

Il nuovo Raffaello romano.

Anmerkungen zum späten Raffael aus Anlaß zweier Ausstellungen und einer Monographie

KONRAD OBERHUBER, ACHIM GNANN

Raphael und der klassische Stil in Rom

*Ausstellungskatalog, hrsg. v. Konrad Oberhuber, Katalog v. Achim Gnann. Mailand, Electa 1999. 425 S., zahlr. farb. u. schwarz-weiß Abb., ISBN 3-900656-45-2 [= K. Oberhuber, A. Gnann, *Roma e lo stile classico di Raffaello*. Mailand, Electa 1999]. Daten der Ausstellung: Mantua, Palazzo Te, 20. März - 30. Mai 1999; Wien, Albertina, 23. Juni - 5. September 1999.*

MARTIN CLAYTON

Raphael and his circle. Drawings from Windsor Castle

Ausstellungskatalog, London, Merrell Holberton Publishers 1999. 224 S., zahlr. farb. und schwarz-weiß Abb., ISBN 1-85894-076-1. Daten der Ausstellung: London, Buckingham Palace, Queen's Gallery, 21. Mai - 10. Oktober 1999; Washington, Nat. Gallery of Art, 14. Mai - 23. Juli 2000; Toronto, Art Gallery, 6. August - 15. September 2000; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 31. Oktober 2000 - 9. Januar 2001.

KONRAD OBERHUBER

Raffael. Das malerische Werk

München, Prestel 1999. 259 S., 238 überwiegend farb. Abb.; ISBN 3-7913-2237-0. DM 128,-. Ital. Parallelausgabe: Raffaello. L'opera pittorica. Mailand, Electa 1999. ISBN 88-435-6942-2

Mit zwei Ausstellungen zu Raffael und seiner Schule und (einem Teil) einer Monographie zu Raffaels malerischem Werk wurde im vergangenen Jahr zu einem seit Jahrzehnten kontrovers diskutierten Thema Stellung bezogen: der Attributionsfrage bei Zeichnungen und Gemälden aus der späteren römischen Zeit Raffaels, die auch diesmal in Versuchen mündet, das Verhältnis zwischen dem Meister und seinen wichtigsten Schülern Giulio Romano und Gianfrancesco Penni neu zu definieren.

Die von Konrad Oberhuber und Achim Gnann vorbereitete Ausstellung – *Roma e lo stile classico di Raffaello* – wurde ab März im sehr gut besuchten Palazzo Te in Mantua gezeigt und war noch bis September in der Wiener Albertina zu sehen. Die von Martin

Clayton konzipierte Ausstellung mit Zeichnungen von »Raphael and his Circle« aus Beständen der Royal Library, Windsor Castle, wurde im vergangenen Jahr in der Queen's Gallery in London präsentiert und ist noch bis Januar 2001 über Stationen in Washington, Toronto und Los Angeles zu begutachten. Beide Ausstellungen fokussierten trotz unterschiedlicher Konzeption ein ähnliches Ziel und sollten sich in der Auswahl der Exponate sehr gut ergänzen. Das Gesamtbild indessen, das sich nach Besichtigung der Originale und der Lektüre der umfangreichen Kataloge ergibt, fällt sehr heterogen, bisweilen auch verwirrend aus. Schließlich bietet Oberhubers ebenfalls 1999 erschienene Monographie *Raffaello. L'opera pittorica*, vor allem was die spä-

tere römische Zeit anbelangt, gegenüber den bisherigen Vorstellungen ein massiv verändertes Bild: In seinem »*epilogo*« (231-249) gibt Oberhuber die bisher nur vereinzelt und zögernd anklingende Marschrichtung vor, indem er eine Kehrtwendung in der Beurteilung der Spätzeit Raffaels propagiert, unter Einbeziehung von Werken, die bisher kaum mit dem Meister in Verbindung gebracht wurden. Dieser neue Trend zielt vor allem darauf – und darin stellt sich Oberhuber, so möchte man meinen, gegen seine eigene fast 40jährige Forschungsüberzeugung –, die Rolle der beiden Schüler Giulio Romano und Gianfrancesco Penni so gering wie möglich einzuschätzen, »*non perserverare nell'errore di sopravallutarne la fantasia e la forza espressiva*« (231).

Zur Konzeption der Ausstellungen

Clayton präsentierte den Windsor-Bestand der Zeichnungen Raffaels sowohl im direkten Vergleich mit seinen Vorläufern als auch innerhalb seiner Schule und seines Umkreises, um schließlich das nachfolgende Kunstschaffen exemplarisch zu verdeutlichen. Mit der vergleichsweise geringen Anzahl von 66 Exponaten, die von Giovanni Santi von ca. 1480 bis Perino del Vaga aus annähernd der Mitte des Cinquecento reichen, wurde ein weiter Bogen in technischer und stilistischer Vielfalt gespannt. Die Präsentation und vor allem die Ausführungen des sehr fundierten Kataloges verraten eine fast immer gleichbleibend umsichtige Auseinandersetzung mit den Exponaten. Als brisantester Problemkreis entpuppen sich dabei, wenig überraschend, die späten Schaffensjahre Raffaels. Sehr hilfreich ist in dem überaus ansprechend gestalteten Katalog, daß es zu den farbig abgebildeten Exponaten (mit einigen aufschlußreichen Details) eine Reihe von Vergleichsabbildungen gibt, die das Überprüfen der Argumente erleichtert.

Die von Oberhuber und Gnann konzipierte, weit umfangreichere Ausstellung fokussierte einen kürzeren, höchst problematischen und künstlerisch dichten Zeitraum: die Jahre 1515

bis 1527 mit besonderer Berücksichtigung der letzten Lebensjahre Raffaels. Den Beginn bildeten die ersten Arbeiten für das Fresko des *Borgobrands* in der Stanza dell'Incendio, und der Sacco di Roma sollte das unschöne und abrupte Ende einer Ära bilden, die – so läßt der Ausstellungstitel vermuten – als Zeit des »klassischen Stils« in Rom zu charakterisieren sei. In 26 Sektionen boten 170 Zeichnungen (nicht alle der zum größten Teil aus der Albertina stammenden Blätter waren an beiden Ausstellungsorten zu sehen), 126 druckgraphische Blätter, sechs Gemälde und zwei Tapisserien ein in dieser Dichte bisher kaum je versammeltes Spektrum, dessen Größe und Vielschichtigkeit es nicht einmal dem Kenner ermöglichte, sich angemessen mit dieser Prachtfülle auseinanderzusetzen. Den interessierten Laien wird die Ausstellung vermutlich nach dem ersten Drittel (und das sind immerhin über 100 eng mit Raffael in Verbindung stehende Blätter und Druckgraphiken) erschöpft haben, mit entsprechenden Folgen für die sich in ihrer ganzen (und sehr häufig »unklassischen«) Vielfalt darbietenden Zeichnungen der Schüler und Nachfolger. In der für Ausstellungen diesen Umfangs wenig geeigneten Albertina waren diese zudem etwas ungünstig auf der Galerie plaziert. Was in London als ein mehr oder minder durchgehendes künstlerisches Zeitalter erfahrbar war, wurde in Mantua und Wien durch die Masse von Exponaten (unfreiwillig?) zweigeteilt. Auch die vorliegende Besprechung wird dieser Zerissenheit Rechnung tragen und sich »nur« dem späten Raffael widmen können, ohne sich den in den 20er Jahren in Rom tätigen Künstlern wie Maturino, Rosso Fiorentino, Parmigianino und Baccio Bandinelli zuzuwenden.

Mehr noch als bei der Londoner Ausstellung mit ihren Blättern aus königlichem Besitz darf man bei der Mantuaner/Wiener Ausstellung mit ihrem ambitionierten Titel durchaus nach ihrem Ziel fragen. Eine eindeutige Antwort fällt jedoch schwer. Den prägendsten Eindruck hinterließ, wie auch bei Clayton, sicherlich der

Beitrag für die in der Forschung derzeit bri-
santeste Frage der Aufteilung der Zeichnun-
gen unter den Künstlern. Hinter diesem immer
wiederkehrenden Versuch, das Verhältnis, neuer-
dings, meist »zu Gunsten« Raffaels zu definie-
ren, trat in Mantua/Wien das großartige Kon-
zept des kongenialen Miteinanders von Zeich-
nung und druckgraphischer Reproduktion
fast in den Hintergrund, welches mit überra-
schender Konsequenz durchgehalten wurde
und oft in hohem Maße aufschlußreich war
(vgl. die wunderbare Folge von *David und Goliath*: Raffaels Kreide-Zeichnung, Ugo da
Carpis Clair-obscur-Holzschnitt, Marcantonio Raimondis Stich, Parmigianinos weiß-
gehöhte Federzeichnung; Kat.-Wien Nr. 105-
108).

Die Vielfalt an *invenzioni* in den unterschiedli-
chen Medien zu präsentieren, dabei zu über-
prüfen, wie treu oder wie frei die Stecher
gegenüber dem *congetto* blieben, und, darüber
hinaus, Raffaels Bild als Zeichner in seinen
letzten Lebensjahren einer gründlichen Revi-
sion zu unterziehen: Die sehr ambitionierte
Mantuaner/Wiener Ausstellung wollte und
konnte eindrücklich unter Beweis stellen, daß
Raffael die römische Kunstszenen im 1. Viertel
des 16. Jh.s in hohem Maße dominierte, wenn-
gleich das auch bei Zurückhaltung in den
(Rück-)Zuschreibungen noch außer Frage
stünde. In jedem Fall hat die Bildunterschrift
'Raffael' (oft im Gegensatz zu der auf dem
Passepartout des Leihgebers sichtbaren
»Zuschreibung«) den Blick auf das jeweilige
Blatt automatisch zu genauerem Studium
bewogen.

Der Aufbau des Katalogs mit seinen beiden
einführenden Aufsätzen mußte wohl, was eine
konturierte Ordnung und klare Struktur anbe-
langt, der Masse von Exponaten Tribut zollen.
Er übersteigt die Zahl der Katalogbeiträge im
Londoner Katalog fast um das fünffache (!) –
umso größer muß man die Leistung von
Gnann anerkennen, diese Aufgabe bewältigt
zu haben. Zwar sind auch hier alle Zeichnun-
gen (bis auf Kat.-Wien Nr. 54) farbig abgebil-



Abb. 1 Raffael, Wächter mit Axt. Windsor Castle, Royal Library (Kat.-London Nr. 22 S. 89)

det, es finden sich jedoch so gut wie keine Ver-
gleichsabbildungen. Hilfreich wäre zudem ein
Index (zumindest) nach Aufbewahrungsorten
gewesen, ebenso eine Konkordanz (zumin-
dest) der Zeichnungen aus den einschlägigen
Sammlungskatalogen. Der Anspruch des Pro-
jekts kollidiert mit der Unübersichtlichkeit des
Katalogaufbaus, die ein schnelles Nachschla-
gen behindert.

Lo stile classico di Raffaello?

Oberhuber weist in seinem einleitendem Auf-
satz (»Der klassische Stil Raphaels und seine
Wandlung in Rom bis 1527«) darauf hin, daß
die Ausstellung »vor allem die Ausbildung des
figürlichen Stiles« verfolge (22). Dabei sei das
alles übergreifende gestalterische Kriterium
die Rezeption antiker Bildwerke. Zeitlich
wurde der *Borgobrand* deshalb an den Beginn
gestellt, weil hier »eine definitive Hinwendung
zur Schaffung eines antiquarischen Stils in
Architektur und bildnerischer Kunst« erkenn-



Abb. 2
Gianfrancesco Penni
oder Raffael (?), *Martha führt Magdalena zu Christus. Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement (Kat.-Wien Nr. 116 S. 180)*

bar sei, »die in Raphaels letzten Jahren die Bewunderung aller Humanisten hervorrief und die Kunst Roms und damit die der Welt entscheidend veränderte« (18). Bekanntlich wurde Raffael auch 1515 die Oberaufsicht über alle antiken Marmorreste in Rom übertragen.

Es mag ein Zufall sein, daß der italienische Ausstellungstitel *Roma e lo stile classico di Raffaello* sich vom deutschen (*Raphael und der klassische Stil in Rom*) nicht ganz unerheblich unterscheidet. Aber auch die besser gewählte italienische Version kann nicht über das Unbehagen mit diesem *stile classico di Raffaello* hinwegtäuschen. Es mußte paradox erscheinen, daß gerade der Vielfalt, die die Ausstellung überzeugend präsentierte, das Korsett des »klassischen Stils« umgeschnürt wurde.

Es ist ein seit Jahrhunderten bekanntes Phänomen, daß für jede »kunsthistorische« Epoche immer ein anderer Künstler zum Maßstab für Raffaels Spätstil wird: In den 70er Jahren des 20. Jh.s wurde die Bedeutung von Leonards *chiaroscuro* in besonderem Maße betont, sanktioniert durch Vasari, der in der Begegnung Raffaels mit den Werken Leonards (aber schon in dessen Florentiner Schaffensphase) den Auslöser für die »Wahrhaftigkeit«

im Ausdruck der Figuren, »nell'arie delle teste«, sah. Natürlich liegt bei Vasari das Hauptgewicht auf der Begegnung Raffaels mit den Werken Michelangelos, und nicht zufällig verwendet Vasari dabei einen Vergleich, mit dem er besonders die Größe Michelangelos betont: Zum Ende des Pontifikats von Julius II. habe Raffaels *maniera gentile* noch *una certa grandezza e maestà* vermissen lassen. Diese Größe habe er – obwohl (!) er zuvor viele antike Denkmäler studiert hatte – erst durch die Begegnung mit den Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle seiner *maniera* hinzufügen können. Vasari beobachtet zu Recht in den daraufhin von ihm beschriebenen Fresken des *Jesaias* in S. Agostino und den *Propheten* und *Sibyllen* in S. Maria della Pace diesen neuen, quasi michelangelesken Stil, jedoch mißt er zweifelsohne der Rolle, die die Antike in Raffaels späterem Schaffen spielt, eine viel zu geringe Bedeutung zu.

Anders nun Oberhuber und Gnann: Das klassische Element wird überall bemüht, Michelangelo und Leonardo spielen nur noch eine marginale Rolle, die nordische Druckgraphik wird fast vollständig vergessen, Sebastiano del Piombos Rolle (nicht nur als Vermittler michelangelesker und venezianischer Errungenschaften) vernachlässigt. Seine Studie eines Prophe-

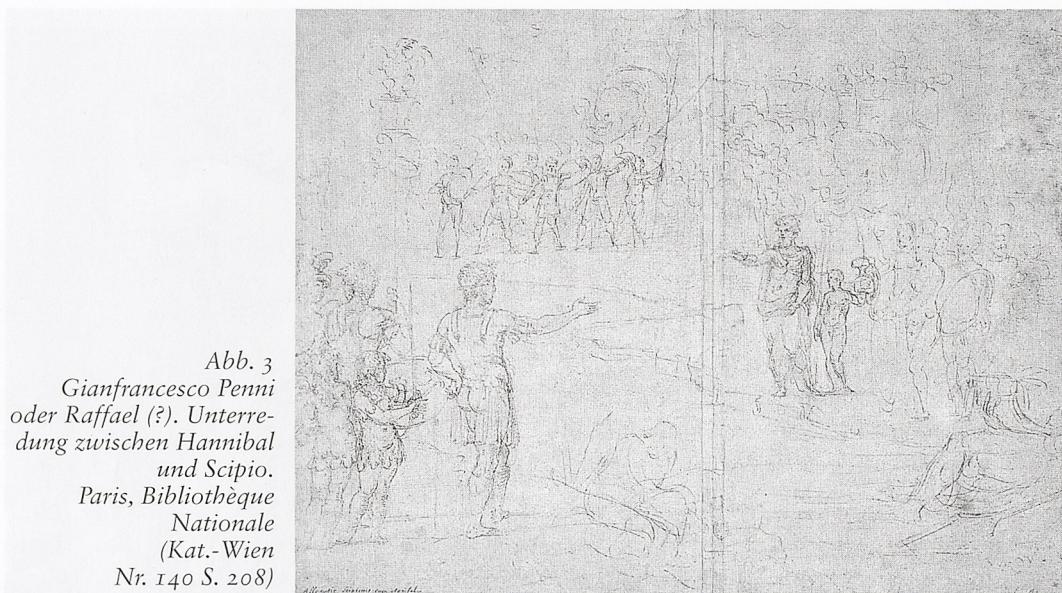


Abb. 3
Gianfrancesco Penni
oder Raffael (?). Unterredung zwischen Hannibal
und Scipio.
Paris, Bibliothèque
Nationale
(Kat.-Wien
Nr. 140 S. 208)

ten für die Borgherini-Kapelle in S. Pietro in Montorio (Kat.-Wien Nr. 175) war gar nur in Wien zu sehen. Aber vielleicht konnte Sebastianos Rolle in Mantua/Wien nicht so betont werden, weil dadurch Michelangelos Wirkung wieder stärker ins Blickfeld hätte gerückt werden müssen. Oder hat man die Albertina-Zeichnung der *Cumäischen Sibylle* für S. Maria della Pace nur mit Rücksicht auf den zeitlichen Rahmen nicht präsentiert? In London wurden zwei der um 1512 datierten Studien für das mutmaßliche Altarbildprojekt gezeigt; eine davon (Kat.-London Nr. 22; Abb. 1) war kürzlich in der Ausstellung zur Michelangelo-Rezeption zu sehen (Paul Joannides, *Michelangelo and his influence. Drawings from Windsor Castle*, Kat. Ausst. Washington 1996, Nr. 36; ebenso war dort, Nr. 37, die in Mantua/Wien als Raffael-Autograph bezeichnete Studie zur *Steinigung des Stephanus*; Abb. 7). Laut Oberhuber habe Raffael in seinen letzten Werken »die klassische Lektion vollständig absorbiert und gestaltet nun einen neuen, seiner Zeit angemessenen Stil aus« (22). Was ist dieser seiner Zeit angemessene Stil? Wie genau ist das Verhältnis zur Antike zu fassen? Findet

es gemäß den jeweiligen »Aufgaben« unterschiedliche Ausprägungen? Einmal wird von Antikisierung der christlichen Formen und Inhalte, dann von einer Taufe des antiken Vorbilds durch den Renaissance-Künstler gesprochen. Antike Rhetorik, antikes Pathos, tragischer Stil – diese Begriffe sind in der Raffael-Forschung der letzten 20 Jahre zu Allgemeinplätzen geworden, die kaum mehr hinterfragt werden.

Die Projektfülle um 1516 und zwei Auferstehungen für die Chigi-Kapellen

War es bei Oberhuber die Betonung der Antike, so rückt bei Gnann ein weiterer Aspekt ins Blickfeld, der sich erst mit der Lektüre seines einleitenden Textes (»Die jungen Künstler in Rom nach dem Tode Raphaels bis zum Sacco di Roma«) und der Katalogeinträge in seiner Vielfalt erschließt: Wir erfahren eine Menge über die verschiedenen Projekte innerhalb der letzten fünf Lebensjahre Raffaels, von den sehr bekannten im Vatikan bis zu den mit Raffael bisher weniger eng verwobenen (und sehr umstrittenen) wie der sog. *scuola nuova*-Tepichserie oder der Dekoration für die Kapelle

in S. Trinità dei Monti. Fast jede druckgraphische Reproduktion scheint – so suggeriert Gnann – von irgendeinem größeren mit Raffael in Verbindung stehenden Projekt Zeugnis abzulegen, unabhängig davon, ob eine Vorzeichnung des Meisters existiert oder nicht. *Raphael invenit* – dies wurde zuweilen sehr wörtlich genommen, und nicht nur dem Laien wird in der Ausstellung die nicht enden wollende Fülle an *invenzioni* unüberschaubar erschienen sein, zumal ein didaktischer Apparat nicht vorhanden war und die einzelnen Zeichnungen meist mit wenigen Erläuterungen nebeneinander hingen. Als Gewährsmann zur Rekonstruktion wird vor allem Vasari bemüht, freilich mit dem elastischen Zug, seine Ausführungen bald als verlässlich, bald als fragwürdig zu bezeichnen (vgl. die *Evangelisten* Kat.-Wien Nr. 22ff. oder das *Urteil des Paris* Kat.-Wien Nr. 33). Gerade der so häufig bei den Datierungen von Oberhuber und Gnann favorisierte Zeitraum 1516–18 muß ausgesprochen kreativ gewesen sein: Würde man allein die Anzahl der Architektur-, Ausstattungs- und Tafelbild-Projekte zusammentragen, für die Raffael als entwerfender und sogar inzwischen wieder als ausführender Künstler verantwortlich gemacht wird, so wäre vielleicht manche Datierung rein aus praktischen Gründen wieder zu verschieben. Die Akzeptanz einer ausgeklügelten Werkstattorganisation kann aber wohl nicht ohne Folge für die Wertschätzung der Bilder sein.

Im einzelnen lässt sich zu den Projekten und den ihnen zugewiesenen Stichen oder Zeichnungen folgendes sagen: Die Spekulation, daß der Auftrag für die heute zerstörte Magdalenenkapelle, der späteren Cappella Massimi in S. Trinità dei Monti mit vier Bildern aus dem Leben der hl. Maria Magdalena (deren Dekoration Vasari den beiden Schülern gibt) zunächst an Raffael erging und dieser sich 1516–18 damit beschäftigte, entbehrt eines soliden Fundaments. Denn als Begründung wird angegeben, Raffael habe die (höchst umstrittene) Chatsworth-Zeichnung *Martha führt Magda-*



Abb. 4 Gianfrancesco Penni oder Perino del Vaga oder Raffael (?), Jonas. Windsor Castle, Royal Library (Kat. London Nr. 48 S. 169)

lena zu Christus (Kat.-Wien Nr. 116; Abb. 2) schon um 1516 angefertigt, und Giulio Münchener Zeichnung zum selben Thema (Kat.-Wien Nr. 117) sei eine Kopie nach einem früheren Entwurf Raffaels.

Ähnlich wird bei den Entwürfen für die *Scuola Nuova*-Teppichserie, die aus zwölf Szenen aus dem Leben Christi besteht, verfahren: Für deren mutmaßliche Konzeption um 1516–18 wird jetzt auch Raffael verantwortlich gemacht und die bisher meist Penni zugewiesene Zeichnung der *Anbetung der Hirten* (Kat.-Wien Nr. 205) wieder dem Meister selbst zugeschrieben. Der Zeitpunkt des Auftrags ist in den Quellen nur vage zu fassen, und Oberhubers Aussage in seiner Monographie (231),

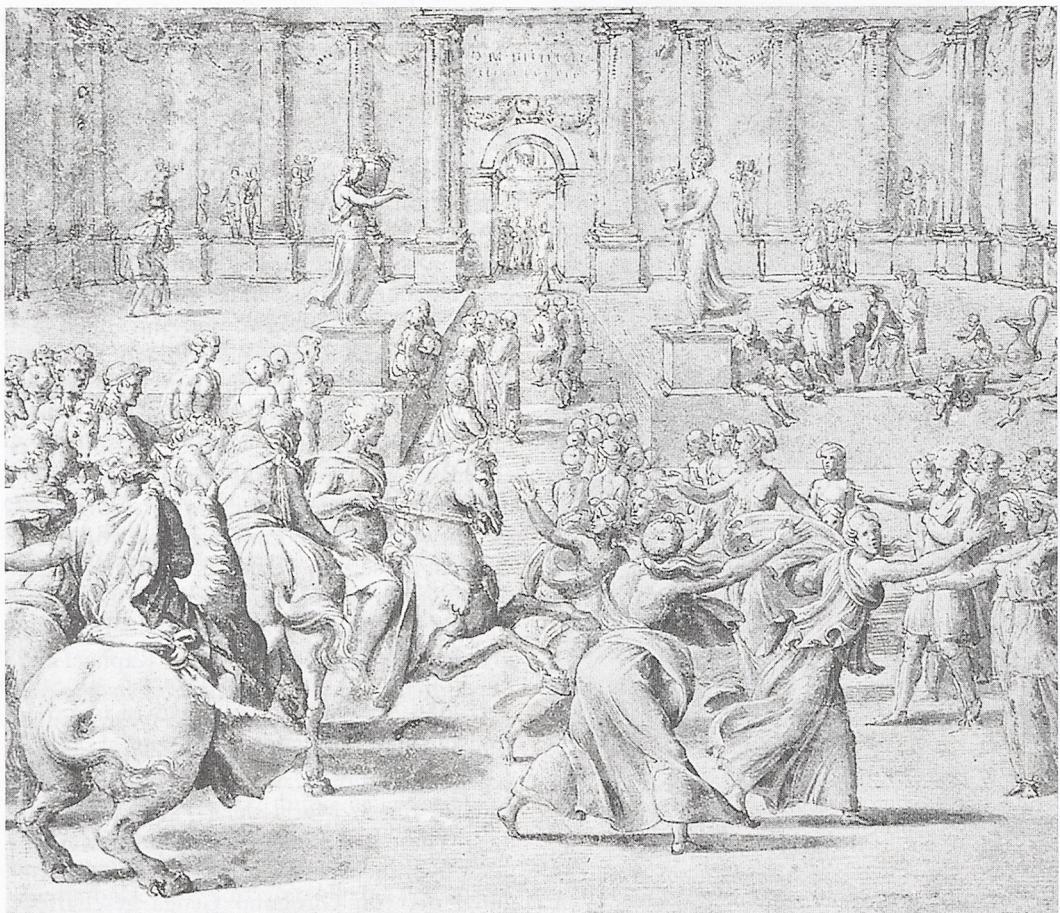


Abb. 5 Gianfrancesco Penni, Einzug in eine Stadt. Wien, Albertina (Kat.-Raffaello architetto, Rom 1984, Mailand 1984, S. 328)

Raffael habe nicht nur die Apostelgeschichte-Kartons, die alttestamentlichen Loggien, sondern auch eine kleine Gruppe von Darstellungen aus dem Neuen Testament geschaffen, müßte von weiteren Indizien gestützt werden. Auch die ersten Entwürfe für die in den 30er Jahren für Franz I. hergestellte Teppich-Serie der *Taten des Publius Cornelius Scipio* (Kat.-Wien Nr. 140ff.) möchten Oberhuber und Gnann auf Raffael zurückführen und datieren die sehr mediokre Zeichnung der *Unterredung zwischen Scipio und Hannibal* (Abb. 3) als mögliches Raffael-Autograph (!) um 1516-18.

Der Auftrag mag noch an Raffael ergangen sein (so vermutet auch S. Ferino in Kat. *Giulio Romano*, Mantua 1989, 263), die nicht überzeugende Zuschreibung an Raffael rechtfertigt aber nicht seine noch zu Lebzeiten nachweisbare Verantwortung für das Projekt.

Überzeugend ist Gnanns These bei der Funktion der Chatsworth-Apostel (Kat.-Wien Nr. 15ff.): Sie wurden weder als Entwürfe für die Sala dei Chiaroscuri, noch für die heute verlorenen Silberstatuetten, die Leo X. um 1518/19 für den Altar der Sixtinischen Kapelle in Auftrag gegeben hat, sondern eher direkt für die



Abb. 6 Raffael oder Gianfrancesco Penni (?), Tod und Krönung Mariä. London, British Museum (Kat.-Wien Nr. 185 S. 263)

Verbreitung im Stich angefertigt. Der 1518 datierte Clair-obscur-Holzschnitt *Aeneas und Anchises* von Ugo da Carpi (Kat.-Wien Nr. 2) hingegen muß nicht zwangsläufig auf einen früheren Entwurf für dieses Detail aus dem *Borgobrand* zurückgehen, sondern kann auch mit einer von dem Fresko unabhängigen Stichvorlage in Verbindung stehen. Ebensowenig muß die hier als Raffael-Autograph präsentierte Zeichnung des *Michael* (Kat.-Wien Nr. 88) ein früher Entwurf für das für Franz I. bestimmte Gemälde sein, sondern kann, gerade weil sie gestochen wurde, direkt als Stichvorlage konzipiert worden sein. Ähnliches ist bei dem in London ausgestellten *Jonas* (Kat.-London Nr. 48; Abb. 4) anzunehmen: Es war wohl kein *modello* für die Skulptur in der Chigi-Kapelle von S. Maria del Popolo, viel-

mehr vermutet Clayton hier zu Recht eine Vorlage für einen Clair-obscur-Holzschnitt. Eine neue These präsentiert Clayton vor allem bei dem mutmaßlichen Altarbild der *Auferstehung Christi* für die Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace, zu dem die beiden in Windsor Castle aufbewahrten Einzelstudien von erschreckten Wächtern zu sehen waren (Kat.-London Nr. 21/22; Abb. 1). Aufgrund des bisherigen Forschungsstands, der Zusammen schau der Zeichnungen und mit Blick auf weitere Spuren der Genese folgert Clayton: Entweder hat Raffael den unteren Teil der Komposition bis in einzelne Figuren studiert und dann vollständig verändert, oder, was Clayton für wahrscheinlicher hält, er hat zwei unabhängige Projekte der *Auferstehung Christi* entwickelt. In »Erweiterung« von Cecil Goulds These, der vermutet hat, die Skizzen für die Auferstehung seien nicht für die Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace, sondern für die in S. Maria del Popolo gewesen (Raphael at S. Maria della Pace. In: *Gazette des Beaux-Arts* 120, 1992, 78-88), schlägt Clayton vor, es habe zwei Projekte der *Auferstehung Christi* gegeben, eines für S. Maria del Popolo und ein anderes für S. Maria della Pace. Nicht nur diese These sollte eingehend geprüft werden; noch hypothetischer wird dann seine Überlegung, die von Girolamo Genga geschaffene *Auferstehung Christi* in der römischen Kirche S. Caterina da Siena sei vor 1520 und zwar nach Auftrag von Agostino Chigi nicht für die Kirche in der Via Giulia (die vor dem Umbau 1526 noch S. Nicolò hieß), sondern für die bis dato altarbildlose Kapelle in S. Maria del Popolo geschaffen worden. Raffael habe es Genga überlassen, das Altarbild 1518 oder 1519 zu malen. Diese These scheint kaum haltbar. Nichtsdestoweniger regt Claytons Beitrag zu den beiden Chigi-Kapellen in großem Maße an, sich erneut mit den ganz wenigen Altarbild-Projekten Raffaels für römische Kirchen zu beschäftigen.

Raffael, Giulio und Penni – neue und alte Rollen Eng mit den Projekten verbunden ist freilich

die Frage der Zuweisung einiger Zeichnungen und damit die Frage nach Raffaels, Giulios und Pennis bisheriger und jetziger Rolle im Werkstattzusammenhang. Das Bild des Zeichners Raffael, das 1983 im Corpus der Zeichnungen (E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, unter Mitarbeit von S. Ferino Pagden) entworfen wurde, hatte auch auf seine Weise irritiert. Denn die knapp über 600 Katalognummern teilen sich gemäß der im Schaffen Raffaels verfolgbaren Phasen etwas ungleichmäßig auf: Bis zum *Borgobrand* (eben jenem Fresko, mit dem nun die Mantuaner/Wiener Ausstellung beginnt) waren schon fast 500 Katalognummern erreicht, für die verbleibenden 5-6 Jahre bis zum Tode des Meisters blieben nurmehr etwas mehr als 100, in die aber die (nicht wenigen) »Blätter von überragender Qualität aus Raffaels Werkstatt« mit einbezogen waren. Somit schien Raffael in jenen Jahren, in denen sein Schaffen schon rein quantitativ gesehen den absoluten Höhepunkt erreichen sollte, als Zeichner zurückzutreten, und obendrein wurde ihm ja ohnehin noch Anfang der 1980er Jahre die eigenhändige Ausführung vieler größerer Projekte verwehrt. Daß diesem Bild des späten Raffael nunmehr entgegengesteuert wird, ist nicht eine Entwicklung des vergangenen Jahres: Fast liegt für diesen »swing-back« die Vorreiterrolle bei den späteren Tafelbildern, insbesondere den Madonnenbildern, die im Zuge der Rückzuschreibung der *Verklärung* seit den frühen 80er Jahren wieder »rehabilitiert« und vermehrt dem Meister selbst gegeben werden. Auch die Zeichnungskritik erscheint in den letzten 20 Jahren als ein unter den Connoisseurs nicht endender dynamischer Prozeß, mit vereinzelten noch vorsichtigen Rückzuschreibungen an Raffael von Seiten John Geres, Nicholas Turners und Oberhubers (wie ein Prolog zur Ausstellung 1999: K. Oberhuber, *Raffaello*. In: Roberto Cassanelli [Hg.], *La Bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*. Mailand 1998, 257-274).

Der Eindruck, den besonders die Mantuaner/Wiener Ausstellung in Verbindung mit der

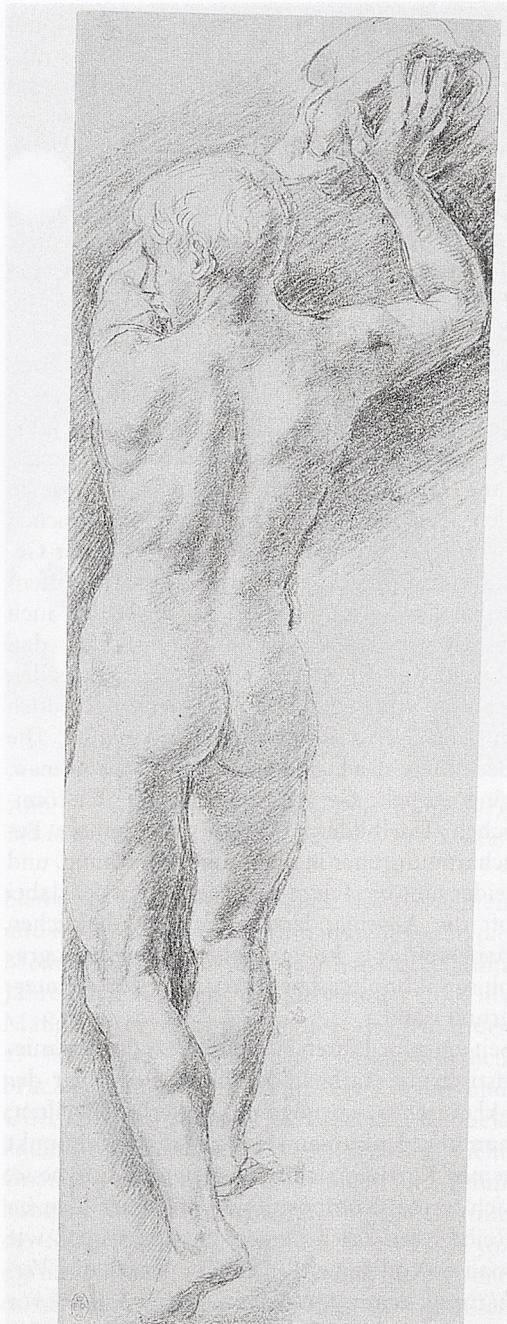


Abb. 7 Giulio Romano oder Raffael (?), Studie zur Steinigung des Stephanus. Windsor Castle, Royal Library (Kat.-London Nr. 35 S. 137)

im selben Jahr erschienenen Raffael-Monographie von Oberhuber zu hinterlassen sucht, gleicht mehr und mehr einem Raffael-Bild, das in der Kunstgeschichtsschreibung seit knapp 200 Jahren nicht mehr bestanden hat: Vielmehr führt die massenhafte Erweiterung des Œuvres in die Auffassung des 18. Jh.s zurück (s. hierzu N. Turner, *Raphael at Chatsworth. The Problem of his Late Drawings*. In: *On Paper I*, 2, 1996, 8-12), nachdem im 19. Jh. das Raffael-Œuvre massiv dezimiert worden war; ein Trend, der im 20. Jh. engagierte Fortsetzung fand. Nicht nur konnte man sich gerade in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts offenbar nur schwer mit der Vorstellung anfreunden, daß sich beispielsweise in den Zeichnungen zu den Apostelteppichen bereits die Auswirkungen manieristischer Gestaltungsprinzipien in Raffaels Schaffen offenbarten, es hat sich zudem zur Erklärung auch der pragmatische Grund durchgesetzt, daß Raffael mit der zunehmend größer werdenden Zahl an Aufträgen und Verpflichtungen doch auf die Werkstatt zurückgreifen mußte. Die Bedeutung der Eigenhändigkeit, so meint man, ging zurück. Gerade bei den späteren römischen Tafelbildern erfolgte eine nähere Beschäftigung eher in der Giulio-Forschung, und leider läßt die Frage nach dem Künstler dabei oft die Auseinandersetzung mit inhaltlichen Aspekten (ob kontextueller oder ikonographisch-ikonologischer Art) in den Hintergrund rücken.

Seit ein paar Jahren läßt man jetzt den »manieristischen« Raffael (der nicht unbedingt der »klassische« ist) zögernd gelten und walten; nun überdenkt man seine zu jedem Zeitpunkt seiner Karriere sichtbare Neigung aufs neue, sich seine Kompositionen in einer ganzen Reihe von Zeichnungen zu erarbeiten, wie man es von seinem »letzten« Werk, der *Verklärung*, kennt. Ein Aspekt bleibt nach wie vor etwas unklar und wird weder in den beiden Ausstellungen noch in Oberhubers Monographie geklärt: Wie darf man sich die (neue) Rolle Raffaels in seiner eigenen Werkstatt vor-

stellen? Die Ausstellung in Mantua/Wien mit ihrer Fülle an heterogenem Material hätte hier mehr Transparenz bieten können. Die Werkstattpraxis wird auch bei Clayton nur diffus beschrieben: »[...] there would of course have been some division of labour, but the studio was loosely structured with assistants employed where necessary« (14).

Mag auch dank der Rückzuschreibungen das Raffael-Bild reicher und das Spektrum seiner künstlerischen Möglichkeiten breiter werden, da er nun die beiden Pole, die zuvor von seinen Schülern besetzt wurden, in sich selbst vereint, so setzt dieser Trend eine Lawine in Gang, die mehr Fragen als Antworten zurückläßt: Welche Rolle soll Giulio Romano zukommen, dem zuvor die sehr expressiven und plastischen Studien gegeben wurden? Was war die Aufgabe des bis dato mit den eher blassen, lieblichen Zeichnungen in Verbindung gebrachten Gianfrancesco Penni? Und bekanntlich hat die Rückzuschreibung mancher der attraktivsten Blätter aus dem bisherigen Penni- oder Giulio-Œuvre den Effekt, daß auch andere weniger perfekte Zeichnungen wegen verwandter Merkmale mitverschoben werden müssen. Aber selbst diese Lawine bringen Oberhuber und Gnann kontrolliert in Fahrt: Es werden nicht nur ein Großteil der in der Ausstellung präsentierten Zeichnungen wieder Raffael gegeben, auch betrifft diese Rückzuschreibung ebenso eine große Anzahl nicht anwesender Zeichnungen.

Aber zurück zu den Schülern, deren Rolle durch Negierung ihrer Aktivität auch nicht einfacher zu fassen ist: Ihre Geburtsjahre schwanken, ebenso der Zeitpunkt, wann sie in die Werkstatt des Meisters eintraten. Bei dem um 1494 geborenen Penni wird der Eintritt teilweise schon 1510/11 vermutet, bei Giulio – dessen hart erkämpftes Geburtsjahr 1499 Clayton wieder bezweifelt (17) – meist etwas später, oft auch erst um die Mitte des Jahrzehnts. Raffael habe sie wie eigene Söhne behandelt, schreibt Vasari in der Vita Pennis. Anders als Giovanni da Udine oder Perino del

Vaga, die bereits andernorts in Projekten ihre Kräfte ausbilden konnten, kann man Giulio und Penni als die einzigen engen Schüler betrachten. Daher röhrt auch die Schwierigkeit der Händescheidung, eine Schwierigkeit, die Vasari durch manche verwirrenden Äußerungen noch bestärkt: so habe Penni Raffael hervorragend imitieren können, »*immitò nei suoi disegni la maniera di Raffaello e quella osservò del continuo*«. Vasari nennt ihn »*il fattore*«, was seine Funktion als ausführender und weniger als kreativer Künstler unterstreicht, was es aber nicht einfacher macht, seine Künstlerpersönlichkeit zu fassen, da seine Tätigkeit fast nur dokumentarisch belegt ist. Imitierte er nun ausschließlich die schlechtesten Zeichnungen Raffaels, oder reflektieren die ganz wenigen, die Gnann und Oberhuber ihm als Zeichner zu Lebzeiten des Meisters belassen, seine unterentwickelte kreative Fähigkeit, sobald kein *congetto* zur Nachahmung vorlag?

Pennis Künstlerpersönlichkeit war schon immer ein Konstrukt, die notwendige Definition seines Stils schon immer die schwierigste Aufgabe bei der Beschäftigung mit Raffaels Werkstatt. Die Mantuaner/Wiener Ausstellung vermittelt den Eindruck, daß man dieses Konstrukt erst leben lassen will, nachdem Raffael gestorben ist: Gnann etabliert die in Wien aufbewahrten Historiensenzen (Abb. 5; Kat.-Wien Nr. 242-244; vgl. auch Nr. 187, 198) als Penni-Autographen (dabei haben sie auch eine ganz eigene Zuschreibungshistorie), datiert sie fünf Jahre nach Raffaels Tod und zieht sie als stildefinierende Studien rückwirkend zum Vergleich mit Zeichnungen aus dem 2. Jahrzehnt heran. Auf diesen (undankbaren) Vergleich gründet der Großteil der Rückzuschreibungen an Raffael, ein Vergleich, dem diese pedantischen Studien mit den zögerlich agierenden Figuren nur schwer standhalten können. Methodisch ist es zweifellos richtig, bei der Definition von Pennis Stil von den späteren unabhängigen Werken auszugehen. Während sich bei Giulio eine neue Welt bietet,

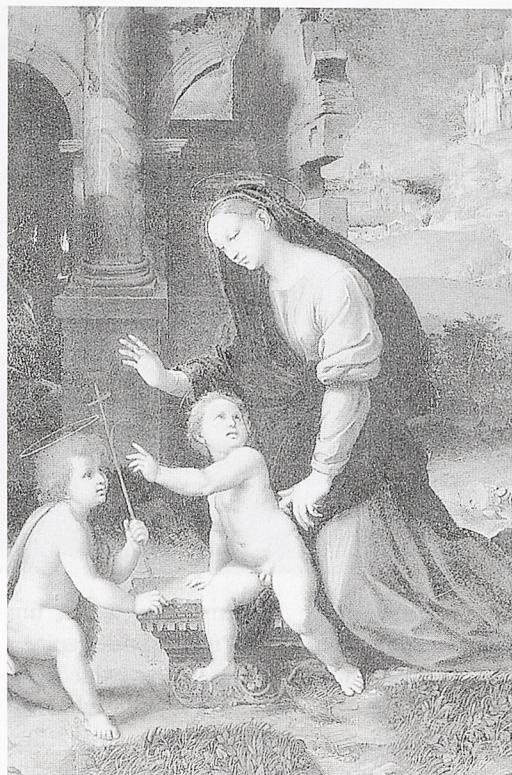


Abb. 8 Gianfrancesco Penni oder Raffael (?), *Madonna Banks*. Kingston Lacy Abb. 211 S. 234)

bleibt bei Penni der Eindruck des Gesuchten und Konstruierten weiterhin bestehen, und die Methode, Zeichnungen, die offensichtlich fünf Jahre nach Raffaels Tod entstanden sind, als Maßgabe für Zeichnungen aus der Mitte des 2. Jahrzehnts zu nehmen, wirkt plötzlich brüchig. Zudem tritt Penni bei Gnann und Oberhuber als Künstler zu Lebzeiten Raffaels kaum in Erscheinung: Fast beiläufig zieht Gnann die Möglichkeit in Betracht, Penni habe die Vorlage für einen Stich geliefert (nur der Stich wurde gezeigt, Kat.-Wien Nr. 130, die umstrittene Louvre-Zeichnung nicht), oder er habe einen Entwurf Raffaels mit größter Treue durchgeführt (Kat.-Wien Nr. 157). Clayton hält indessen an der Forschungsmeinung fest, daß eine Gruppe von Zeichnungen



Abb. 9
Raffael, *Der wunderbare Fischzug*. Wien, Albertina
(Kat.-Wien Nr. 7a S. 66)

genug gemeinsame Merkmale aufweise, um sie einer einzigen Hand, nämlich derjenigen Pennis, zuzuschreiben, »and the probable function of those drawings accords with what we are told of Penni's role« (14). Ein Kronzeuge für Pennis Stil sei die Londoner Zeichnung mit *Tod und Krönung Mariens*, die aber in Mantua/Wien als Raffael-Autograph ausgestellt war (Kat.-Wien Nr. 185; Abb. 6). Die von Clayton Penni zugeschriebene *Vertreibung Adams und Evas* für die Loggien (Kat.-London Nr. 32), an der er die Forschungsmisere zu Penni aufzeigt, würde, um aus der Lektüre des Wiener/Mantuaner Katalogs zu folgern, ebenfalls ein Raffael-Autograph werden. Dieses Dominospiel lässt sich an manchen markanten Punkten weiterverfolgen. Clayton lässt dabei die Steine zuweilen in ganz andere Richtungen fallen wie bei den weißgehöhten Federzeichnungen, insbesondere dem *Michael* (Kat.-Wien Nr. 88) und dem in London ausgestellten *Jonas* (Kat.-London Nr. 48; Abb. 4), die bisher meist für Penni oder für Giulio in Anspruch genommen wurden. Clayton bringt eine Zeichnung ins Spiel (Kat.-London Nr. 47), die bisher Ende des 16. Jhs. datiert und als Kopie nach Polidoro bezeichnet wurde. Die nun frei-

gelegte Rückseite des Blattes brachte eindeutig Perino del Vaga (der 1516 nach Rom kam und dann bei der Dekoration der Loggien beschäftigt wurde) zuzuweisende Skizzen zum Vorschein. Aufgrund dieses Verso schreibt Clayton das gesamte Blatt Perino zu. Abgesehen davon, daß nicht automatisch Recto und Verso von derselben Hand stammen müssen, zieht Clayton aus dieser Zuschreibung noch weitreichende Schlüsse: So seien nun auch der *Jonas* (Kat.-London Nr. 48) und die *Lucretia* (Kat.-London Nr. 49), sonst meist Penni zugeschrieben, Werke Perinos, ebenso auch die zeitgleich in Wien präsentierte (und nicht selten für eine Kopie aus dem 17. Jh. gehaltene) Louvre-Zeichnung *Venus, Vulkan und Amor* (Kat.-Wien Nr. 137) und der *Michael* aus Oslo (Kat.-Wien Nr. 88). Genau diese von Clayton mit Perino (dem heimlichen Helden der Londoner Ausstellung) in Verbindung gebrachte Gruppe von Zeichnungen wird bei Gnann und Oberhuber, nicht weniger überraschend, Raffael selbst zugeschrieben. Man darf gespannt sein, was beispielsweise mit einer dem *Jonas* verwandten Zeichnung wie dem *Hl. Johannes* in Edinburgh (Kat. *Pursuit of Perfection*, Edinburgh 1994, Nr. 53) geschieht – wird sie nun



Abb. 10

Raffael (?), Gott erscheint Isaak.

Stuttgart, Staatsgalerie
(Kat.-Wien Nr. 96 S. 158)

ein Raffael-Autograph oder ist es Perino oder doch traditionell Penni?

Auch bei Giulio Romano fragt man sich nach der Mantuaner/Wiener Ausstellung, ab wann er zur eigenständigen Künstlerpersönlichkeit wurde. Das knappe Jahrzehnt, bevor er 1524 an den Hof der Gonzaga nach Mantua ging, bleibt nach wie vor obskur. Die frühe Reife, die der 1989 an gleichen Orten als *artista universale* gefeierte Künstler noch bis dato in manchen wunderbaren Zeichnungen präsentierte, wird ihm nun fast gänzlich verwehrt, aus dem Grund, daß sich nichts von ihm später Geschaffenes mit diesen ihm zuvor zugeschriebenen Blättern vereinen lasse. Neben Attributionskriterien bleiben aber zumindest noch quellenkundliche Bemerkungen, die Giulios Rolle schon zu Lebzeiten Raffaels als nicht gering einstufen. Vasari berichtet, Giulio habe das 1518 als eine diplomatische Gabe vom Kardinalallegenaten Francesco Bibbiena an Franz I. überreichte Porträt der *Giovanna d'Aragona* eigenhändig geschaffen. Hiermit wird eine Verantwortung und künstlerische Reife evoziert, die nicht mit der wohlwollenden Bemerkung Oberhubers bei *Venus und Adonis*

(Kat.-Wien Nr. 39) – einem Motiv der *Stufetta* des Vatikans für Kardinal Bibbiena – zusammenpassen will, hier habe Raffael dem jungen Giulio »die Chance zu einer eigenen Erfindung« gegeben. Diese etwas schwammige Rolle Giulios bei der Dekoration der *Stufetta* versucht Clayton mit der Hypothese bei den in London gezeigten *Venus und Amor* (Kat.-London Nr. 30) zu konturieren: der von ihm Giulio Romano zugeschriebenen Zeichnung habe eine Studie von Raffael vorgelegen, die Giulio zu einem *modello* ausgearbeitet habe (wenn gleich es auch hier schwierig ist, von einem *modello* zu sprechen).

Das oft benutzte, bei Clayton wieder aufgegriffene Kriterium, Giulios Zeichnungen seien charakterisiert durch die Betonung der Umrisse und des Konturs, wird von Gnann und Oberhuber auch für Raffael beansprucht. So nimmt es nicht wunder, daß die bei Clayton (mit leider wenigen Erläuterungen) vorgenommene Differenzierung der beiden Zeichnungen zur *Madonna Franz I.* im Louvre (Giulio) und in Florenz (Raffael) bei Gnann und Oberhuber gegenstandslos wird und beide Zeichnungen nun derselben Hand, nämlich derjenigen Raf-

faels, zugeschrieben werden (vg. Kat.-Wien Nr. 91). Ebenso wird die Albertina-Zeichnung *Bachantin zwischen zwei Faunen tanzend* (Kat.-Wien Nr. 37) wie auch die Windsor-Studie des *Werfers* zur *Steinigung des Stephanus in Genua* (Kat.-London Nr. 35; Abb. 7) – Kronzeugen für Giulios Stil bei Clayton, Ferino in Kat. *Giulio*, Mantua 1989, oder bei Oberhuber/Fischel 1972 – nun Raffael gegeben (unter Kat.-Wien Nr. 189).

Das von vielen divergierenden Meinungen umwehte Frühwerk Giulios wird aber nicht nur bei den Zeichnungen, sondern auch bei den Gemälden noch um ein paar Werke erleichtert. Die vor nicht langer Zeit wiederentdeckten Bilder der *Novar Madonna* in Edinburgh und die kürzlich als Giulio Romano etablierte *Madonna* im Wellington Museum in London (Peter Young, P. Joannides, Giulio Romano's Madonna at Apsley House. In: *Burlington Magazine* 137, 1995, 728-736) sind wohl noch unangetastet, nicht aber die *Madonna Hertz* (Rom, Galleria Borghese) oder die sog. *Madonnina* (Paris, Louvre; galt bei Joannides als eines der ersten eigenständigen Werke Giulios überhaupt), die nun als Werke Raffaels in Oberhubers Monographie (237) oder auch im Mantuaner/Wiener Katalog (Kat.-Wien Nr. 176ff.) gelten. Clayton fügt den eigenhändigen Madonnenstudien noch die Rötel-Studie zur *Kleinen Hl. Familie Franz I.* hinzu (Kat.-London Nr. 34), die John Gere als ein *modello* von Giulio bezeichnet hatte (*Raphael and his Circle*. New York 1987, 203). Die Akquisition weiterer Madonnenbilder Raffaels aus dem bisherigen Œuvre Giulios nimmt in Oberhubers Monographie (vgl. dessen »epilogo« 234 ff.) fast Züge der Formierung eines neuen Künstlers an: die *Madonna Banks* (Abb. 8), ein Madonnenbild aus dem *Palazzo Pitti*, die hochinteressante und bei Christina von Schweden in großem Ansehen stehende *Madonna del Passeggio* aus Edinburgh, die *Madonna dei Candolabri*, die *Madonna del Divino Amore*, das *Jünglingsporträt* aus Madrid – der Leser wird mit einer immensen Fülle von in den letzten

Jahrzehnten selten mit Raffaels Autorschaft in Verbindung gebrachten Bildern konfrontiert, und es schließen sich eine Reihe von Werken an, die Raffael unvollendet zurückgelassen habe.

Raffaels neue Dominanz in alten Projekten

Bei größeren Gruppen von Zeichnungen, die bestimmten Projekten zugeordnet werden können, sind hier nochmals besonders die Vorzeichnungen zu den Apostelteppichen, zur Sala di Costantino und die *modelli* zu den Loggien zu nennen. In beiden Katalogen wird zu Recht betont, daß die Vorstudien zum Tepichkarton des *Wunderbaren Fischzuges* nun wieder Raffael gegeben werden müssen (Abb. 9; sowohl Verso und Recto der Albertina-Studie, Kat.-Wien Nr. 7a/b, als auch die Windsor-Zeichnung, Kat.-London Nr. 25; dagegen schreibt Clayton das Recto der Albertina-Zeichnung doch Penni zu). Umso unverständlicher ist es demgegenüber, die braun lavierte Federzeichnung des *Fischzugs* aus der Albertina (Kat.-Wien Nr. 6), die engstens mit dem Fresko der Fensterlaibung unter dem *Reinigungseid* in der Stanza della Segnatura in Verbindung steht (vgl. die Abb. des Freskos in Oberhuber/Fischel 1972, 121), Raffael zuzuschreiben. Es ist sogar fragwürdig, ob sie als ein *modello* für das Fresko zu bezeichnen ist. Denn der größte motivische Unterschied besteht darin, daß auf der Zeichnung die beiden Fischer statt mit ihren vier ausgestreckten Armen nur mit drei in das Netz greifen; ein Motiv, das in allen weiteren zeichnerischen Produkten zum späteren *Fischfang* des Tepichkartons wieder erscheint. Dies spricht eher für eine Entstehung nach dem Fresko der Segnatura und vor den Kartonvorbereitungen, denn schwer vorstellbar ist es, eine Armhaltung, die später im gleichen Thema immer wieder erscheint, in dem mutmaßlichen *modello* zu etablieren, dann aber für das Fresko zu verwerfen.

Gerade die Vorzeichnungen für die späten Projekte Raffaels wurden seit dem späteren 19. Jh. mit wenigen Ausnahmen den Schülern

gegeben – trotz der Ausführungen Vasaris: Hatte er bei der Sala di Costantino gesagt, die *invenzioni* seien *da parte di Raffaello*, bezeichnet er Raffael bei den Loggien sogar als den entwerfenden Kopf aller Teile der Architektur und Ausstattung: »Raffaello fece i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti«, was unter frühen Sammlern die Neigung entstehen ließ, alle *modelli* (der Großteil der Blätter sind in Feder, Lavierung und Weißhöhung genau durchgeführte quadrierte Zeichnungen, die die Grundlage für den Karton bildeten) Raffael zuzuschreiben. Bei Oberhuber/Fischel 1972 (158) verblieb diese Ehre nurmehr dem *Louvre-modello*, *Moses empfängt die Gesetzes-tafeln*, nicht zuletzt weil hier zahlreiche *Pentimenti* sichtbar sind. Leider konnte dieser *modello* aus konservatorischen Gründen in Mantua/Wien nicht ausgestellt werden. Für Oberhubers und Gnanns Vorschlag, alle Loggien-*modelli* komplett (auch die nicht ausgestellten) Raffael zuzuschreiben, wäre ein Vergleich zwischen diesem allgemein akzeptierten Autograph und den anwesenden *modelli* aufschlußreich gewesen (gerade bei dem erst kürzlich aus dem Kunsthandel erworbenen Stuttgarter *modello*, Kat.-Wien Nr. 96; Abb. 10). Große Unterscheidungen zwischen den *modelli*, bei denen der kreative Prozeß noch ablesbar ist, und solchen, die keine *Pentimenti* aufweisen, könnten die Frage nach der Werkstattorganisation differenzierter beantworten helfen. Clayton regt diese Differenzierung an: Eine der wenigen reinen Federzeichnungen für die Loggien (für die von Perino del Vaga ausgeführte Szene der *Verteilung des Landes*; Kat.-London Nr. 33), die keine Unterzeichnung oder *Pentimenti* aufweist, weist Clayton Giulio zu, der wohl nach einer vorhandenen Zeichnung Raffaels, in der die Komposition schon vorlag, gearbeitet habe. Schließlich bleibt der Vorschlag Gnanns und Oberhubers fragwürdig, die vermeintliche »Eigenhändigkeit« auf die Grisaillemalerei der Jochbasamenti auszuweiten (Kat.-Wien Nr. 111). Auch wurde die Rolle Raffaels bei der Planung

der Sala di Costantino vergrößert, dabei war es wichtig, die Zuschreibung der umstrittenen *modelli* für die *Schlacht Konstantins* und die *Kreuzesvision* an Raffael nochmals zur Diskussion zu stellen (Kat.-Wien Nr. 148, 154), wenn auch der Vergleich mit den Wiener Historienszenen Pennis (Abb. 5) zu Ungunsten des Schülers ausfallen muß. Aber auch hier wird wieder ein Schritt zu weit gegangen, wenn Vorstudien für die Grisaillemalereien des Basaments Raffael gegeben werden, wo doch gerade die *Formierung zum Angriff* (Kat.-Wien Nr. 150) nun endlich den Vergleich mit den Wiener Historienszenen standhält.

Der neue römische Raffael?

Mit diesen zwei sehr ambitionierten Ausstellungen und Oberhubers Monographie zu Raffaels malerischem Werk wurden viele bedenkenswerte Thesen aufgestellt, und nicht wenige Fragen bleiben offen. Selten war das Bild, was die Händescheidung und die Definition der einzelnen Stile anbelangt, so widersprüchlich auch zeitgleich zu den Ausstellungen: In dem Artikel von Linda Wolk-Simon und Carmen C. Bambach (Toward a Framework and Chronology for Giulio Romano's Early Pen Drawings. In: *Master Drawings* 37, 1999, 165–180, unter Bezug auf einen Artikel von Gnann, A new attribution to Raphael. In: *Master Drawings* 36, 1998, 198–204), wird versucht, dem Rückzuschreibungstrend entgegenzuwirken, stattdessen Giulios *early pen drawing style* zu definieren und sogar eine Chronologie zu erstellen. Andererseits scheint es auch eine Mode zu sein, die »traditionell« für Raffael beanspruchten, in den letzten 150 Jahren aber abgeschriebenen Studien dem Meister zurückzugeben (Laura M. Giles, A Drawing by Raphael for the Sala di Costantino. In: *Master Drawings* 37, 1999, 156–164). Man fragt sich natürlich, ob man in den nächsten Jahren ähnliche Artikel erwarten darf. Sicherlich markiert eine Ausstellung wie die in Mantua und Wien keinen Endpunkt, aber vielleicht einen Wendepunkt. Denn Zu- oder

Abschreibungen mit der Rechtfertigung, ein »traditionelles Raffael-Bild« wiedererstehen zu lassen, bleiben ein auf einen kleinen Kreis von Connoisseurs beschränktes Glasperlen-spiel. Obwohl das Potential, das in der Gegenüberstellung von Studie und Druckgrap-hik einerseits und in der Sichtbarmachung von verschiedenen Projekten andererseits lag, kaum ausgeschöpft wurde, bietet es zahlreiche Anregungen, sich den attributionsübergreifenden Fragen nach der Organisation der Werkstatt, der Funktion von Zeichnungen im künstlerischen Schaffensprozeß oder dem Umgang mit ihnen unter der Nachfolgegenere-ration zu widmen. Vielleicht verschwindet dann auch wieder das Bedürfnis nach dem Label »Raffael«, und es lassen sich andere Möglichkeiten finden, um zu markieren, daß

der Meister keineswegs die Verantwortung und die Kontrolle über den Stil und die Genese der Werke aus den Händen gegeben hat. Für die Beurteilung des späteren Raffael auch im Bereich der Tafelbilder ist diese »Trendwen-de« in den Zuschreibungen von größtem Interesse. Wirklich umfassende, die Neuerungen berücksichtigende und kritisch beleuchtende Studien gibt es bisher nur wenige. Während es zu Raffaels vorrömischen Tafelbildern in den letzten sechs Jahren eine Reihe von Publika-tionen gegeben hat (u. a. von H. Locher, J. Meyer zur Cappellen, E. Krems, J. Traeger, R. Hiller von Gaetringen, Ch. Wagner), muß vielleicht beim späten Raffael die Lawine der Rückzuschreibungen erst zur Ruhe kommen, um einer Charakterisierung des »nuovo Raffa-ello romano« Raum zu verschaffen.

Eva-Bettina Krems

»Plenitudo potestatis«. Papal representation in the 16th century

ANGELA BÖCK

Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Studien zur Kunstgeschichte Band 112. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag 1997. 260 pp., with 24 ill.s of which 2 in color. DM 88,-. ISBN 3-487-10297-8

SABINE POESCHEL

Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan

Weimar, VDG. Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1999. 422 pp., with 191 ill.s, of which 4 in color. DM 189,-. ISBN 3-89739-017-5

INGRID D. ROWLAND

The Culture of the High Renaissance. Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome

Cambridge, Cambridge University Press 1998. XIV and 384 pp., with 56 black and white ill.s. DM 160,-. ISBN 0-521-58145-1

In 1564, one year before Pope Pius IV died and work on the fresco decorations in the Sala Regia had to be interrupted as the room was needed for the conclave, Giovanni Andrea Gilio wrote in his dialogue on errors often made by painters: "... io lodo sommamente il nostro pontefice Pio Terzo [sic!], che ne la sala

publica de le due Capelle cominciate già da Paolo Terzo vi faccia, in cambio de le guerre romane, dipingere alcuni catolici imperatori c'hanno fatto qualche gran giovento a la Romana Chiesa, al Pontefice overo a la cristiana religione. Queste sono l'istorie da dipingersi per le sale de' cardinali e del papa, le cose de'