

änderte der Papst seine Absicht und ließ nicht seine Person, sondern die Religion und die Institution des Papsttums als maßgeblich betonen.<sup>7</sup> Raffael war umgänglicher als Michelangelo und natürlich führte er nicht einfach Aufträge aus, aber Julius wird sich mit Sicherheit von ihm keine persönliche Sühneleistung im Sinne Savonarolas an der Decke seiner Palastkapelle gefallen haben lassen.

Volker Herzners sachliche Studien über Donatello aus den 70er und 80er Jahren hatten als neue Konnotation den Standort eines Kunstwerkes als gewichtiges Argument für die Interpretation angeführt. In der Sixtinischen Kapelle scheint dies für ihn keine Rolle mehr zu spielen. Ohne neue Belege findet sich daher keine Evidenz für seine These, dass Michelangelo malen durfte, was er wollte.

SABINE POESCHEL  
Stuttgart

7 Matthias Winner, „Lorbeerbäume auf Raffaels Parnaß“, in: *L'Europa e l'arte italiana*, hrsg. von Max Seidel, Venedig 2000, S. 191.



**Achim Gnann (Hrsg.); Raffaël;** Ausst.-Kat. Albertina Museum Wien vom 29. September 2017 bis 7. Januar 2018; Wien und München: Hirmer 2017; 448 S.; ISBN 978-3-7774-2987-8; € 29,60

Von September 2017 bis Januar 2018 war in der Wiener Albertina eine große, glänzend inszenierte Ausstellung zum Werk des italienischen Renaissancekünstlers Raffael zu sehen, begleitet von einer opulenten, im Hirmer-Verlag in deutscher und in englischer Sprache erschienenen Katalogpublikation. Zu bewundern waren mehr als 150 Arbeiten, die über das gesamte Lebenswerk des Künstlers einen guten Überblick boten. Viele Hauptwerke Raffaels waren durch Entwürfe und Studien vertreten. Zwar waren auch Werke zu sehen, deren Zuschreibung umstritten ist, jedoch fallen diese angesichts der überwältigenden Fülle eigenhändiger Arbeiten nicht ins Gewicht. Ohnehin waren an den Entwurfszeichnungen seltener Gehilfen beteiligt als an der Ausführung der Gemälde. Insbesondere mit Blick auf das letzte Jahrzehnt seines Lebens dokumentiert die Ausstellung die Fülle von Raffaels zeichnerischem Schaffen. Eindrucksvoll wird vor Augen geführt, dass Raffael nicht nur einer der virtuosesten Zeichner der europäischen Kunstgeschichte war, sondern auch vielfältige zeichnerische und malerische Techniken beherrschte: Oft verwendete er hellbraun oder rosa gefärbtes Papier, auf dem er mit Silberstift, Rötel, Griffel, schwarzer Kreide, Pinsel oder Feder zeichnete. Häufig arbeitete er zusätzlich auch mit malerischen Weißhöhungen beziehungsweise Lavierungen oder kombinierte mehrere Techniken miteinander. Eindrucksvoll sind auch seine Studien des heftig bewegten



Abb. 1: Muttergottes mit Kind und Johannesknaben, Florenz, Uffizien (131)

menschlichen Körpers, die er – um nur eines von vielen Werken zu nennen – beispielsweise für die *Konstantinsschlacht* anfertigte. Hier offenbart sich nicht zuletzt Raffaels Beobachtungsvermögen und seine profunde Kenntnis der menschlichen Anatomie, insbesondere der menschlichen Muskulatur und deren genauer Funktionsweise. Lange vor der Berechnung physikalischer Phänomene wie der Gravitation scheint der Künstler intuitiv diese Naturgesetze bereits visuell beschrieben und genau verstanden zu haben.

Mit Blick auf die eindrucksvolle Zahl und die herausragende Qualität der Exponate verwundert es nicht, dass die Wiener Raffael-Schau – wie die meisten Ausstellungen der Albertina – sehr gut besucht war. Dass neben über 130 zumeist prominenten Zeichnungen achtzehn exquisite Gemälde in der Ausstellung gezeigt wurden, ist an sich für eine Raffael-Ausstellung schon als Sensation zu werten. Die Ausstellung ist darüber hinaus auch als bemerkenswertes und umfangreiches Forschungsprojekt angelegt, das im Katalogteil (S. 58ff.) und in einem Textbeitrag über *Raffaels Zeichnungen* von Achim Gnann (S. 11ff.), dem Kurator der Ausstellung, dargelegt wird. Daneben finden sich im Katalog Textbeiträge von Ben Thomas über Raffaels *Idee des Zeichnens* (S. 27ff.), von Catherine Whistler über *Raffaels Hände* (S. 41ff.) und von Luisa Gusmeroli *Zur Restaurierung der Madonna dell'Impannata* (S. 242ff.). Gnann verfolgte



Abb. 2: Die Madonna mit dem Granatapfel, Wien, Albertina (91)

zwei Hauptziele: zum einen wollte er Raffaels Arbeitsweise dokumentieren; zum anderen diskutiert er auch zahlreiche Zuschreibungen.

Zu Beginn seines einleitenden Aufsatzes in der die Ausstellung begleitenden Katalogpublikation analysiert Gnann die Grundmerkmale von Raffaels Stil. Ins Zentrum stellt er dabei einen *Entwurf für die Madonna Esterházy* aus den Uffizien. Er weist zunächst auf die lockeren und lebendigen Umrisslinien, welche die Körper nicht fest umschließen, und die sorgfältig herausgearbeiteten Gelenke der Figuren (11). Er betont, dass Raffael die zeichnerischen Mittel ökonomisch einsetzt, aber dennoch ein Höchstmaß an Ausdruck erzielt (12). Die Klärung der räumlichen Position der Figuren, die eine Bedingung für die freie Beweglichkeit der Figuren ist, wird dadurch erreicht, dass die Figur Marias schräg in den Raum hineingedreht wird. Des Weiteren betont Gnann, dass Raffael seine Figuren immer individuell handeln lasse (12). So sei etwa Christus von einem starken Mitteilungsbedürfnis und einem ‚ungestümen Drängen‘ erfüllt. Jede Figur ist von innen mit Leben erfüllt. Die Landschaft ist nicht kulissenartig, sondern ermöglicht den Figuren erst, sich frei zu bewegen. Darüber hinaus sind die Figuren sowohl formal – hier durch eine Dreieckskomposition –, als auch körperlich und emotional miteinander verbunden: Die Emotionen des Christuskindes fließen zum Johannesknaben weiter (Abb. 1). Anhand der Analyse eines



Abb. 3: *Beweinung*, Paris, Louvre (111)

Hilfskartons, welches Raffael für die *Marienkrönung* in der Pinacoteca Vaticana erstellte, verdeutlicht der Autor, dass Raffael die Gesichtszüge immer dem größeren Zusammenhang des Gesichtsausdrucks unterordnete (15).

Anschließend widmet sich Gnann den Aufgaben der Zeichnung in Raffaels Entwurfsprozess (16). Hier betont er zunächst, dass Raffaels Zeichnungen sehr unterschiedlich aussehen können, was zumeist mit ihren unterschiedlichen Funktionen zusammenhängt (16). So können bei Raffael oft mehrere Stufen der Bildentwicklung aufgezeigt werden.

Die ersten Ideen sind zumeist nur kleinere flüchtige Skizzen in Feder, Silberstift oder Rötel, sogenannte *primi pensieri*, denen häufig eine Vorzeichnung mit dem Griffel zugrunde liegt. Die Figuren werden nur in raschen Linien festgehalten, wobei der Künstler auf eine Binnengestaltung verzichtet. Die Gliedmaßen sind summarisch wiedergegeben, Hände und Füße werden zu Kürzeln reduziert, Köpfe nur mit einem Oval oder Kreis angedeutet. Trotz der verknappten Charakterisierung gelingt es Raffael, den Gesichtern Ausdruck zu verleihen. Schon bei der ersten Skizze geht es ihm daher um die Verdeutlichung der emotionalen Bezüge seiner Geschöpfe. Die Ideenskizze notiert also laut Gnann das Essenzielle einer Darstellung (17). Charakteristisch für *primi pensieri* ist auch ein Reichtum an malerischen *Pentimenti*.

In der nächsten Phase hält der Künstler einzelne Figuren oder Gruppen fest, um ihre Rolle genauer zu definieren. Nicht selten finden sich auf einem Blatt Varianten ein und desselben Motivs. Die Handlungen werden subtiler aufeinander abgestimmt und schaffen eine Intensivierung im Verhältnis der Figuren zueinander. Umriss und Binnenmodellierung sind meist gleichrangig, Gewänder werden differenzierter angedeutet.

Im nächsten Schritt wird ein Gesamtentwurf angefertigt. Die Figuren erscheinen nun in voller Kleidung und werden in ihrer szenischen Umgebung oder Landschaft



Abb. 4: Heilige Familie mit dem Lamm, Madrid, Prado (127)

gezeigt. Auch die räumliche Situation und die Lichtführung sind weitestgehend geklärt. Typisch für dieses Stadium ist aber noch immer eine gewisse Vereinfachung, beispielsweise werden die Gewänder ohne detaillierte Ausarbeitung von Faltenmotiven angegeben. Dennoch ist meist klar zu erkennen, dass es sich nicht um den allerersten Gedanken zu einer Darstellung handelt. Diese Zeichnungen sind meist schon sehr nahe an der endgültigen Komposition.

Im Anschluss daran werden Aktstudien angefertigt. Diese waren entscheidend, um die richtige Haltung der Figur, die Stellung des Körpers im Raum einschließlich Überschneidungen und Verkürzungen sowie den harmonischen Ablauf der Bewegungen genau zu klären. Nicht selten wird der Kopf in eigenen Studien vorbereitet. Als Modelle dienten in der Regel Werkstattgehilfen, wobei Raffael bei vielfigurigen Kompositionen immer wieder auf die gleichen zurückgriff und diese nacheinander verschiedene Stellungen einnehmen ließ. Häufig erstellte er außerdem auch eigene Draperiestudien für die Gewänder.

Eine der letzten Stufen im ‚Workflow‘ Raffaels stellt der *modello* dar. Hierbei handelt es sich um eine detailliert ausgearbeitete, verkleinerte Entwurfszeichnung, die im Idealfall mit der ausgeführten Malerei identisch ist. Zumeist werden bei den *modell*, die häufig dem Auftraggeber zur Begutachtung vorgelegt wurden, Feder, Weißhörung und Lavierung miteinander kombiniert. Oft können sie auch mit einer Quadrierung versehen sein, mit deren Hilfe das Bild dann auf den Karton übertragen wurde. Im Spätwerk Raffaels kann die Funktion des ersten Gesamtentwurfs und des



Abb. 5: Selbstbildnis, Florenz, Uffizien (185)

*modello* zusammenfallen. Vielfach sind die späten *modelli* nicht mehr so detailliert ausgearbeitet, sondern besitzen eine malerischere Wirkung.

Zum Schluss des zeichnerischen Werkprozesses erstellte Raffael den Karton, der dieselbe Größe besitzt wie das auszuführende Werk. Zu Beginn zeichnete er diesen für kleinformatige Gemälde mit der Feder, später ging er jedoch zu schwarzer Kreide und Kohle über. Zur Herstellung von großformatigen Kartons wurden zahlreiche Papierstücke aneinandergesetzt. Die Übertragung konnte auf verschiedene Weisen erfolgen: Entweder man durchstach die Umriss- und wichtigen Linien mit einer Nadel und klopfte auf diese mit einem mit Kohlestaub gefüllten Säckchen, sodass auf dem Untergrund Punkte entstanden, die man anschließend miteinander verband (Spolvero-Technik). Oder man fuhr die Linien mit einem Griffel oder Messer nach, die sich so in die Unterlage eingruben. Auf dem Karton nahm die Darstellung ihre endgültige Form an, weshalb die Zeichnung sehr präzise ist und selten größere Korrekturen aufweist. Gelegentlich erstellte der Künstler auch sogenannte Hilfskartons, um einzelne Details wie Gesichter oder Hände noch präziser zu studieren.

Mithilfe der Zeichnung bereite Raffael seine Werke also genau vor, sodass er eine sichere und geklärte Grundlage für die malerische Ausführung hatte. Die vielgliedrigen Schritte des Entwurfsprozesses können vor allem bei seinen großen Projekten gut verfolgt werden, bei kleineren Arbeiten wurden mit Blick auf die Arbeitsökonomie häufig manche Stadien übersprungen.



Abb. 6: Soldat mit Schild, Oxford, Ashmolean Museum (285)

Tatsächlich ließ sich der kreative Prozess bei Raffael in der Wiener Ausstellung hervorragend nachverfolgen. Man gewinnt einen guten Eindruck, mit wie viel Arbeit nicht nur größere Wandmalereiprojekte, sondern selbst kleine Tafelbilder verbunden waren. Da die Werke in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden, kann man zugleich auch die stilistische Entwicklung des Künstlers, die unter anderem durch eine sukzessive Dynamisierung charakterisiert werden kann, sehr gut studieren: Zwar kann man schon bei den frühesten Werken Raffaels erkennen, wie wenig diese auf das Darstellen von Zuständen angelegt sind, obwohl sich dort die Figuren zunächst verhältnismäßig ruhig verhalten. Dies ist zum Großteil sicherlich ein Zeitstilphänomen, nicht zuletzt erklärbar durch den Einfluss der niederländischen Kunst, was Gnann in den Katalogtexten auch mehrfach betont (89, 125). Allerdings lassen sich die ersten Keime der Dynamisierung bereits im Frühwerk beobachten, etwa beim ‚heranstürmenden‘ Verkündigungengel, der auf einer Predellentafel der *Marienkrönung* für die Capella Oddi in S. Francesco in Perugia zu sehen ist, oder bei der Georgstafel aus dem Louvre, auf der das Pferd des Heiligen nach rechts wegspringt (93). Der Höhepunkt dieser Entwicklung ist bereits in Raffaels römischen Jahren erreicht, beispielsweise im *Bethlehemitischen Kindermord*, einer heftig bewegten und bewegenden Szene. Allerdings gewinnen die Bewegungsdarstellungen in der *Transfiguration Christi*, einer der letzten Arbeiten Raffaels, nochmals eine etwas andere Form und Dynamik: Zwar gibt es auch hier eine ‚äußere‘ Handlung, jedoch stehen die emotionalen Reaktionen der Figuren und ihre innere Bewegtheit nun stärker im Vordergrund.

Bereits als kaum zwanzig Jahre junger Künstler schuf Raffael höchst eindrucksvolle Werke, von denen in Wien gleich mehrere zu bewundern waren: Schon erwähnt



Abb. 7: Porträt eines Knaben, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (353)

wurde die *Verkündigung* auf einer Predellentafel der Marienkrönung in Perugia. Zu dieser Tafel wurde der gehörige *modello*, der heute im Louvre aufbewahrt wird, ausgestellt. Die Betrachter konnte sich so davon überzeugen, wie sehr der *modello* die Malerei vorbereitet, und Raffael dann doch in der malerischen Ausführung mit bemerkenswerten Freiheiten Änderungen, bis hinein in die Änderung der gesamten Raumproportionen, eingebracht hat: Raffael platziert beide Figuren in der Nähe der Bildränder, wodurch er zwischen ihnen viel leeren Raum schafft. Die Bewegungen der Figuren werden in Raffaels Komposition überdies dadurch akzentuiert, dass die strenge Symmetrie der Architektur die asymmetrische Anordnung der Figuren steigert.

Eine ebenfalls sehr beeindruckende Zeichnung des frühen Raffael war die sogenannte *Madonna mit dem Granatapfel* (Wien, Albertina; Abb. 2) Auch hierbei handelt es sich um einen fortgeschrittenen Entwurf, bei dem die Formen präzise erfasst und modelliert sind. Sehr bezeichnend für Raffael sind auch hier die physische und psychische Verbindung der Figuren: Maria hält den Granatapfel, an dem sich wiederum das Kind festhält. Auf der seelischen Ebene erforscht Jesus neugierig den Granatapfel, ihm gilt seine volle Aufmerksamkeit, während Marias Blick auf den Granatapfel und ihre Hände gerichtet ist.

Neben bedeutenden Schlüsselwerken wie dem *Traum eines Ritters* aus der National Gallery in London sind aus dem Frühwerk auch einige Porträtzeichnungen mit ihrer Balance zwischen Individualisierung und Idealisierung der Gesichter zu sehen. Stilistisch und zeichentechnisch können diese mit der *Madonna mit dem Granatapfel*



verglichen werden, jedoch entstanden sie möglicherweise noch früher als diese. Etwas weniger typisiert erschien ein *Männerkopf* aus dem British Museum, bei dem es Raffael besonders gut gelang, die Traurigkeit im Gesicht des Mannes zum Ausdruck zu bringen.

Raffael gilt als ein Künstler, dessen Werke Harmonie und Optimismus vermitteln, jedoch setzte er sich auch mit tragischen Bildthemen auseinander. Ein Musterbeispiel dafür ist die *Grablegung* von 1507 in der Galleria Borghese, die in der Ausstellung ebenfalls durch prominente Zeichnungen repräsentiert war. Da dieses Werk am Anfang des Werkprozesses ursprünglich als Beweinung konzipiert war, war die erste der Zeichnungen eine detailliert ausgearbeitete *Beweinung* aus dem Louvre (Abb. 3), welche den Ausdruck von Trauer und Schmerz hervorragend vermittelt. Auch hier lässt sich die für Raffael charakteristische physische und psychische Verbindung der Figuren beobachten. Raffaels unmittelbares Vorbild hierfür war zunächst Peruginos *Beweinung* (109), aber auf dem Weg zur Umwandlung der Beweinung in eine Grabtragung hat Raffael auch Michelangelos Londoner *Grablegung* rezipiert (112): Augenscheinlich ist die Position des Körpers Christi in Raffaels Darstellung mit der Position Christi in Michelangelos berühmter *Pieta* verwandt. Durch Raffaels Planänderung erreichte er eine neue Dramatisierung und Dynamisierung der Szene (114). Bemerkenswert ist auch, dass der Künstler in diesem Zusammenhang die drei männlichen Figuren, die Christus tragen, als Akte studierte, um zu klären, wie die physische Kraftanstrengung, die zum Tragen des toten Körpers Christi notwendig war, veranschaulicht werden kann (112). Die *Grablegung* von 1507 ist ein Musterbeispiel dafür, wie leichtfüßig Raffael einzelne Motive aus anderen Kunstwerken adaptiert, diese aber auf eine vollkommen neue Weise gestaltet und so zu gänzlich eigenständigen Bildlösungen gelangt, in denen er sich von etablierten Formeln absetzt.

Ein Highlight der Ausstellung war auch die *Heilige Familie mit dem Lamm* (Abb. 4) aus dem Prado. Die inzwischen allgemein widerlegte Ansicht, dass dieses Gemälde als Kopie zu werten sei, lehnt auch Gnann entschieden ab und verweist unter anderem auf die subtile Lichtführung, die reichhaltige Differenziertheit der Landschaft und die Ergebnisse der jüngsten IRR-Untersuchungen (125f.). Wieder sind die Verbindungen zwischen den Figuren, insbesondere zwischen dem Jesuskind und dem Ziehvater Joseph eng gestaltet. Durch das Lamm, welches aus dem Bild blickt, wird auch der Betrachter in diese stark vermenschlichte Szene eingebunden. Überzeugend wiedergegeben ist des Weiteren die Art, wie sich Joseph auf den Stock stützt – höchstwahrscheinlich wurde auch dieses Motiv als Akt studiert.

Aus der Periode vor Raffaels Übersiedelung nach Rom waren zudem auch die *Esterházy-Madonna* (Budapest, Szépművészeti Múzeum) und die *Madonna* aus der Berliner Gemäldegalerie zu sehen. Die Datierung des *Porträts eines jungen Mannes* aus Budapest wäre noch zu diskutieren.

Raffaels erstes großes Wandmalereiprojekt in Rom war vermutlich die *Disputa*, die er ab 1508 mit einem immensen zeichnerischen Werkprozess in Angriff nahm: Dieser war in der Wiener Ausstellung durch über zehn Zeichnungen repräsentiert. Raffael experimentiert hier mit zahlreichen verschiedenen Zeichenmedien und -tech-



Abb. 8: *Apostelkopf*, Wien, Albertina (429)

niken und kombiniert diese teilweise miteinander. Das Blatt mit einem *sitzenden Heiligen der Disputa* aus den Uffizien gehört zu seinen frühesten Zeichnungen, bei denen er weiche Kreide verwendete. Die Strichführung ist dabei so frei, dass eine überaus malerische Wirkung entsteht. Dies wird später eine bevorzugte Technik Raffaels für Studien einzelner Figuren und Gruppen.

Um 1510 schuf Raffael die Zeichnungen zum von Marcantonio Raimondi ausgeführten Kupferstich des *Bethlehemitischen Kindermords*, mit dem er zeigte, dass er auch Gewaltszenen souverän inszenieren konnte. Neben Raimondis Kupferstich waren Raffaels detaillierte Entwurfszeichnung aus Budapest zu sehen und mehrere Zeichnungen, welche frühe Entwurfsstadien der Komposition dokumentieren. Die Zuschreibung der Budapester Zeichnung wird in der Forschung diskutiert, wobei Gnann u.a. mit Verweis auf die fließenden Bewegungen der Figuren und die toten Kinder in der Nähe des linken unteren Bildrandes, welche in der Zeichnung noch nicht vorhanden sind, für eine Zuschreibung an Raffael plädiert (180).

Eine der bemerkenswerten Leihgaben ist auch Raffaels *Selbstporträt* (Abb. 5) aus den Uffizien. Durch die Restaurierung und IR-Untersuchung wurde die – in der Vergangenheit gelegentlich diskutierte – Zuschreibung dieses Gemäldes verifiziert. Gnann beschreibt Raffael hier als „eine zarte, empfindsame, freundliche und noble Erscheinung, die keineswegs aufdringlich, sondern fast scheu wirkt und eine von Herzen kommende Wärme und Freundlichkeit ausstrahlt“ (184). Zur Melancholie in den Augen des Künstlers ist anzumerken, dass dieser Ausdruck möglicherweise

bewusst gewählt ist, da seit Marsilio Fincino Traurigkeit zunehmend mit Künstlertum, Kreativität und Genialität assoziiert wurde.<sup>1</sup>

Raffaels große römischen Wandmalereiprojekte im Vatikan waren die Fresken der *Schule von Athen*, des *Parnass*, der *Vertreibung des Helidor* und die Fresken der Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace, die in der Ausstellung jeweils durch Studien repräsentiert waren. In der Zeit zwischen etwa 1510 und 1515 verwendete er für Studien noch oft den Silberstift oder die Feder, allmählich etablieren sich aber auch Rötel und schwarze Kreide als seine zeichnerischen Medien. Während Raffael die Entwürfe und Studien selbst ausführte, spielte für Teile der malerischen Ausführung der genannten Fresken die Werkstatt eine immer wichtigere Rolle. Raffael etablierte hier ein neues Werkstattssystem, das später dann von Rubens aufgegriffen und weiterentwickelt werden sollte: Die zwei bedeutendsten Schüler Raffaels waren Giulio Romano und Giovanni Francesco Penni. Obwohl im Forschungsverlauf immer wieder Händescheidungen zwischen Raffael und seinen Werkstattmitgliedern unternommen wurden, sind die diesbezüglichen Zuschreibungsversuche problematisch, da der Stil von Giulio Romano und Giovanni Francesco Penni vor 1520 nicht erkennbar ist. Gnann plädiert dafür, mehrere Zeichnungen und Gemälde, die in den vergangenen Jahrzehnten partiell als Werkstattarbeiten angesehen wurden, wieder Raffael zuzuschreiben, etwa mit Blick auf die *Aktstudie eines Kriegers* im Frankfurter Städel. Argumente sind die lebendige und spontane Strichführung, die variierte Konturierung der Figur, die Spannung und die Dynamik der Linien und die subtile Veränderung der Schraffuren bei der Modellierung der Muskulatur (225). Die Bewegung sei voller Kraft und einer das Innere durchströmenden Energie, die Vorstellung von äußerer Form, innerem Leben und den Beweggründen des Handelns seien auf vollkommene Weise miteinander verbunden (226). Zu diskutieren bleibt Gnanns Zuschreibung der *Madonna mit dem Christuskind und dem heiligen Joseph* aus dem Palazzo Pitti an Raffael (262), auch wenn die Zuschreibung der Tafel an Penni nicht überzeugender ausfällt. Um eine eigenhändige Arbeit Raffaels könnte es sich bei einer Pinselzeichnung der *Heiligen Familie* aus dem Ashmolean Museum handeln, deren malerische Technik sehr eng mit den Entwürfen für die Loggien Raffaels im Vatikanischen Palast verwandt ist. Auch diese waren in den letzten Jahrzehnten zumeist als Werke Pennis angesehen worden. Gnann akzentuiert bei der *Heiligen Familie* zurecht die Beseelung der Figuren durch Gefühle, die von Figur zu Figur weiterwirken (267). Dies sei beispielsweise an den ausgestreckten Armen des lebendig sich gebärdenden Christuskindes und der leicht vorlehrenden Haltung Marias zu erkennen. Auch bei den Entwürfen zu den *drei Engeln vor Abraham* und *Esau vor Isaak* (Loggien) spricht die klare Vermittlung der zwischenmenschlichen Bezüge für Raffaels Autorschaft.

---

1 Erwin Panofsky u.a., *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, London 1964. Siehe dazu Christoph Wagner, „Umbra et potentia“ – Porträt und Selbstporträt als Schlüsselwerke einer gemalten Anthropologie in der frühen Neuzeit“, in: *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, hrsg. von Werner Busch, Oliver Jehle und Bernhard Maaz, München und Berlin 2010, S. 35ff.

In den Jahren vor 1515 entwarf Raffael die Kuppelmosaiken der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo. Für die Kapelle in S. Maria della Pace plante er ein großes Altarbild mit der Auferstehung Christi. Beide Projekte waren in der Ausstellung durch Studien und Entwürfe vertreten. Beeindruckend sind dabei die *Aktstudien* für die Soldaten der nicht ausgeführten Auferstehung, die den menschlichen Körper in komplizierten Positionen und Bewegungen zeigen (Abb. 6) und Raffaels Kenntnis von Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle widerspiegeln (288).

Eine weitere Leihgabe war das um 1515 entstandene *Porträt des jungen Bindo Altoviti* aus der National Gallery in Washington. Ungewöhnlich ist an diesem Gemälde die Position des Modells, die der Darstellung etwas Momenthaftes verleiht: Scheinbar en passant wirft Bindo einen Blick über seine Schulter, wobei ein großer Teil seiner rechten Schulter und seines verkürzt dargestellten Rückens zu sehen ist. Bemerkenswert ist aber auch die Wiedergabe der sehr feinen und weichen, langen blonden Haare und sein sanfter, warmer Blick.

Während seiner letzten Lebensjahre arbeitete Raffael an zahlreichen Projekten gleichzeitig, weshalb der Anteil der Werkstatt an seinem Spätwerk nicht gering gewesen sein dürfte. Dies scheint auch für Entwurfszeichnungen zu gelten, doch offenbar gibt es in der Forschung gerade bei vielen späten Werken keinen Konsens über ihre Zuschreibung. Als eigenhändige Arbeiten sind die drei Studien für den höchst dramatisch inszenierten *Borgobrand* anerkannt: Beim *jungen Mann, der einen alten trägt*, ist der Gegensatz zwischen dem jugendlich kräftigen, sich unter dem Gewicht beugenden und mit kurzen Schritten mühsam das Gleichgewicht haltenden Mann und dem bewegungsunfähigen Alten mit seiner runzligen Haut und den müden, kraftlos herabhängenden Gliedern zu sehen (321). Bei der Zeichnung mit dem *nackten Jüngling, der an einer Mauer hängt* ist die Anspannung des Körpers in jeder Faser zu spüren (322). Das Motiv bringt sowohl die Angst und die Verzweiflung als auch die Tragik der lebensbedrohlichen Situation zum Ausdruck.

Weitere Werke, die wieder wohlbegründet Raffael zugeschrieben werden, waren in der Ausstellung auch die *Madonna del Divino Amore* aus Neapel sowie das *Knabenporträt* aus dem Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. Die Ausführung der *Madonna del Divino Amore* wirkt weitgehend einheitlich (341), obwohl beim Inkarnat Marias eine gewisse Glätte feststellbar ist, die auf Giulio Romano verweisen könnte. Gleichzeitig ist jedoch die Farbe des Inkarnats beinahe identisch mit der Farbe des Inkarnats von Bindo Altoviti. Zurecht verweist Gnann auch auf den delikaten, zarten Farbauftrag und die weiche, harmonische Einfügung der Figuren in den Raum (341f.). Ferner spricht die überzeugend wirkende Weichheit der kindlichen Körper sowie die körperliche und seelische Verbindung der Figuren durch Blicke, Gesten und Berührungen ebenfalls für die Autorschaft Raffaels. Aus den Ausführungen Gnanns wird klar, dass es problematisch ist, Werke Raffaels oder seiner Werkstatt mit späteren Arbeiten Giulios oder Pennis zu vergleichen, da diese Künstler vor 1520 den Stil Raffaels gut imitieren konnten. Auch beim *Bildnis eines Knaben* (Abb. 7) bringt Gnann Argumente gegen die Zuschreibung an Giulio. In der Literatur wurde das Bildnis häufig mit dem *Porträt einer jungen Frau* in Straßburg verglichen. Wie Gnann referiert, sind

die beiden Porträts stilistisch gegensätzlich, da für Giulios Porträt eine gewisse Härte der Malweise charakteristisch ist, während sich das Knabenbildnis durch eine malerische Weichheit auszeichnet, die dem Porträt Bindos nahesteht (351). Auch hier lässt sich der Hautton gut mit dem Inkarnat im *Porträt Bindo Altovitis* vergleichen. Auch ist nachzuvollziehen, dass beim Bildnis Raffaels ein stärkerer Sinn für den Gesamteindruck zu beobachten ist, während beim Vergleichsbeispiel die einzelnen, individuell geformten Elemente des Gesichts nur miteinander addiert erscheinen (351). Die beiden Gemälde zeugen also von grundlegend verschiedenen Wahrnehmungsarten.

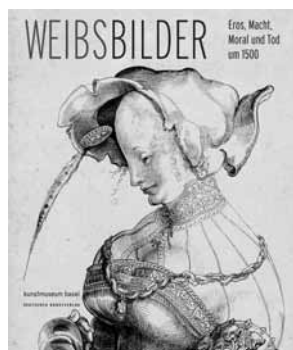
Einige der weiterführend diskutierten Zuschreibungen müssen offenbleiben, so die des Gemäldes von *Johannes dem Täufer in der Wüste* aus den Uffizien. Die Modellierung des Körpers von Johannes wirkt ausgesprochen ungeschickt, die Position der Figur wie eine Pose und die Bewegung der Figur wenig organisch. Offensichtlich hatte der Maler kein Verständnis für die Funktionsweise des menschlichen Bewegungsapparates. Irritierend wirken ferner die bildparallele Anordnung des Körpers, das frontale Gesicht und der abwesende Blick der Figur, der scheinbar nicht mit ihrer Handlung zusammenhängt.

Auch die Federzeichnung der *Anbetung der Hirten* aus dem Louvre, die Gnann als eigenhändig klassifiziert, wird mehrheitlich als ein Werk Pennis angesehen. Ohne Zweifel besitzt sie viele stilistische Eigenschaften, die sie in die Nähe Raffaels rücken. Aber aufgrund der verschachtelten Architektur erscheint die räumliche Situation unnötig kompliziert. Auch die eigentliche Szene erinnert mit ihrem erzählerischen Reichtum an Raffael. Emotionale Verbindungen zwischen den Figuren sind vorhanden, jedoch wirken diese bei Raffael selbst bei flüchtigen Skizzen überzeugender. Schließlich ist die Zeichnung für eine eigenhändige Arbeit zu präzise ausgearbeitet. Man kann sich hier gut vorstellen, dass Raffael den ersten Gesamtentwurf und einige Studien selbst ausführte, den Rest der Arbeit aber seinen Mitarbeitern überließ. Die Einordnung des Blattes ist aufgrund der stilistischen Widersprüche eher schwierig.

Den Abschluss der Ausstellung bilden die Hilfskartons mit den *Kopfstudien* der Apostel für die *Transfiguration Christi* (Abb. 8). Es überrascht, dass auch die Zuschreibung dieser Zeichnungen im 19. Jahrhundert angezweifelt wurde. Raffael lotet hier das ganze Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten der schwarzen Kreide aus und erzielt durch den Reichtum der subtilen Abstufungen ein Höchstmaß an malerischer Wirkung (424). Dabei gelangte er zu einer außergewöhnlichen Vertiefung des seelischen Ausdrucks und zu einer umfassenden spirituellen Sicht des Menschen: „Der Künstler macht die inneren Empfindungen und Motivationen der Apostel sichtbar und hält auf einzigartige Weise die Spontaneität ihrer Reaktionen fest: ihr Staunen, ihre Neugier, ihre Verwunderung und ihr Zweifel beim Anblick des besessenen Knaben.“ (424) Mithilfe der Spolvero-Punkte, die auf den Hilfskartons zu sehen sind, konnte Gnann einen kleinen Teil des ursprünglichen Kartons rekonstruieren. Dabei kam er zum Schluss, dass er einem *Entwurf der Transfiguration in Akten* in der Albertina sehr ähnlich gewesen sein muss (428). Auf ihm könnten die Figuren daher auch in Akten zu sehen gewesen sein. Dies scheinen auch Röntgenaufnahmen der *Transfiguration* zu bestätigen, durch die die Untermalung des Gemäldes teilweise sichtbar wurde.

Zweifellos können einige der Zuschreibungen neue Diskussionen auslösen, die auch wieder mehr Bewegung in den kennerschaftlich orientierten Teil der Raffael-Forschung bringt, sodass einige Werke, die heute nicht als eigenhändig gelten, neu betrachtet, auf der anderen Seite unumstrittene Werke noch genauer auf den Werkstattanteil hin erkundet werden. Die Ausstellung in der Albertina und der zugehörige Katalog liefern außerdem auch konstruktive Beiträge zur Weiterentwicklung der kunstwissenschaftlichen Methode der Stilkritik. Abschließend sei bemerkt, dass die Ausstellung genau zehn Jahre nach dem Tod Konrad Oberhubers, des großen Raffael-Spezialisten und Direktors der Albertina, stattfand und dass sich Gnann, der ehemals Oberhubers Mitarbeiter war, vielfach bei seinen Zuschreibungen auf Oberhuber bezieht. Es ist erfreulich, dass man auf diese Weise indirekt auch Konrad Oberhubers Forschungen in Erinnerung bringt und fortführt.

ANNA SIMON  
Wien



**Kunstmuseum Basel und Ariane Mensger (Hrsg.); Weibsbilder. Eros, Macht, Moral und Tod um 1500;** Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel; Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2017; 232 S., 124 farb. Abb.; ISBN 978-3-422-07430-9; € 39,90

Vor dem Hintergrund einer auf mehreren Ebenen geführten Neuverhandlung von Geschlechternormen und von dorthin angefachten theologischen, moralisierenden, magischen usw. Diskursen trat ab circa 1500 eine große Anzahl von Frauendarstellungen auf, die zwischen Pin-up, moralischer Erbauung und misogynen Propaganda oszillierten. Das neue künstlerische Interesse am korrekt wiedergegebenen und zunehmend auch am sinnlich inszenierten nackten Körper verband sich mit brandaktuellen gesellschaftlichen Themen wie dem Hexenglauben und moralisierend zugespitzten antiken und alttestamentarischen Stoffen zu einer Fülle von sexualisierten 'Weibsbildern', die als spezifisches Phänomen der nordalpinen Renaissance nicht zu übersehen sind und gerade die Wahrnehmung von Künstlern wie Hans Baldung Grien, Urs Graf oder Niklaus Manuel stark prägen. Diese Zusammenhänge sind also bekannt. Doch an wenigen Orten ließe sich so gut wie in Basel, mit seinem reichen Bestand entsprechender Zeichnungen, Druckgrafiken und auch einigen einschlägigen Kabinettbildern, eine repräsentative Ausstellung dazu zusammenstellen. Dank moderner Lichttechnik lassen sich Gemälde und Zeichnungen sogar nebeneinander hängen.

Ohne Frage gibt es auch aktuelle Anlässe genug, das breite Publikum einmal wieder auf eine genuin nördliche Tradition der Verkoppelung von erotisierten Körpern und unterschwellig bis explizit frauenfeindlichen Botschaften hinzuweisen.