

Was hat Raffael eigentlich damit zu tun? Das Portrait Julius II im Städel

Von MARIUS MROTZEK

Wunder passieren immer wieder, möchte man fast staunend ausrufen, was die Neueröffnung des Mainflügels „Alte Meister“ im Städel am 15. Dezember 2011 betrifft. Wer gedacht hat, dass etwa die Vergrößerung der Ausstellungsfläche das Ereignis des Jahres für das Museum darstelle, der wurde schnell eines besseren belehrt. Denn die Aufmerksamkeit gehörte einem Neuzugang im Bereich der Alten Meistern, der alles andere in den Schatten stellte: das Portrait Julius II, angeblich von der Hand Raffaels höchstpersönlich. Was für eine Sensation, denn das Bild war bisher nicht bekannt und tauchte vor nicht allzu langer Zeit auf einer Auktion in Wien auf. Dort wurde es zwar nicht als Raffael, aber als zeitgenössische Kopie nach Raffael angeboten. Und jetzt das: Nach eingehender Untersuchungen seitens des Städels soll es sich doch tatsächlich um einen „echten“ Raffael handeln. Man habe sich mit dem Verkäufer zu einem Preis weit unter Marktwert geeinigt, hieß von der Museumsleitung. Also, der Kauf des Jahrhunderts für das Museum und einer der wohl wichtigsten Ankäufe eines Altmeistergemäldes in der Nachkriegsgeschichte unserer Republik? Bestimmt, denn schließlich handelt es sich ja um nicht eine x-beliebige Darstellung, sondern um Julius II aus dem Hause *della Rovere*, also um einen der profiliertesten Päpste schlechthin, die das 16. Jh. hervorgebracht hat! Doch halt: war da nicht was? Kennen wir sein Portrait von der Hand Raffaels nicht längst? Ist es nicht hochberühmt? In der Tat; die Darstellung des Papstes wie er mit seinem langen, weißen Bart und dem traurigen, resignierten Blick auf einem Stuhl vor einem grünen Hintergrund sitzt, ist hinlänglich in zwei Versionen, die in London und Florenz aufbewahrt werden, bekannt. Da diese zum Teil schon seit über einem Jahrhundert in öffentlichem Besitz sind, sind sie dementsprechend von der Kunstkritik ausführlich besprochen worden. Kein Wunder, dass die Anforderungen an die neu entdeckte Version in Frankfurt besonders hoch sind, denn schließlich fängt die Diskussion darüber ja nicht bei null an. Wer also ein derart bekanntes Portrait in den Rang eines „eigenhändigen“ Werkes erhebt, der muss schon mit guten Argumenten kommen und besonders auch mit Kritik rechnen. Schließlich glauben ja viele - und nicht nur Museen - einen „echten“ Raffael zu besitzen. Um daher schon im Vorfeld einer möglichen Diskussion den Wind aus den Segeln zu nehmen, hat man im Städel vorgebeugt und das Bild nur in Teilen Raffael zugeschrieben. Schließlich, so der Kurator Jochen Sander in einem Interview, sei die Mithilfe von Gesellen bei der Ausführung der Gemälde Gang und Gebe gewesen. Auch habe man selbstverständlich mehrere Versionen ein und desselben Bildes für den Auftraggeber angefertigt. Warum der Auftraggeber mehrere Versionen wollte, das erklärt Sander allerdings nicht. Auch ist die Formulierung „und Werkstatt“ ein wenig schwammig, denn damit hält man sich alles offen und man darf sich als Betrachter selber aussuchen, was man nun für Werkstatt hält und was nicht. Allerdings hat man dies auf dem Hinweistafelchen zu dem Bild dann nicht so genau genommen dort selbstbewusst mit großen Kapitalisbuchstaben den Namen des Künstlers hingeschrieben während man den Hinweis auf die Werkstatt so klein wie möglich gehalten hat. So soll dem Besucher also doch die Gewissheit vermittelt werden, vor einem ganz außergewöhnlichen Werk zu stehen.

Der Liebe Gott steckt im Detail, hat Aby Warburg einmal gesagt. Und hier beginnen die Probleme mit dem Bild auch schon. Zwar ist man sich einig, dass Raffael Papst Julius II gemalt hat, doch man ist sich bis heute nicht sicher, ob es das „Original“ überhaupt noch gibt. Denn die Versionen in Florenz und London sind beide selbst umstritten und beide Museen versuchen selber ihren Julius als „das Original“ zu vermarkten. Es ist daher reine Glaubenssache, welcher Meinung bzw. welchem Bild man in dieser Debatte nun zuneigt. Als Hauptargument für das Londoner Bildnis werden stets dessen röntgentechnologische Untersuchungen ins Felde geführt, die Übermalungen, sog. *Pentimenti*, aufgedeckt haben. Heute besteht der Hintergrund aus einem grünen Vorhang. Ursprünglich jedoch befanden sich einmal an dieser Stelle tränenförmige Felder, die heraldische Symbole beinhalteten, wie eine Eiche. Eiche heißt auf italienisch *rovere* und spielt somit auf den Namen des

Papstes an. Daraus hat man dann geschlossen, dass diese Änderung ja nur von Raffael veranlasst worden sein kann, schließlich ändert sich damit das Aussehen des Bildes deutlich. Folglich kann das Bild nur das Original sein, da es seinen Willen zur Gestaltungsänderung zeige. Was für einen anderen Beweis bedarf es da noch? Warum kann es daher nicht überraschen, dass genau der gleichen Argumentationslinie nun ebenfalls das Städel folgt? Denn auch dort hat man naturwissenschaftliche Untersuchungen durchgeführt, die die „Echtheit“ beweisen sollen; und siehe da: man hat auch etwas gefunden! Allerdings ist man noch etwas gründlicher vorgegangen und hat von dem Gemälde auch eine Infrarotreflektografie anfertigen lassen, womit dessen Unterzeichnung sichtbar gemacht worden ist. So sei es bereits bei deren Anfertigung zu Änderungen gekommen. Doch als besonders wichtig wird von den Experten eine Änderung bei der malerischen Ausführung gewertet. So soll der Papst ursprünglich eine Hand zum Segensgestus erhoben haben, wobei bei den was aber im Verlauf des Malprozesses abgeändert wurde. Daraus könne man nun schließen das „Original aller Originale“ vor uns zu haben. Zwar ist diese Argumentation nicht ganz von der Hand zu weisen, doch abgesehen davon, dass das Städel das Röntgenbild der Öffentlichkeit bisher nicht präsentiert hat, muss man sich unwillkürlich fragen: Wenn zwei Bilder ganz verschiedene Änderungen aufweisen, woher will man wissen, welche denn zuerst ausgeführt worden sind? Dies ist ähnlich schwer zu beantworten wie die Frage: Was war vorher da? Die Henne oder das Ei? Außen vor bei dieser Diskussion muss die Version in Florenz bleiben, da dessen genaue naturwissenschaftliche Untersuchung nicht an die Fachwelt gelang ist. Daher kann man bei diesem Bild nur über eine Sache diskutieren, die der Kunsthistoriker eigentlich gerne vermeidet: die der Qualität.

Es sind Kleinigkeiten, die die Meisterschaft eines Bildes ausmachen. Dies wusste schon der Kunsthistoriker Giovanni Morelli vor mehr als fast eineinhalb Jahrhunderten zur Grundlage seiner Kennerschaft zu machen. Da dieser damit schon ziemlich erfolgreich gefahren ist, lohnt es sich auf alle Fälle genauer hinzuschauen: Nehmen wir zunächst einmal die Gestalt des Papstes unter die Lupe und beachten dessen Hände. Morelli ging davon aus, dass man einen Künstler alleine daran bestimmen könne, wie er diese male. Nun haben wir drei mal das gleiche Bild vor uns und wie kann es da verwundern, dass man gerade um so mehr nach den kleinen aber feinen Unterschieden sucht, um sich Gewissheit über die Malweise zu verschaffen? Schauen wir daher zunächst der Version in London „auf die Finger“: Fest umklammert hält Julius den Knauf seiner Stuhllehne mit der Rechten. Es ist die Hand eines alternden Mannes; die Finger wirken geschwollen und leicht ungelent. Trotzdem strahlt sie Energie und Entschlossenheit aus. Ganz anders die Linke. Diese rafft das weiße Gewand zusammen, das dem Papst so üppig hinunterfällt. Offensichtlich braucht man dafür nicht dieselbe Kraft wie für die Umklammerung eines Stuhles, denn diese wirkt elegant, die Finger sind schlank und passen eher zu einer Frau, denn zu einem alternden Papst. In diesem Detail kommt das Frankfurter Bild dem in London am nächsten. Hingegen weicht die Florentiner Version in diesem Detail signifikant ab, denn dort sind die Finger und Daumen des Papstes auch in der Umklammerung des Stuhles noch zierlich und elegant. Kein Vergleich also zu den anderen beiden. Eine Hände(unter)scheidung im wahrsten Sinne des Wortes. Dieses Beispiel soll uns genügen um weitere Schlussfolgerungen daraus zu ziehen.

Will man Vorbild und Nachahmung auf die Spur kommen und nicht Äpfel mit Birnen vergleichen, dann muss man also das Bild in London dem in Frankfurt gegenüberstellen. Doch wie will man wissen, wer hier von wem abgeschaut hat? Schließlich weisen ja beide nachträgliche Änderungen in der Komposition auf, die auf Raffaels Willen zurückgehen sollen. Sehen wir uns daher einmal das Gesicht des Papstes an: Bei längerer Betrachtung fällt auf, dass die Physiognomie des Dargestellten beim Londoner Bildnis einen Grad besser erfasst ist, d.h. sie wirkt lebendiger, die Konturen sind härter in ihrer Formgebung und dadurch wirkt der Papst „realer“. Man nimmt ihm seine Rolle als von der Bürde seines Amtes leidender alter Mann ab. Im Frankfurter Bildnis kommt dieser Eindruck nicht zum Tragen. Die Falten wirken „glatter“, was mit der Verschattung sowie der gleichzeitigen Gegenüberstellung von erhellten Partien im Gesicht zu tun hat. Dadurch erscheint das gesamte

Auftreten des Papstes im „milderen“ Lichte. Besonders an der Verschattung kann man die Beziehung zwischen den beiden Bildern gut studieren, denn im Londoner Bild bringt der Schatten die tief eingefallenen Augenhöhlen erst richtig gut zur Geltung; dieser Effekt gelingt der Frankfurter Fassung überhaupt nicht. Hier werden nur die Schläfen verschattet. Natürlich sind es nur Kleinigkeiten, doch machen sie einen Teil der Qualität des Gemäldes aus.

Kommen wir nochmals auf die Änderungen zu sprechen, die die Bilder aufweisen. Zwar ist es nett, wenn Kurator Jochen Sander die Äußerung unternimmt, dass gerade die malerischen Änderungen „dem Städel-Gemälde eine wichtige Position innerhalb des Vorgangs der Bildfindung“ zuweist, doch wieviel Bildfindungen bedarf es denn, um die endgültige Form zu finden? Was passiert denn, wenn jetzt noch ein drittes identisches Gemälde auftaucht, in dem auch *Pentimenti* nachzuweisen sind? Ist dies dann wieder ein Bild, das auf dem Weg zur „richtigen“ Bildfindung Änderungen durchgemacht hat? Doch wenn gerade eine Sache nicht auf Raffael zutrifft, dann das „Ringen um die Form“, denn für Änderungen hatte der vielbeschäftigte Maler überhaupt keine Zeit. Gerade während der Entstehung des Bildes, die sich überzeugend zwischen 1511 und 1512 eingrenzen lässt, wird Raffael geradezu mit Aufträgen überschüttet. So beginnt er mit der Ausmalung der Stenzen sowie einer Reihe weiterer Gemälde für Julius, wie etwa der Sixtinischen Madonna oder die Madonna von Foligno. Warum da noch seine Zeit mit Änderungen verschwenden, wenn alle drei Bilder im Endeffekt gleich aussehen? Insbesondere dann, wenn man bedenkt, dass Raffael gerne und viel mit Kartonvorlagen arbeitete, also quasi mit dem schon „vorgefertigten“ Bild. Ein System, das er von seinem Lehrer Perugino aus Perugia her kannte und für seinen eigenen Werkstattbetrieb übernahm. Dabei wird durch das Durchpausen von zuvor schon detailliert ausgearbeiteten Zeichnungen, den sogenannten Kartons, das Bild in seiner Umrisslinie schon auf die Leinwand gebracht, so dass man hinterher die Konturen quasi nur noch mit Farbe „ausfüllen“ musste. Ein Verfahren, das Zeit und Aufwand sparte, denn schließlich muss man nicht mühsam freihand die Zeichnung auf die Leinwand bringen. Die Idee dahinter ist, dass dies von jedermann, also von der Werkstatt, ausgeführt werden konnte ohne dass es dadurch zu einem nennenswerten Qualitätsverlust kam. Dass Raffael dieses Prinzip konsequent seine gesamte Karriere über beibehält, haben unzählige Infrarotreflektografien an anderen Bildern aufgezeigt. Kaum ein anderer Künstler wurde in diesem Bereich so gründlich untersucht wie er. Dabei weichen Unterzeichnung und ausgeführtes Gemälde in der Regel nicht voneinander ab. Schließlich waren ja, wie gesagt, kompositorische Probleme schon im Vorfeld durch Skizzen und Detailstudien geklärt worden. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass sich kein Vorlagenkarton zum Bild des Papstes erhalten hat, sieht man einmal von einer Vorzeichnung ab, die die Bildkomposition bereits *en detail* wiedergibt. Warum sich also dann noch die Mühe machen Korrekturen an der Vorzeichnung zu unternehmen? Oder wurde etwa die Vorzeichnung im Frankfurter Bild nicht mit einem Karton auf die Leinwand gebracht? Wurde sie etwa freihand ausgeführt, was doch einen verhältnismäßig großen Aufwand an Zeit und Nerven bedeutet? Ist das der Grund für die Korrekturen? Selbst das Städel gibt ja an, dass diese recht „frei“ ausgeführt sei, was eher für eine freihand getätigte Ausführung spricht. Doch das wirft weitere Fragen auf: Wenn kein Karton Verwendung gefunden hat, dann könnte es sich ja theoretisch auch um eine „Kopie“ von einem bereits vorhandenen Gemälde handeln. Damit muss der Kopist nicht einmal Zugang zur Werkstatt Raffaels und dessen Ressourcen gehabt haben. Folglich musste er die Konturumrisslinien freihand ausführen, wobei es zu geringen Abweichungen kam, die dann vor dem Original der Korrektur bedurft hätten. Dies wäre im 16. Jh. auch nicht weiter schwer gewesen, da der Papst selber sein Portrait der Kirche von Santa Maria del Popolo in Rom im Jahre 1513 geschenkt hatte, wo es nachweislich bis 1591 öffentlich zugänglich war.

Ungeklärt muss in diesem Zusammenhang jedoch die Frage bleiben warum es während des Malens zu Abweichungen gekommen ist. Die Änderung eines Hintergrundes hin zu einem Vorhang mag man ja noch gut verstehen, da der ursprüngliche Besitzer ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr so offensichtlich an die Familie *della Rovere* erinnert werden wollte. Allerdings wurde dadurch ja

nicht die Person des Papstes an sich in „Mitleidenschaft“ gezogen, doch was genau sollte diese Änderung im Frankfurter Bild bezwecken? Ob sich diese Frage überhaupt je ausreichend wird beantworten lassen, ist zu bezweifeln.

Zusammenfassend ist festzustellen: Die getätigten Änderungen reichen nicht aus, einen „kreativen Schöpfungsprozess“ Raffaels daraus ableiten zu wollen. Dies ist nach dem jetzigen Stand des Wissens nur eine Vermutung, aber keine Tatsache, wie es uns das Museum weiß zu machen glaubt. Es drängt sich daher der Verdacht auf, man hat hier bewusst versucht ein Bild zu „verbessern“, um die Sammlung „hochkarätiger“ zu machen. Denn was genau soll die Infrarotreflektografie denn beweisen, ja was kann sie überhaupt beweisen? Die Autorenschaft Raffaels jedenfalls nicht; woher soll man denn mit absoluter Sicherheit wissen, dass er am Bild auch nur einen Pinselstrich ausgeführt hat? Und was soll denn dann bitteschön eine Gegenüberstellung aller drei Gemälde bringen, die das Städel so herbeisehnt, um die angebliche „Eigenhändigkeit“ zu untermauern? Bereits jetzt schon kann man sich zwischen dem Florentiner und dem Londoner Gemälde nicht entscheiden. Vielmehr hat man die Entscheidung an die naturwissenschaftlichen Untersuchungen verwiesen. Doch auch sie können im Endeffekt die Diskussion um die „Originalität“ nicht lösen, besonders da jetzt noch das Frankfurter Bild als neuer Konkurrent hinzugekommen ist. So wird eine Gegenüberstellung wie das Hornberger Schießen ausgehen. Die Zweifel werden bleiben; die über das Gemälde geäußerten Meinungen werden zu keinem greifbaren Ergebnis führen. Doch ein Schaden ist jetzt schon angerichtet. Viele Besitzer angeblicher Raffaels werden in Zukunft mit noch mehr Vehemenz die Echtheit ihrer Bilder einfordern und versuchen sich gegenüber der Wissenschaft damit auch durchzusetzen. Damit ist aber niemanden geholfen, besonders nicht dem „wissenschaftlichen Diskurs“, den das Städel ja so gerne anstoßen möchte. Seriöse Museumsarbeit jedenfalls sieht anders aus.



Raffael (?), Julius II, Städel Museum, Frankfurt
Foto: Städel Museum



Raffael (?), Portrait Julius II, National Gallery, London
Foto: Wikimedia Commons



Raffael (?), Portrait Julius II, Uffizien, Florenz
Abbildung entnommen aus: James Beck, The Portrait of Julius II in London's National Gallery.
The Goose That Turned into a Gander, in: Artibus et Historiae, Nr. 33, 1996, S.71.