

RAFFAELLO SANTI

Selbstbildnis mit einem Unbekannten, um 1518

Öl auf Leinwand – 99 × 83 cm
Paris, Louvre

Im Augenblick von Raffaels Tod, der auf einen Karfreitag fiel, soll sich einem zeitgenössischen Bericht zufolge der Himmel über Rom verdunkelt und die Mauern des Vatikan gebebt haben. Durch diesen Tod, schrieb Giorgio Vasari dreißig Jahre später in seiner Biographie des Künstlers, sei die Malerei erblindet, so dass den Nachgeborenen wenig anderes geblieben sei, als seine Werke nachzuahmen. Denn in Raffael habe der Himmel in einer einzigen Person die größten Reichtümer und die seltensten Gaben aufgehäuft, welche er sonst während eines langen Zeitraums auf viele Künstlerpersönlichkeiten zu verteilen pflege. In bewusster Verschränkung von Werk und Person wird der Künstler als Inbegriff von Anmut, Schönheit, Freundlichkeit und Bescheidenheit charakterisiert: In ihm habe sich die Natur nicht allein durch seine Kunst, sondern auch durch sein Verhalten selbst überboten. In seinen letzten Lebensjahren habe Raffael wie ein Fürst und nicht wie ein Maler gelebt. Fünfzig Künstler sollen ihn begleitet haben, wenn er den von ihm selbst errichteten Palast in der Nähe des Vatikans, in dem er wohnte, verließ. Seine späten Ausstattungsprojekte habe er mit der Hoffnung verbunden, durch Papst Leo X. zum Kardinal ernannt zu werden. Kollegen wie Schülern habe er freigebig seine Zeichnungen zur weiteren Verwendung überlassen. In diese Charakterisierung des Künstlers als einer Verkörperung von *grazia* fügt sich selbst noch jene exzessive Liebe zu Frauen ein, die seinen verfrühten Tod verschuldet haben soll. Denn Raffael starb an einem Fieber, das er sich bei seinen Liebesabenteuern zugezogen haben soll. Raffaels Rivale Michelangelo unterstellte dem jüngeren Künstler hingegen, er und seine Anhängerschaft seien zu jeder Intrige fähig. In seinen Briefen diffamierte er ihn gemeinsam mit seiner ›Brut‹ als machtbewussten »Fürsten der Synagoge«. Die beiden Berichte über Raffaels letzte Lebensjahre zeigen vor allem, dass sich ihre jeweils sehr prägnanten, aber ebenso unterschiedlichen Schilderungen nur schwer in ein kohärentes Bild fügen. Die Person Raffael, die durch ihre Kunst wie kaum eine andere die Geschichte der europäischen Malerei geprägt hat und dadurch zum positiven und negativen Bezugspunkt der auf sie folgenden Künstlergenerationen wurde, liegt mithin im Dunkeln.

Dieser Eindruck wird durch das späte Selbstbildnis, das Raffael wahrscheinlich zwei Jahre vor seinem Tod angefertigt hat, eher verstärkt als vermindert, denn es entzieht sich einer einfachen Interpretation. Weder will es sich nahtlos in die Vorstellung von Raffael als einem ›anmutigen‹ Künstler einfügen, noch scheint es im Bild vom repräsentationsbewussten höfischen Malerfürsten aufzugehen. Das Porträt, über das die Quellen bis ins 17. Jahrhundert schweigen, ist in seiner vermeintlichen Einfachheit schwierig. Dies schon deshalb, weil dem Betrachter der Blick auf den Autor des Gemäldes zunächst verstellt ist. Denn er ist halb verdeckt von einer zweiten Person, die mit raumgreifender Geste den Vordergrund des Bildes dominiert. Der Unbekannte hat dem Betrachter mit weisendem Zeigefinger seinen rechten Arm entgegengestreckt, während er sich gleichzeitig zu dem erhöht hinter ihm stehenden Künstler umwendet. Dabei steht sein Körper, der als mächtige, sich drehende

Figur aufgefasst ist, in anschaulichem Kontrast zu Raffaels Antlitz, das als flächige Erscheinung hinter diesem aufscheint. Unverwandt und mit einem leichten Zug von Melancholie blickt der Maler den Betrachter an. Seine Gesichtszüge sind weich; unter den leicht vorgewölbten braunen Augen haben sich dunklere Tränensäcke gebildet. Er trägt einen Bart, die Haare sind halblang über der Schulter abgeschnitten. Seine Kleidung ist ebenso wie die seines Begleiters von schlichter Eleganz. Die verhaltenen dunklen Töne ihrer schwarzen Gewänder werden nur vom Weiß und Beige der feinen Hemden, vom Schimmern des Inkarnats und dem golden blitzenden Knauf des Degens des Unbekannten durchbrochen.

Seinen Begleiter, der sich in einer für ein Porträt eher ungewöhnlichen Haltung vom Betrachter abwendet, hält Raffael von hinten an der Hüfte umfasst, während er die Linke auf seine Schulter gelegt hat. Bei aller Vertrautheit, die aus dieser Geste spricht, deutet sie doch auf ein hierarchisches Verhältnis zwischen den beiden hin. Diese sichtbare Differenz wiederholt sich auch in ihrer Reaktion auf das, was vor dem Bild liegt. Denn mit seinem ausgestreckten Finger scheint der Unbekannte den Maler auf etwas hinweisen zu wollen, das außerhalb des Bildes liegt. Das, was seinen Begleiter zu einer spontanen Bewegung veranlasst, nimmt Raffael gefasst und ruhig wahr. In ihrer gestischen Interaktion bilden sie eine Gruppe, wie man sie in einem Historienbild erwarten würde, nicht aber in einem Porträt. Geht man davon aus, dass Raffael das gesamte Bildnis – und nicht nur sein eigenes Gesicht – mit Hilfe des Spiegels angefertigt hat, so könnte sich der Fingerzeig des Unbekannten auf ihre gemeinsame Erscheinung im Spiegel beziehen. Dieser würde dann staunend auf das eigene Bildnis in ihm hinweisen. Weil dieser Spiegel im gemalten Bild aber nicht mehr in Erscheinung tritt, transformiert sich der Zeigegestus in ein Zeigen auf den Betrachter. Es wäre dann der Betrachter selbst, auf den die beiden Porträtierten in einem ästhetischen Spiel mit der scheinbaren Lebendigkeit ihres Porträts reagieren würden. Denn dass hier nicht einfach der gemeinsame Blick in den Spiegel gemeint sein kann, zeigt der Degen, den der Unbekannte richtig – und nicht spiegelverkehrt – an seiner linken Seite trägt, um ihn mit der Rechten ziehen zu können.

Weder die Physiognomie von Raffaels Begleiter, noch dessen Degen konnten bisher helfen, die Identität des Unbekannten überzeugend zu bestimmen. Es kann sich wohl nur um einen befreundeten Humanisten oder um einen von Raffaels Schülern handeln. Kleidung und Degen weisen ihren Träger als Angehörigen eines höheren Standes aus, Letzterer könnte auch auf die antike Parallelisierung von Fechtkunst und Malerei anspielen. Solange Raffaels Begleiter nicht überzeugend identifiziert wird, muss jede Interpretation des Gemäldes aber vorläufig bleiben. Deutlich wird jedoch, dass der Maler Raffael seine eigene Gestalt – darin wahrscheinlich an ein verlorenes Selbstbildnis Albrecht Dürers anknüpfend – mit den Gesichtszügen Christi überblendet und sich dadurch selbst christomorphe Züge verliehen hat. Seine eigene Erscheinung hat Raffael damit in einem eigenwilligen Kunstgriff bewusst verrätselt.

Hannah Baader

