

**Und wenn zu den Putten ein dritter wär,
so wär ein Putto von Raffael mehr**

Die beiden kessen kleinen Engel sind wahrscheinlich die berühmtesten Engel der Welt. Raffael, der grosse Maler der Päpste Julius II. und Leo X. am Beginn des 16. Jahrhunderts, hat sie scherzhaft unter der majestätischen Vision der Madonna mit dem heiligen Papst Sixtus und der heiligen Katharina gesetzt. Der Name des Bildes Sixtinische Madonna und die Allgegenwart der Engelchen auf Postkarten, Souvenirs und allen erdenklichen Gegenständen und Produkten führen dazu, dass Besucher dieses berühmte Bild im Vatikan oder gar in der Sixtinischen Kapelle, manchmal sogar energisch, suchen.

Wenn Papst Benedikt XVI. im kommenden September seiner deutschen Heimat einen offiziellen Besuch abstattet, wird er zwar nicht in Dresden, das die Sixtinischen Madonna in seiner Gemäldegalerie hütet, Station machen. Er wird aber seinen deutschen Landsleuten und den Kunstverständigen und Kunstwissenschaftlern auf der ganzen Welt sowie dem breiten Publikum ein grosses Geschenk machen, wenn er die Madonna di Foligno, eine Art vatikanischer Schwester, aus der päpstlichen Pinakothek mitbringt und neben der Sixtinische Madonna in Dresden ausstellen lässt. Die beiden Altargemälde haben zuletzt möglicherweise in Raffaels Werkstatt nebeneinander gehangen, als dieser sie beide in einem kurzen Zeitabschnitt unmittelbar nacheinander oder vielleicht sogar gleichzeitig gemalt hat. Der Heilige Vater stiftet damit erneut ein Kulturereignis von internationaler Bedeutung, wie er das mit der Zusammenführung von Raffaels Kartons und Teppichen im letzten Jahr aus Anlass seiner Reise nach London entsprechend ermöglicht hat.

Die beiden grössten Marienbilder Raffaels werden in Dresden in einem Konzert mit gleichzeitig entstandenen Madonnen der bedeutendsten deutschen Maler am Vorabend der Reformation Martin Luthers stehen, wie von Albrecht Dürer, Mathias Grünewald und Lukas Cranach d. Ä., und alle werden in der Vielfalt ihrer jeweiligen künstlerischen Stile die Einheit im selben Glaube vor Augen führen.

Die Madonna di Foligno ist das frühere der beiden Bilder. Der Humanist und päpstliche Sekretär Sigismondi de'Conti (* 1432) hatte sie in Auftrag gegeben, bevor er am 23. Februar 1512 starb. Ob Raffael sie bereits 1511 begonnen hatte oder ob sie beim Tod des Auftraggebers bereits vollendet war, ist bisher nicht bekannt, ändert aber wenig an der Datierung. Die Madonna di Foligno ist Raffaels erste grosse Altartafel, die er in Rom gemalt hat. Für den jungen, noch nicht dreissigjährigen Künstler, der am päpstlichen Hofe hoch geschätzt war, bedeutet sie den Durchbruch nun auch im öffentlichen Bewusstsein. An den Reaktionen der einfachen Menschen und Pilger, die die römischen Kirchen besuchten, lässt sich ersehen, dass Raffael und Michelangelo um 1512 zum Maass-Stab des zeitgenössischen Kunstbetriebes in der ewigen Stadt geworden sind; ihre Werke befinden sich nicht nur in den päpstlichen Gemächern, sondern sie überzeugen auch ausserhalb der Paläste die Menschen.

Sigismondo de'Contis Stiftung war für den Hochaltar der mittelalterlichen Kirche Santa Maria in Aracoeli auf dem römischen Kapitol bestimmt. Im oberen Teil des Bildes sitzt die Madonna vor einer grossen Sonnenscheibe umgeben von einer Engelsglorie, so wie sie in der Legenda aurea in der Vision, die dem Kaiser Augustus am Tag der Geburt Jesu erschienen war, beschrieben wird. Die Tiburtinische Sibylle hatte dem römischen Herrscher erklärt, dass das Kind auf dem Schooss der Maria grösser sei als er und hiess ihn, es anzubeten. Danach habe der Kaiser sich nicht mehr als Gott verehren lassen und den in

der Vision verheissenen „Altar des Himmels“ (Aracoeli) auf dem Kapitol gestiftet. Die Madonna vor der Sonnenscheibe mit dem Christuskind auf dem Schooss ist also der Legende nach die Verkündigung der Menschwerdung Christi an das heidnische Rom unmittelbar noch am Weihnachtstag und vor jeder apostolischen Mitteilung oder Mission. In S. Maria in Aracoeli wird diese Vision bis heute gefeiert. Die vier Personen unter der Madonna werden der Vision der Kaisers Augustus unmittelbar teilhaftig; sie sind selbst direkte Verkünder der Weihnachtsbotschaft: Johannes der Täufer ist als „Vorläufer“, gleichsam der Weggefährte Jesu bei dessen Menschwerdung, und durch seinen Hinweis bezieht er auch den Betrachter des Bildes in die Vision des Augustus mit ein. Der heilige Franziskus, dessen Orden die Kirche S. Maria in Aracoeli verwaltet, hatte die erste Weihnachtsskrippe in Greccio errichtet. Der heilige Hieronymus galt als erster päpstlicher Sekretär, hatte lange in Bethlehem gelebt und war dort auch gestorben. Seine Gebeine waren im Mittelalter zusammen mit den Reliquien der Krippe nach S. Maria Maggiore in Rom überführt worden, wo sie heute noch nebeneinander verehrt werden. Sein bis dahin letzter Nachfolger im Amte, Sigismondo de' Conti, wird von ihm der Gottesmutter und ihrem Kind empfohlen. Der fast 80jährige Sekretär von Papst Julius II. hatte die Kirche auf dem Kapitol als seine Grablege bestimmt. Ob Raffael sein Porträt nach dem Leben oder bereits nach einer Totenmaske gemalt hat, ändert am Verständnis des Bildes nicht viel; denn der Maler hatte offenbar von Anfang an beabsichtigt, den Stifter in gleicher Grösse in den Kreis der Heiligen aufzunehmen, in den die Geste des Täufers auch den Betrachter genauso vollwertig einbezieht.

Das Ereignis im Hintergrund mit der Landschaft mit den Häusern, vielleicht einer kleinen Stadt, umgeben von Wiesen, auf denen ein paar Schafe weiden, ist immer wieder Anlass zu Diskussionen gewesen. Es gibt keinen Hinweis auf eine Identifizierung, noch eine Quelle, die eine Beziehung zum Stifter herstellen würde. Vielmehr senkt sich im

rechten Teil eine geschweifte, orange Lichterscheinung auf ein Haus nieder, die bisweilen auch als Komet gedeutet worden ist. Damit könnte mit der kleinen Landschaft einfach auf Bethlehem angespielt sein, wo das verkündete Ereignis stattgefunden hat.

Der kleine Putto, der prägnant und zentral im Vordergrund steht, trägt eine leere *tabula ansata*, wie sie seit den frühchristlichen Sarkophagen aus der Sepulchralkunst und von Grabmälern des 15. Jahrhunderts, insbesondere vom Grabmal Sixtus' IV., bekannt ist. Wie hier ist sie häufig leer und wird zunehmend als Hinweis auf die menschliche Seele und damit auf das Leben nach dem Tode verstanden.

Da der greise Sigismondo seine Grablege in der Apsis von S. Maria in Aracoeli gewählt hatte, wird das Bild auf dem Hochaltar zu seinem Epitaph. Der junge Raffael aber nimmt die Herausforderung an, eine Altartafel zu malen, die unter dem gewaltigen Fresko in der Apsiskalotte aufgestellt wird, in dem einer der bedeutendsten mittelalterlichen Maler Roms, Pietro Cavallini, die Geschichte von der Vision des Kaisers Augustus etwas näher am Text der Legende erzählt hatte. Leider ist dieses Wandbild 1565 vollständig zerstört worden, und es wird durch keine Nachzeichnung oder Kopie überliefert. Man muss sich jedoch wahrscheinlich eine Malerei von der Intensität des Jüngsten Gerichtes in der Kirche S. Cecilia in Trastevere vorstellen. Als Schüler des grossen Giotto, aber durchaus eigenständig und ein Begründer einer stadtrömischen Schule hätte es kaum einen hervorragenderen alten Meister gegeben, mit dem sich Raffael hätte messen können. Vielleicht waren es gerade die Unbefangenheit, mit der der Urbinate der im Frühchristentum verwurzelten Tradition der mittelalterlichen Kirchengestaltung gegenüber trat, die Transposition des religiösen Gehaltes und die Lebhaftigkeit des Putto im Vordergrund, die dazu führten, dass Raffael mit diesem Bild auch in der ganzen Stadt in aller Munde war und zum Maass aller Ding der römischen Kunstszene geworden war.

Dabei hat der Künstler bei der Ausführung des Gemäldes nicht einmal auf strikte Eigenhändigkeit geachtet. Den steigenden Aufträgen war er mit dem Aufbau einer Werkstatt begegnet, in der er nicht nur junge Menschen ausbildete, sondern auch erfahrene Meister wie Lorenzo Lotto beschäftigte. Dabei konzentrierte Raffael durchaus die unterschiedlichen Spezialisierungen seiner Mitarbeiter auf die Anforderungen in einem Gemälde.

Auch in der Madonna di Foligno stammt die bereits erwähnte, Licht durchflutete Landschaft im Zentrum des Bildes nicht von Raffaels eigener Hand. Der Meister hatte hier einen gerade in Rom weilenden ferraresischen Kollegen, Dosso Dossi, angestellt. In der Dresdener Ausstellung werden Bilder von Dosso Dossi und Benvenuto Garofalo diese Entscheidung Raffaels weiter erhellen. Ferner werden im Katalog technische Untersuchungen, die von Ulderico Santamaria und Fabio Morresi in den vatikanischen Labors durchgeführt worden sind, zusammen mit weiteren Beobachtungen zu Übermalungen und zur Restaurierungsgeschichte vorgestellt. Auch die einzige erhaltene Vorzeichnung zu diesem Bild mit der Figur der Madonna mit dem Kind wird vom British Museum zur Dresdener Ausstellung ausgeliehen werden.

Beim grossen Umbau der Kirche S. Maria in Aracoeli, vor allem der Apsis und des Altares, im Jahre 1565 hat die Nichte des Stifters, die Äbtissin Anna, das Altarbild nach Foligno in das Kloster der heiligen Anna und Franziskus geholt, woher der heutige Name Madonna di Foligno stammt. Von dort hat Napoleon es auf seinen Beutezügen 1797 nach Paris gebracht, wo das Bild in einer spektakulären Restaurierungsaktion zwischen 1800 und 1801 von dem französischen Restaurator François-Toussaint Hacquin und dem deutschen Restaurator Mathias Roeser von Holz auf Leinwand übertragen worden ist.

Die Sixtinische Madonna nimmt verschiedene Gedanken aus der Planung zur Madonna di Foligno auf. Sie ist von Papst Julius II. in seinem letzten Lebensjahr für die Kirche S. Sisto in Piacenza in Auftrag gegeben worden, wahrscheinlich in der Folge der Rückkehr der Stadt in den Kirchenstadt. Weil sie so weit von Rom aus transportiert werden musste, hat Raffael sie gleich auf Leinwand ausgeführt. Sie ist dem römischen Bild unmittelbar verwandt, nur majestätischer. Maria mit ihrem Kind erscheint hier ebenfalls als Vision, ohne eine lokale Konnotation, lediglich mit den beiden Hauptheiligen der Kirche, in der das Bild aufgestellt wurde, Papst Sixtus II. und Barbara. Der geöffnete Vorhang, hinter dem nur Wolken und Engelköpfchen die Personen umgeben, verleiht dem Augenblick Realität. Auf der Sohlbank im Vordergrund steht die Tiara des Papstes, jedoch mit der Eichel als Imprese des regierenden Papstes auf der Spitze, um auch hier die ungebrochene Kontinuität zwischen den Päpsten herzustellen. Raffaels Schalk hat dann die beiden berühmten Englein als letztes hinzugefügt, um den Betrachter durch ihre Individualität zu überzeugen. Seine immer wieder zu beobachtende Begeisterung in der Darstellung von Kindern und deren Studium hat ihm hier wie in dem vatikanischen Putto spontan den Pinsel geführt.

1754 hat August III., Kurfürst von Sachsen und König von Polen, das Bild in Piacenza noch erwerben können. Bereits seine Ankunft in Dresden ist legendär. „Platz für den grossen Raffael“ soll der Herrscher gerufen und einen Stuhl höchst persönlich zur Seite befördert haben.

Da die beiden Altarbilder über zwei Jahrhunderte lang an selten besuchten Orten aufgestellt waren, in Foligno und Piacenza, setzt eine Wirkung recht spät ein. In der Lukas-Madonna aus dem Carracci-Kreis, die in der Accademia di Luca in Rom

aufbewahrt wird, findet sich ein Reflex der Sixtinischen Madonna; Guido Reni bezieht sich Mitte des 17. Jahrhunderts auf die Madonna di Foligno in einem Altarbild in Pesaro. Der überragende Einfluss beider, vor allem des Dresdener Bildes, entwickelt sich jedoch erst aus dem musealen Kontext heraus. Die Madonna di Foligno wird zum Prunkstück des Musée Napoléon und der neuen päpstlichen Pinakothek, nachdem Papst Pius VII. das Bild nicht nach Foligno zurückgeschickt, sondern für den Vatikan akquiriert hatte. Seitdem gehört das Bild zu den Werken, die nie ausgeliehen werden, so dass die Dresdener Ausstellung und das Geschenk Papst Benedikts so einzigartig sind wie die Bilder selbst.

Die Sixtinische Madonna entfaltet ihren Einfluss in aller Breite seit dem 18. Jahrhundert. An ihr ist bereits Winckelmanns klassisches Ideal geschult, als er sich den antiken Statuen zuwendet. Sie wird assoziiert in der Erlösungsszene von Goethes Faust. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ist sie zur eindrucksvollsten Ikone der Muttergottes unserer abendländischen Kultur geworden. Im zweiten Weltkrieg war sie als Beutegut nach Russland verschleppt worden, aber im stalinistischen Moskau war sie sakraler ausgestellt als nach ihrer Rückkehr 1955 in den östlichen Teil Deutschlands.

In der kommenden Dresdener Ausstellung sollen die beiden Madonnen wie im imaginären Atelier Raffaels zusammenhängen. In einer gemalten Lauretanischen Litanei sollen sie themengleichen Bildern der deutschen Zeitgenossen gegenüberstehen: von Dürer, mit dem Raffael im Austausch stand und der dem klassischen Ideal vielleicht am nächsten verwandt war; von Matthias Grünewald, der in seiner Stuppacher Madonna ein gleichsam expressionistisches Gegenstück geschaffen hat und Raffaels Behandlung des Lichtes teilt, obwohl beide nichts voneinander wussten; und von Lukas Cranach, der später zum Hofmaler Kurfürst Friedrichs des Weisen und zum ikonographischen Herold von Martin Luthers Theologie, aber auch seines Porträts werden sollt.

Der Dresdener Bildökumene *ante litteram* ging am Dienstag, den 14. Juni 2011, im Rahmen einer vorbereitenden Pressekonferenz, in der die Ausstellung „Himmlicher Glanz“ vorgestellt wurde, eine andere Gegenüberstellung voraus. Die Madonna di Foligno wurde in der Stanza di Eliodoro unter den zeitgleichen Fresken der Messe von Bolsena und der Vertreibung des Heliodor gezeigt. Hier bot sich erstmals die Gelegenheit Raffaels Fresko- und Staffeleimalerei direkt zu vergleichen, ferner wurde die Restaurierung der Messe von Bolsena, deren technische Durchführung in den Händen der Restauratoren Paolo Violini und Fabio Piacentini gelegen hatte, vorgestellt.

Im Jahre 1263 pilgerte ein böhmischer Priester, der von Zweifeln an der Transsubstantation geplagt war, nach Rom. Während er auf seinem Weg in Bolsena eine Messe las, tropfte Blut auf das Altartuch, das dann als Reliquie nach Orvieto überführt wurde und dort jährlich am Fronleichnamstag verehrt wird. Das Fresko ist das letzte in einem Zyklus, der im Raum das hilfreiche Eingreifen Gottes für sein Volk zelebriert und in der Hilfe Gottes für seinen Papst Julius II. durch das Corporale von Orvieto gipfelt.

Das jetzt fertig restaurierte Fresko ist das erste, das Raffael in diesem Raum 1511 ausgeführt hat. Intensive psychologische Bildnisse von Papst Julius, seinen Kardinälen und Prälaten bis hin zu seinen Palafrenieri auf der rechten Seite stehen den Zeugen des Wunders mit dem Priester und den Idealporträts von Frauen und Männer sowie zauberhaften Kinderköpfen auf der linken Seite gegenüber. Während Raffael in diesem Raum seine Werkstatt umfassend eingesetzt hat, vom Meister Lorenzo Lotto bis zum jungen Giulio Romano, ist die Messe von Bolsena ganz eigenhändig ausgeführt. Die Farbigkeit, vor allem die Leichtigkeit und die Freude, mit denen die unterschiedlichen Stoffe und Lichtreflexe dargestellt sind, deuten auf Raffaels intensive Auseinandersetzung

mit der venezianischen Malerei hin. Die Spontaneität, mit der der Samt der Palafronieri erzeugt ist, hat auch den Brokat des Piviale in der Sixtinischen Madonna hervorgebracht. Putten, Kinder und Engel gehören nicht zu den Protagonisten der Wand- oder Staffeleibilder. Durch sie zieht Raffael den Betrachter aber unbemerkt in seinen Bann. Auch das Christkind stammt aus demselben Pinsel, und vielleicht hat sogar derselbe kleine Junge als Modell gedient wie für anderen Kinder und die Putten. Diesen Kosmos des Künstlers von der Bewunderung des einzelnen Pinselstrichs über die einzelnen Motive bis zur gesamten Komposition zu erfahren, sollen die Gegenüberstellungen im Vatikan und in Dresden dienen. Den universalen Künstler wird man wahrscheinlich nie verstehen, aber man wird ihn und seine Schöpfungen immer und immer wieder mit Gewinn kontemplieren können.