

REZENSIONEN

KONRAD OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, Abteilung IX — *Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520*. Gebr. Mann Verlag Berlin 1972. 214 Seiten, 238 Textabbildungen, 89 Tafeln. DM 355,—

Die Beurteilung von Raphaels zeichnerischem Oeuvre erlebte in den vergangenen 80 Jahren eine wechselvolle Geschichte. Für die im folgenden erwähnte Literatur sei auf die Bibliographie bei O. verwiesen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde der umfangreiche Bestand traditionell Raphael zugeschriebener Zeichnungen durch Morelli — gefolgt von Wickhoff und Dollmayr — einer kritischen Überprüfung unterzogen und dabei vorwiegend aufgrund graphologischer Kriterien drastisch reduziert. Als Oskar Fischel im Anschluß an diese Arbeiten 1896 bei Dehio in Straßburg über Raphaels Zeichnungen promovierte (erschieden 1898), enthielt sein etwa 580 Zeichnungen starker Katalog nur 106 Zuschreibungen an Raphael; 310 Blätter galten als Kopien, Fälschungen o. ä., während u. a. Penni 53, Giulio Romano 19, Peruzzi 27 Zeichnungen gegeben wurden. Als Fischel 1913 den ersten von 12 geplanten, dem zeichnerischen Gesamtwerk Raphaels gewidmeten Bänden vorlegte, distanzierte er sich bereits von seiner Erstlingsarbeit sowie von der morellischen Phase graphologischer Kritik und leitete damit jene Rückgewinnung abgeschriebener Raphael-Zeichnungen ein, die sich erst in den letzten Jahren, d. h. lange nach Fischels Tod (1939), voll durchsetzen sollte. Die wichtigen Kataloge zu den Raphael-Zeichnungen im Ashmolean Museum (Parker 1956) und im British Museum (Pouncey/Gere 1962) sowie die kritische Auseinandersetzung mit Frederick Hartts noch weitgehend an Dollmayr 1895 orientierter Giulio Romano-Monographie von 1958 (Shearman 1959) führten zu einer Neubelebung der Raphael-Forschungen. Hatte noch Fischel 1898 nur *eine* Zeichnung aus Raphaels letzten fünf Schaffensjahren der Meisterhand für würdig befunden, so ist es das gemeinsame Verdienst von Oberhuber 1962 (*Transfiguration/Stanza dell'Incendio*) und Shearman 1964 (*Psyche-Loggia*), das Spätwerk Raphaels neu beleuchtet zu haben. Dabei konnten sie mit oft übereinstimmenden Ergebnissen zahlreiche vorher abgeschriebene Zeichnungen an Raphael zurückgeben und die komplexe Zuschreibungsproblematik, d. h. die Bestimmung des Anteils der Raphael-Schüler Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni in ein klareres Licht stellen.

An diesem Punkt der Forschungsgeschichte steht der von Konrad Oberhuber betreute Band IX von Raphaels Zeichnungen. Er folgt nach 30jähriger Unterbrechung dem letzten der von Fischel bearbeiteten acht Bände, die in entwicklungsgeschichtlicher Gliederung Raphaels Werk bis zu den römischen Madonnen und der Stanza della Segnatura mit insgesamt 395 Katalognummern auf 408 Textseiten umfassen. Oberhuber behandelt nunmehr die übrigen Dekorationsprojekte Raphaels im Vatikan, d. h.: Stanza d'Eliodoro — Stanza dell'Incendio — Apostelteppiche — Stufetta des Kardinal Bibbiena — Loggien — Sala dei Chiaroscuro — Sala di Costantino — Grabmal des Elefantens Hanno.

Wie Fischel gliedert O. seinen Text in Einleitung und Katalog; die Katalognummern (Nr. 396–490) schließen an Fischels fortlaufende Zählung an. Die Tafeln befinden sich jedoch nicht wie bisher als Einzelblätter in einer Mappe, sondern sind dem Text beigegeben, wobei der Vorteil der Handlichkeit kaum die Nachteile für die vergleichende Betrachtung aufwiegen dürfte. Viele der 95 Katalognummern sind durch Buchstaben unterteilt, so daß sich insgesamt 145 Katalogeintragungen ergeben. Ansätze zu diesem praktischen Gliederungsverfahren finden sich bereits bei Fischel; leider wurde jedoch die damit gegebene Möglichkeit einer klareren Abstufung der differenziert dargebotenen Zuschreibungsmeinungen nur bedingt genutzt. So erhielten nicht nur alle als eigenhändig angesehenen Zeichnungen Raphaels eine eigene Hauptnummer, sondern auch Kopien verschiedenster Art, hinter denen O. eine mehr oder weniger gleichartige Vorlage Raphaels vermutet; in Einzelfällen sogar reine Schülerarbeiten (z. B. Nr. 438, 482). Die Folge ist, daß gleichwertig eingestufte Werkstattkopien nach Raphael teils im Text, teils als Tafeln abgebildet werden. Die Orientierung wird weiter erschwert durch Inkonsistenzen der Nomenklatur: ein und derselbe Sachverhalt (Kopie Pennis nach Raphael) ist in Katalogtitel und Bildunterschrift — die obendrein nicht selten divergieren oder von der im Text geäußerten Meinung abweichen (z. B. Nr. 396, 404, 439, 469a; 407, 457) — durch vier verschiedene Bezeichnungen charakterisiert: Penni (Nr. 440, 470) — Schulkopie (Nr. 402a, 403, Abb. 82) — Kopie (Nr. 420) — Schularbeit bzw. Schule (Nr. 423a, 462).

Zur Einleitung: Konnte sich Fischel in den Einleitungen seiner Bände auf kurze Charakteristiken der jeweils behandelten Phase beschränken, so muß O. jetzt fast ein Drittel seines Textteils darauf verwenden, in acht Kapiteln die dem heutigen Forschungsstand entsprechenden Grundlagen darzulegen.

Auf das erste Kapitel, in dem die Grundmerkmale von Raphaels römischem Werk sowie dessen Wirkung auf „Künstler und Kritiker“ knapp skizziert werden, folgen „Bemerkungen zur Sammlungsgeschichte“, die Fischels gleichartigen Abschnitt von 1913 (Bd. I) wesentlich bereichern.

Auch das nachfolgende Kapitel über „Technik und Aufgaben von Raphaels Zeichnungen“ erweitert und modifiziert Fischels Ansätze (ebenda). Es enthält eine Übersicht der von Raphael benutzten graphischen Medien und eine besonders gut gelungene Darstellung jenes Entwicklungsprozesses, dessen Stadien Raphaels Bildideen in vielen, aber sicher nicht in allen Fällen (man bedenke die Loggien!) bis zu ihrer Realisierung im vollendeten Werk durchlaufen haben. Hierbei konnte O. sich auf seine eigenen (1962) und Shearmans (1965) Vorarbeiten stützen. Sieben Stufen der Entwurfsentwicklung lassen sich nachweisen: 1. Ideenskizze, 2. Kompositionsstudien, 3. erster Gesamtentwurf, 4. Modellstudien und Draperie, 5. zweiter Gesamtentwurf (= modello), 6. Karton, 7. Hilfskarton.

Die Erkenntnisse über Raphaels systematisierte Bildvorbereitung erlauben es, die noch wenig untersuchten Verarbeitungsweisen, sei es künstlerisch-visueller Anordnungen, sei es ikonographischer Forderungen des Auftraggebers, genauer zu definieren und beider Verzahnung klarer zu erkennen. Dieser Problemkreis lag jedoch

offenbar weniger im Interesse des Autors als die gleichermaßen bedeutenden Fragen nach der Schülerbeteiligung an der Bildvorbereitung und nach der Werkstattorganisation im allgemeinen.

Klar und treffend charakterisiert O. die Vorteile der stufenweisen Bildentwicklung, deren Systematik es Raphael ermöglichte, bei weitgehender Mitarbeit der ihn entlastenden Werkstatt alle Entwurfsphasen kontrollierend zu beeinflussen, so daß das Endprodukt als die ökonomisch erzielte Verwirklichung seiner eigensten künstlerischen Vorstellungen gelten konnte. Problematisch bleibt allerdings oftmals die Beurteilung der Stufen 3 und 5, die häufig nur durch Schülerzeichnungen zu belegen sind. Die beiden Erklärungsmöglichkeiten: Kopie nach gleichartiger Vorlage Raphaels oder Zusammenfassung vorausgehender Einzelstudien Raphaels durch einen Schüler, wirken durchaus einleuchtend, bergen aber die Gefahr in sich, daß man trotz nicht belegbarer vorhergehender Studien hinter jedem Gesamtentwurf zu rasch eine Vorlage Raphaels vermutet. Dies hieße — wie bei O.s Interpretation der Loggienzeichnungen deutlich wird — die Möglichkeit verkennen, daß der zunehmend geschulten Werkstatt unter Aufsicht des Meisters ein gewisses eigenständiges Maß raphaelischen Formenvokabulars zu Gebote stand. Ebenso bleibt das Problem unberücksichtigt, ob sich — was sehr wahrscheinlich ist — das Funktionieren des Werkstattbetriebes innerhalb des letzten Jahrfünfts von Raphaels Schaffen gewandelt hat und wie sich diese Veränderungen belegen lassen. Setzt man eine fortschreitende Perfektionierung der Schüler, d. h. ihre Annäherung an das vom leitenden Meister angestrebte Ideal voraus, so ließe sich mit diesem weiteren Kriterium die komplexe Zuschreibungsproblematik im Spätwerk Raphaels noch deutlicher erkennen.

Die nachfolgenden Kapitel — gewichtiges Kernstück des Buches — beschäftigen sich monographisch mit Raphael und dessen Hauptschülern Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni, die O. — wie er in einer knappen Zwischenerörterung methodischer Probleme betont — als einzige Künstler in Raphaels Werkstatt tätig glaubt. Beschränkte sich Fischels Interesse an den Raphael-Schülern noch in deren Bedeutung „als Trabanten in dem Kräftefeld des großen Gestirns“ (Bd. VIII, 1941, S. 360), so ist O. ausdrücklich darum bemüht, Giulio und Penni in getrennten Kapiteln als eigenständige Künstlerpersönlichkeiten zu charakterisieren. Dabei wirkt O. immer dann am überzeugendsten, wenn er sich im Vertrauen auf seine hervorragende Beobachtungsgabe mit einer exakten Analyse des graphischen Bildes und der erzielten Wirkung begnügt.

Die Merkmale von Giulios römischen Zeichnungen — Umrißbetonung und Reliefhaftigkeit, flackernd unruhige Lichtführung und parzellierende Oberflächenschilderung — sind ebenso prägnant beschrieben wie die pedantische Genauigkeit und die undynamische, zarte, kraftlose Gleichförmigkeit der — wie schon Vasari bemerkt — in der Regel weiter durchgeführten Blätter Pennis. Der vortreffliche, die vielfältigen Probleme behutsam erwägende Abschnitt über Penni macht dabei zugleich nochmals die bahnbrechende Leistung von Pouncey/Gere 1962 deutlich, die ihr reiches Zuschreibungsmaterial damals nicht abbildeten.

Raphael sind die beiden abschließenden Kapitel der Einleitung gewidmet, in denen seine künstlerische Entwicklung in Rom allgemein sowie die seines Zeichenstils eingehend untersucht werden. Der von O. aufgezeigte Stilwandel innerhalb Raphaels letzten acht Schaffensjahren ist bereits im 19. Jahrhundert erkannt worden und soll hier in seiner Grundsubstanz nicht bestritten werden. Fraglich erscheint es jedoch, ob sich mit Hilfe konstruierter Stilstufen ein so engmaschiges Datierungsnetz weben läßt, das Ansetzungen undatierter Werke mit der Genauigkeit von 1–2 Jahren erlaubt. Obwohl O. betont, daß die Stilentwicklung in Raphaels Werk nicht linear verlaufe, scheint er dem gradlinigen Ablauf von Stilentwicklungen zu vertrauen. Denn nur so wird es verständlich, daß verschiedenartigen Lösungen in Komposition und Figurenauffassung feste, unterschiedliche Daten zugeordnet werden. Hierbei bleibt freilich unberücksichtigt, daß sich ein antikennaher Reliefstil im Werke Raphaels als durch Kompositionsvorlage bzw. Darstellungsthematik bedingte Alternative kompositionellen Schaffens seit der späten Florentiner Zeit nachweisen läßt. Es vermag deshalb auch nicht einzuleuchten, warum die beiden Loggienszenen Abb. 157/158 nicht annähernd gleichzeitig konzipiert sein können, zumal ein von O. für 1515/16 angenommener Stilbruch, der ihn zur Frühdatierung einiger Loggienentwürfe führt, ohne sichere Grundlage ist (cf. weiter unten die Anmerkungen zur Stanza dell'Incendio). Von anderer Seite hat jüngst J. Shearman (Raphael's Cartoons, London 1972, S. 107 ff.) zwingend die Probleme aufgezeigt, die sich angesichts fehlender Datierungsanhalte einer Bestimmung der einzelnen Übergangsstufen eines Stilwandels entgegenstellen.

Das Kapitel über Raphaels Zeichenstil besticht durch klaren Aufbau und objektbezogene Analysen. In bislang nie erreichter Zusammenschau werden die verschiedenen von Raphael benutzten graphischen Medien vorgestellt, deren Anwendung innerhalb der einzelnen Stufen der Bildentwicklung erörtert und der an ihnen über die Jahre hin ablesbare Stilwandel aufgezeigt. Besonders bei der Charakterisierung der in malerisch weicher schwarzer Kreide angelegten Hilfskartons für die Apostelköpfe der Transfiguration sind O. Formulierungen gelungen, die zum Treffendsten und Schönsten gehören, was je über das Spätwerk Raphaels geschrieben wurde.

Mit Skepsis wird man freilich O.s Versuch bewerten müssen, Persönlichkeitsstrukturen eines Giulio, Penni oder Raphael zu definieren, die ihrerseits das Erklärungsprinzip für Zuschreibungen und Stilphänomene abgeben und entscheidend O.s Raphaelbild prägen.

O. räumt zwar ein, daß die Zuschreibung eines Kunstwerks trotz aller Bemühungen um objektive Kriterien ein „Vorgang der intuitiven Urteilsfindung“ (Max I. Friedländer) ist, der sich gerade im Raphael-Kreis mit dem Qualitätsproblem berührt; trotzdem entsteht der Eindruck, als glaube er, mit Hilfe eines rein gedanklichen Überbaus seine Zuschreibungen von der zwangsläufigen Subjektivität zu befreien. So charakterisiert O. z. B. Strich und Wirkung von Giulios Zeichnungen als willkürlich, grob, wild, unkontrolliert, tierhaft, triebhaft und immer wieder als

animalisch und faßt dann zusammen (S. 37): „Ich glaube, daß das Grundphänomen zur Erklärung seines Werks sein Verhältnis zum Menschen ist. Giulio sieht die Menschen nicht als Individuen, sondern als Gruppen, man möchte beinahe sagen, er sieht sie in Rudeln. Der Mensch ist für ihn in der Tat nichts als ein höheres Tier mit einer großen Variationsbreite von Typen. Er sieht ihn rein vom Animalischen her, von dem Leben und den Trieben, die in ihm kochen und brodeln.“ Mit einer derartigen Betrachtungsweise, die Dvorak einmal höchst kritisch als „Übertragung der morellischen Methode auf die innere Konzeption der Kunstwerke“ bezeichnete, folgt O. der Forderung seines Lehrers K. M. Swoboda nach „Isolierung des Kunstwerks als ästhetisches Sinngebilde“ und nach „Erschließung seelischer Grundhaltungen“ auf Grund formaler Werkanalysen. Die Schwächen dieser apperzeptions-psychologischen Deutungsweise, bei der die emotionelle Wirkung eines Kunstwerks auf den Betrachter zur Begründung des Stilphänomens eben dieses Kunstwerks hypostasiert wird, haben bereits Tietze 1913 (gegen Worringer!) und dann Panofsky aufgedeckt mit dem Hinweis, daß sie nicht das historische Phänomen des Kunstwerks, sondern die Psychologie des urteilenden Betrachters erhelle.

Derselbe Einwand trifft O.s Darlegungen zur psychischen Struktur von Penni und Raphael. Bei der Würdigung von Raphaels künstlerischer Entwicklung verläßt der Autor den Bereich des historisch Erforschbaren und zeichnet in hochgestimmten Worten ein beeindruckendes Bild vom Wesen Raphaels, das nicht selten bekenntnis-hafte Züge annimmt. Ungeachtet der vielfältigen Wissenschaftsentwicklung wird dabei ein Raphael-Verständnis verfochten, das sich in auffallender Weise mit jenem des späten 18. und des 19. Jahrhunderts deckt. Wenn bei Raphaels Kunst von „Integrität“ und „Reinheit“ die Rede ist, dann denkt man an Kugler und Rumohr; an Goethe gemahnt u. a. der häufige Gebrauch des Wortes „Eurhythmie“ sowie die Deutung der Transfiguration, während der Gedanke der Kongenialität Raphaels mit der Antike und der durch ihn vollzogenen geistesgeschichtlichen Synthese von Antike und Christentum sich bei Winckelmann, Mengs und wiederum Goethe findet und von dort das Raphael-Bild des 19. Jahrhunderts nachhaltig prägte (cf. M. Ehardt, Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik; Baden-Baden 1972). Gleichfalls in der auf Winckelmann zurückgehenden Tradition steht letztlich auch O.s Überzeugung, im Stil eines Werkes einen sicheren Schlüssel zum Charakter und Wesen des Künstlers zu besitzen. Dieselbe antipositivistische Haltung bekundet der Autor durch die mehrfache Anwendung des ästhetischen Begriffs der „inneren Form“, der zuerst von Herder auf das als beseelt gedachte Kunstwerk bezogen wurde und zu welcher Goethe bemerkte, daß sie erfüllt werden müsse.

Der retrospektiv orientierten Raphael-Interpretation entspricht es, wenn O. glaubt, vor Morelli sei der Umfang Raphael zugeschriebener Werke noch intakt gewesen, und deshalb die von Fischel eingeleitete Rückgewinnung Raphael abgeschriebener Zeichnungen energisch fortführt. Bei der Vielzahl der vorgeschlagenen Zuschreibungen ist Widerspruch unvermeidlich; doch ist es nicht möglich, jeden Einzelfall mit

Zustimmung (z. B. die überzeugende Raphael-Attribution des Helena-Raubes in Chatsworth, Abb. 57) bzw. Ablehnung (die Rötelstudie für eine spiegelhaltende Dienerin der Psyche im Louvre — S. 68 — ist sicher keine Kopie, sondern weiterhin zu den hervorragendsten Originalen Raphaels zu zählen!) zu würdigen. Insgesamt fällt auf, daß O. bei seinen Zuschreibungen sehr expansiv vorgeht, d. h. die Trennungslinie zwischen Raphael und den Schülern relativ weit entfernt von Raphael zieht, so daß dessen Anteil auffallend groß wird. Anfechtungen dieses Konzepts münden letztlich in eine Glaubensfrage, beruhen doch Zu- und Abschreibungen auf der persönlichen, meist unbeweisbaren Vorstellung von der Wandelbarkeit eines Künstlers sowie von den Schwankungen innerhalb seines Oeuvres.

In jedem Falle aber sollte der Wahrscheinlichkeit eines sich über die Jahre hin entwickelnden Werkstattbetriebes Rechnung getragen werden. Gerade bei Giulio Romano, der etwa 15jährig in Raphaels Umkreis trat und dann ein Jahr fünf in dieser Werkstatt unter Raphaels Leitung tätig war, wird man sicher eine Vervollkommnung im Sinne der von Raphael erstrebten Ziele annehmen müssen. Derartige Probleme wurden von O. nur am Rande gestreift und konnten bei dem Versuch, „ein wirklich einheitliches Bild von Giulios Zeichenstil zu geben“ (S. 37), ebenso wenig berücksichtigt werden, wie die Tatsache, daß Giulio und Penni unter Raphaels kontrollierender Aufsicht Leistungen von derartig raphaelischem Charakter gelungen sind, wie sie sich nach dem Tode des Meisters nicht mehr nachweisen lassen. Deshalb bliebe erneut zu überlegen, ob nicht bereits Nr. 424, 435, 453 und vielleicht doch auch der Rückenakt der Hebe (Abb. 29) von Giulios Hand stammen und ob nicht die Aktstudien zur Sala di Costantino (Nr. 484, 486, 489) als Beispiele für die äußerst erfolgreiche Annäherung Giulios an Raphaels Zeichenstil zu gelten haben. Speziell bei den zuletzt genannten Blättern vermag der Rez. die von O. vertretene Zusammengehörigkeit mit der wohl unbestreitbaren Raphael-Zeichnung Nr. 487 nicht zu akzeptieren. Die drei Aktstudien sind zwar in der graphischen Faktur, in ihrer sorgfältigen Ausführung und Kontrolliertheit gleichartigen Zeichnungen Raphaels sehr verwandt, doch erreichen sie in den Grundzügen der Gestaltungsweise und besonders in der erzielten Gesamtwirkung nicht die Qualität der zweifelsfreien Arbeiten Raphaels. Trotz engster Anpassung an Raphaels graphische Eigenheiten vermag keine der drei Zeichnungen — auch nicht die kraftvoll-virtuose in Chatsworth (Nr. 486) — jenes weich fließende, Volumen und Körperorganik beschreibende und dabei harmonisch ausgeglichene Lichtspiel auf der Oberfläche zu erzeugen, wie es sich etwa an Raphaels Blatt in Oxford mit den beiden Rückenakten (Nr. 487) beobachten läßt. Die bei dem dortigen Figuren paar knapp angedeutete emotionelle Aussagekraft wird bei keiner der drei Einzelfiguren spürbar, die obendrein nicht vom modellierten Volumen her konzipiert scheinen, sondern vom bisweilen harten Kontur her angelegt sind, an dem die Schattenzonen haften. Das Gesagte wird besonders deutlich, wenn man Nr. 489 mit der abweichenden Behandlung des motivisch nahezu identischen Apostels links auf einer Aktstudie Raphaels in Chatsworth (Abb. 69) für die Transfiguration vergleicht.

Skeptisch wird man sich auch fragen, ob O.s Versuch, eine von der jüngsten Forschung (inklusive O. 1962) behutsam Penni zugewiesene Gruppe von Rötel- und Schwarzkreide-Zeichnungen an Raphael zurückzugeben, uneingeschränkte Gefolgschaft finden wird. Der Umstand, daß wir keine sicheren Arbeiten Pennis in diesen Medien besitzen, reicht sicher nicht aus, um in allen Fällen Raphaels Autorenschaft zu rechtfertigen. Nicht selten (z. B. Nr. 415, 417, 427, 428, 432, 490) dürfte die Hilfskonstruktion einer Zuschreibung an Penni die immer noch befriedigendste Lösung bieten.

Z u m K a t a l o g : Der Katalogteil ist nach den acht besprochenen vatikanischen Dekorationsprojekten gegliedert. Sein Umfang von über 130 Seiten erklärt sich dadurch, daß O. jedem der Dekorationsprojekte eine Einführung gewidmet hat, in der er die ausgeführten Werke beschreibt und dann mit wechselnder Ausführlichkeit die verschiedenen Aspekte des jeweiligen Auftrages (Quellen, Datierung, Zuschreibung der ausgeführten Fresken, Stil, Ikonographie u. a. m.) darlegt. Diese Abschnitte gehen bisweilen über das im Buchtitel gesteckte Ziel hinaus und tragen monographischen Charakter. Der Rez. muß sich auf die nachfolgenden knappen Notizen beschränken.

Stanza d'Eliodoro. Man wird O. gerne zustimmen, wenn er an der Spätdatierung des Attilafreskos festhält und die Einführung des päpstlichen Reitmotivs im Vordergrund dem Pontifikat Leos X. zuweist. Traegers These, daß diese Papstgruppe bereits unter Julius II. ausgeführt und der Kopf des Rovere-Papstes nachträglich durch das Porträt Leos X. ersetzt worden sei (Röm. Jb. f. Kunstgesch. 13, 1971, S. 29 ff.), hat wenig für sich; schon das Medici-Papstswappen auf dem Szepter des berittenen Mazziere dürfte sie widerlegen. — Etwas versteckt placiert sind die ohne Zwischentitel angefügten Zeichnungen zu den wohl mediceischen Teilen der Stanza della Segnatura (Nr. 416–419a), von denen Nr. 417 alle Züge einer von Schülerhand nach dem Fresko angefertigten Stechervorlage aufweist. — O.s Ausführungen zur Ikonographie machen wiederholt deutlich, welch gezielter Nachforschungen es bedarf, um über Repetitionen zweifelhafter Vermutungen hinaus zu präzisieren, historisch fundierten Deutungen zu kommen. Dies läßt sich veranschaulichen am Kapitel zur

Stanza dell'Incendio. Hier neigt O. dazu, hinter der Themenwahl der vier Hauptfresken eine zu eng gefaßte zeitpolitische Motivation zu sehen. Die Spätdatierung der Themenwahl der Karlskrönung (nach der Aussöhnung Leos X. mit Franz I. Ende 1515) und des Reinigungseides (nach der Bekräftigung der Bulle „Unam Sanctam“ auf dem 5. Laterankonzil am 19. 12. 1516) orientiert sich dabei an Hettner 1879, der das Stanzenprogramm auf die aktuelle Tagespolitik beziehen wollte. Hettners Versuch vermag zweifellos sehr anregend zu wirken, doch dürfte er nicht kritiklos und unmodifiziert übernommen werden. Größere Aufmerksamkeit verdienten in diesem Zusammenhang die bislang kaum gehörten Einwände von J. Sauer (in F. X. Kraus, Geschichte d. Christl. Kunst II, 2, Freiburg/Br. 1908, S. 431 ff.), der die Vorstellung von ständigen Planänderungen „nach den neuesten politischen Depeschen“ ablehnte, in den Programmen vielmehr „Ewigkeitssätze, welche die Verfassung der Kirche

und ihre innersten Lebensprinzipien darstellen“, veranschaulicht sah und die zeitgeschichtlichen Anspielungen — ausgedrückt durch die Porträts — als untergeordnete Konnotationen bewertete. Die Widersinnigkeit, die Lateranssitzung vom 19. 12. 1516 als terminus post für den Reinigungseid zu setzen, wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, daß O. bereits bei einer bedeutend früheren Szene in der Stanza della Segnatura (Nr. 418) einen Zusammenhang mit der Bulle „Unam Sanctam“ gesehen hatte. — Die Hypothese zeitpolitischer Bezüge führte nun O. dazu, unter Berufung auf das freilich kaum haltbare Urteil Biermanns (1957) eine uneinheitliche Planung der Fresken anzunehmen. Auf dieser Grundlage interpretierte O. bereits 1962 die stilistischen Unterschiede zwischen Borgobrand/Ostiaschlacht und den angeblich später konzipierten Fresken Karlskrönung/Reinigungseid als Zeichen eines radikalen, zeitlich bedingten Stilbruchs. Einen jetzt zögernd vorgebrachten Einwand gegen diese ikonographisch begründete Spätdatierung von Karlskrönung/Reinigungseid möchte der Autor diesmal mit dem *Stil* der Werke entkräften, deren zeitliche Ansetzung er aber doch gerade durch die ikonographischen Überlegungen gewonnen hatte. O.s Begründung für die genaue zeitliche Ansetzung von Raphaels verschiedenen kompositorischen Lösungen vermag in dieser Form nicht einzuleuchten. Außerdem sprechen Anhaltspunkte bei den Entwürfen zur Sala di Costantino und möglicherweise auch zur Stanza d'Eliodoro dafür, daß Raphael bei Auftragserteilung die Kompositionen aller vier Wandbilder gleichzeitig entworfen hat. So bedeuten die unterschiedlichen Kompositionslösungen in der Stanza dell'Incendio eventuell gleichzeitige Alternativen, ohne daß deren unterschiedliche spätere Fortentwicklung einen Datierungsanhalt böte.

Teppichkartons für die Sixtinische Kapelle. O. behandelt nur die Vorzeichnungen; für die Kartons selbst kann er auf das 1972 erschienene Buch von John Shearman verweisen, in dem die Vorzeichnungen gleichfalls erörtert werden. Ein Vergleich zeigt, daß die Zuschreibungen weitgehend übereinstimmen. Zu den wenigen Ausnahmen zählen Nr. 438/439 und Abb. 120 (bei O. eigenständige Arbeiten Giulios, bei Shearman Kopien nach Raphael) und die Stephanssteinigung (Nr. 446), die nach Shearmans stichhaltiger Argumentation nicht zum Komplex der Teppichserie gehört. Bestehend sind auch Shearmans Beobachtungen am Modello zur Predigt Pauli in Athen (Nr. 452), dessen Pentimenti, Meßpunkte am Rand und Übertragungspunkte in der Architektur ihn dazu führen, das Blatt nicht als Kopie zu beurteilen, sondern als von Schülerhand (Penni?) selbständig ausgeführte Zwischenstufe innerhalb der Bildentwicklung. — Besonders umfangreich sind O.s Darlegungen zu den

Loggien, über die Nicole Dacos seit Jahren eine große Arbeit vorbereitet. Die ausführliche Erörterung von Architektur und Dekor der Loggien vermag jedoch nicht in allen Punkten zu befriedigen. So scheint es z. B. fraglich, ob Raphael tatsächlich beabsichtigte, den Betrachter zur Formalanalyse der jochweise variierten Dekoration anzuregen (S. 156) und inwiefern das „fröhliche Erstaunen, das die Renaissance liebte“ (S. 155), ein belegbares Phänomen ist. Wenn es heißt, daß „für die Zeitgenossen das dekorative Element der Loggien bei weitem das Primäre“ war (S. 156),

so sprechen O.s eigene Deutung des Programms (Themenauswahl nach dem Leitgedanken berühmter Führerpersönlichkeiten des AT) und der bekannte, auch von O. zitierte Villa Madama-Brief des Kardinal Giulio d'Medici eher für das Gegenteil. Der von O. erlebte Illusionseffekt beim Betreten des 9. Joches durch die Tür von der Sala dei Chiaroscuri (S. 155) entspringt nicht Raphaels Intentionen, da die fragmentierte Szene auf dem Wandsockel dieses Joches (cf. Wien, Nat. Bibl., Cod. min. 33, fol. 66) und die Abarbeitung des Marmors anzeigen, daß die Verbindungstür wohl erst nachträglich eingebrochen wurde. Die Majolika-Platten mit Medici-Impresen in S. Silvestro al Quirinale (Abb. 154/155) stammen wohl kaum aus den Loggien, wie das abweichende Muster auf einer unberücksichtigten Zeichnung des originalen Loggien-Fußbodens von Francesco La Vega beweist (Bibl. Vaticana, Vat. Lat. 13751, fol. 58r; dat. 1742; *Abb. 4*). —

Schwerer wiegende Bedenken stellen sich jedoch gegenüber O.s Beurteilung von Raphaels Anteil an der Loggiendekoration ein. Auf der Grundlage von Vasari, der an drei verschiedenen Stellen Zeichnungen und Skizzen Raphaels für dieses Projekt bezeugt, sieht O. hinter fast allen Kompositionen mehr oder weniger exakte Entwurfsanweisungen Raphaels. Diese Annahme findet O. einerseits im Stil der Werke, andererseits darin bestätigt, daß er bei drei Blättern Raphaels Eigenhändigkeit und hinter zahlreichen anderen eine gleichartige Vorlage Raphaels vermutet. Was den Stil betrifft, so werden die im Anschluß an Freedberg 1961 treffend hervorgehobenen Merkmale der Klarheit und Einfachheit der Szenen, der Konzentration auf das Wesentliche zu abstrakt, d. h. gleichsam als Logik einer Stilentwicklung gesehen, die sich dann nur an Raphael vollzogen haben kann. Solch eine Betrachtung läßt außer acht, daß sich bei der Schmückung von 13 Loggienjochen zuallererst zwei praktische Probleme stellten, die Raphael aus seinen früheren Aufträgen nicht vertraut waren: 1. die kleinteiligen Gewölbefelder verlangten eine Lesbarkeit der Szenen trotz der Kleinheit der Figuren, d. h. eine Beschränkung auf Gebärden und prägnante Gruppierungen war notwendig; und 2. galt es die Loggiendekoration, die allein 64 biblische Szenen umfaßte, in wohl kürzester Zeit zu erstellen. (O.s stilistisch begründete Frühdatierung einzelner Loggienszenen auf Anf. 1516 oder früher ist wenig überzeugend, nicht zuletzt auch angesichts des 'Terminkalenders' der übrigen unter Raphael ausgeführten Vatikandekorationen.) Nun ist die Mehrzahl der auf die Loggien zu beziehenden Studien in Feder — z. T. über Kohlevorzeichnung — ausgeführt, laviert und weiß gehöht; da ferner keine Originalstudien zu Einzelfiguren überliefert sind, möchte man vermuten, daß — im Gegensatz zu den übrigen großen Dekorationsprojekten — bei den Loggienkompositionen meist keine vielstufige Bildentwicklung stattgefunden hat, sondern die Modelli ad hoc angelegt wurden. Die formelhafte Einfachheit und Einheitlichkeit in Kompositionen und Figuren könnte dann z. T. auch als Raphaels Lösung zu den Problemen der Lesbarkeit der kleinen Szenen sowie der Organisation einer rasch auszuführenden Arbeit gelten. Freedbergs Überlegungen zu den „imitable generalizations“ im Spätwerk Raphaels (1961, S. 272) verdienten hier größere Beachtung; und so wäre auch zu erwägen, ob bei

den z. T. eintönigen Kompositionen der Anteil der Werkstatt an der Entwurfsarbeit nicht doch größer war, als O. vermutet. Eine sichere Antwort hierauf wird sich freilich kaum finden lassen. — O.s Zuschreibungen wird man auch in diesem Kapitel nicht immer zustimmen mögen: Nr. 467 ist durch den kraftvoll umreißenden Federstrich deutlich verschieden von Nr. 468a/470 und scheint eher von Giulios Hand. — Zu Abb. 166 ist nachzutragen, daß die O. nur in einem Braun-Foto bekannte Zeichnung 1972 vom Berliner Kupferstichkabinett erworben und von M. Winner auf Grund der Kohlevorzeichnung, Pentimenti und Quadrierung als Original Pennis bestimmt wurde ('Vom späten Mittelalter bis zu J. L. David', Ausst.-Kat. Berlin, Kupferstichkabinett 1973, Nr. 46 mit guter Abb.).

Sala di Costantino. O. hat hier als erster das in der Literatur verstreute, z. T. auch unbekanntes Zeichnungsmaterial zur S. d. C. zusammengestellt und eingehend analysiert. Der Rez., dessen Dissertation über die S. d. C. vor dem Abschluß steht, weiß sich mit O.s besonders aus Nr. 477/485 abgeleiteten Schlüssen hinsichtlich Raphaels Anteil an der Entwurfsarbeit für die Schlachtwand und die Kreuzvision im wesentlichen einer Meinung, glaubt jedoch, daß sich hier — wie auch an anderen Stellen des Buches — sichere und hypothetische Folgerungen durch einen zwingenderen Argumentationsgang noch klarer unterscheiden ließen. — Die abweichende Zuschreibungsmeinung des Rez. bezüglich Nr. 484/486/489 wurde bereits erwähnt. Bei Nr. 479/481 fällt die Entscheidung, ob Raphael oder Schülerkopie nach Raphael, besonders schwer. Nr. 478a (cf. Nr. 439/Abb. 233) sowie 481a/b möchte man eher für Giulio in Anspruch nehmen, Abb. 208 dagegen für Penni (original). Auszuscheiden sind Abb. 210 (Kopie nach dem Fresko) und vermutlich auch Nr. 478b (wohl kein Zusammenhang mit der S. d. C.), hinzuzufügen Louvre 4325 (Teilentwurf für linke Sockelszene unter dem Schlachtfresko) sowie Louvre 4001 und 3997, die beide Entwurfsstadien der Konstantinsschlacht widerspiegeln. Louvre 4001 (Abb. 3) gibt die rechte Hälfte der Komposition in einem Stadium vor Nr. 485 wieder und veranschaulicht erstens, wie das Motiv eines antiken Seeschlachts-Sarkophagreliefs (Abb. bei Gombrich 1963, Tf. VIII, 15) in der Bootsszene rechts stufenweise verarbeitet wurde, und zweitens, daß man beim 'Porträt' Konstantins zuerst von dem entsprechenden Münzbild in den „Illustrium Imagines“ des Andreas Fulvius (Rom 1517) ausging. — Auch in diesem Kapitel wird deutlich, daß O.s stark auf Stilkritik vertrauende Hypothesen häufig durch Schriftquellen und ikonographische Erwägungen zu widerlegen sind. So steht jedem Versuch, Raphael für die Ausführung einer der beiden erhaltenen Ölfiguren in der S. d. C. verantwortlich zu machen, die Information von Sebastiano del Piombo vom 3. 7. 1520 entgegen, die nur dann sinnvoll scheint, wenn die von den Raphael-Schülern ausgeführte Probefigur die erste Ölmalerei in diesem Raum war. — Unentschlossen zeigt sich O. bei der widersprüchlichen Einordnung von Nr. 478, die u. a. wegen der mit kleinteiligen Schraffenfeldern erzeugten fluktuierenden Lichtbehandlung ins Spätwerk Raphaels einzuordnen ist und sicher nicht O.s Vermutung rechtfertigt, Raphael könnte bereits 1514/16 mit der Ausmalung der S. d. C. beauftragt worden sein. — Unhaltbar ist O.s Annahme

(mit der er seine wenig überzeugende Zuschreibung von Nr. 490 an Raphael zu stützen sucht), daß Sebastianos Aufzählung der zur Darstellung vorgesehenen Konstantinthemen (6. 9. 1520) auf falschen Informationen beruhen könnte. Auch ikonographische Erwägungen legen nahe, daß der Nr. 490 verarbeitende Entwurf 'Konstantin und Fausta (?) vor Silvester' (Abb. 232–4; die Benennung der Szene auf 'Schenkung Konstantins' ist sicher falsch) erst nach den 6. 9. 1520 und wahrscheinlich sogar erst unter Clemens VII. konzipiert wurde. — Bei der Albertina-Zeichnung Abb. 212 bleibt der Zusammenhang mit der S. d. C. zweifelhaft; die dargestellte Papstzeremonie illustriert mit Sicherheit nicht die Schenkung Konstantins, da offenbar der Papst, der einen Text verliest, die handelnde Person ist. — Die Unterschiede zwischen Nr. 483 und dem ausgeführten Fresko der Kreuzvision dürften weniger stilistisch als ikonographisch zu erklären sein. — O.s Überlegungen zum Papstzyklus ist zuzustimmen; allerdings muß der dritte Papst Alexander I., der achte Gregor I. heißen. Außerdem läßt sich anhand zeitgenössischer Schriftquellen nachweisen, daß dieser Papstzyklus an mehreren Stellen (nämlich bei Petrus, Clemens, Leo und Silvester) einen deutlichen innerkirchlichen, papalistischen Machtanspruch aufweist und daß die die Papstfiguren begleitenden Herrschertugenden und Personifikationen Machtbefugnisse und wesentliche Aufgaben des päpstlichen Pastorenamtes veranschaulichen. —

Abschließend können bestimmte Mängel nicht verschwiegen werden, die weniger die wissenschaftliche Leistung des Autors als vielmehr den Wert des Buches als Arbeitshilfe schmälern. Es ist bedauerlich, daß O. nicht sämtliche in der Forschung oder in Inventaren angeführten Zeichnungen zu den besprochenen Projekten berücksichtigt, bzw. deren Ausscheidung nicht erwähnt hat. So vermißt man Hinweise z. B. bei Nr. 411 auf eine Zeichnung für den knienden Moses in der Accademia, Venedig (Venturi 1920, S. 170, Abb. 114: als Raphael; Shearman 1965, S. 173, A. 69: als Kopie nach endgültiger Detailstudie Raphaels), dann auf 'Abraham opfert Isaak' im Ashmolean Museum (Parker II, 1956, Nr. 583; Shearman 1965, S. 175 Abb. 15: als Raphael, Entwurf für die Decke der Stanza d'Eliodoro; Oberhuber 1966, S. 234: als später und von Giulio abgelehnt) oder bei Nr. 467 auf die Versionen in Mailand und Paris (Popham/Wilde 1949, Nr. 807; bei Crowe/Cavalcaselle II, 1885, S. 427 galt das Pariser Blatt als Modello). — Darüberhinaus haben sich viele Ungenauigkeiten in den Text eingeschlichen, angefangen von fehlerhaften Seitenangaben (unter Nr. 404 muß es heißen Oppé 1944, S. 91; unter Nr. 479 Ruland 1876, S. 239 usf.), Irrtümern zwischen rechts und links (Nr. 478) und unrichtigen Autorennamen (S. 150 A. 3 muß heißen Tesorone) bis hin zu unzutreffenden Angaben bezüglich der Forschungsverdienste (der Vergleich zwischen Nr. 450 und dem Parisurteil-Sarkophag der Villa Medici findet sich nicht erst bei Kauffmann 1964 sondern bereits mehrfach in der Literatur des 19. Jahrhunderts; für Nr. 489 steht der Nachweis einer Antikenvorlage noch aus!) und ungenauen technischen Informationen bei einzelnen Blättern (Nr. 449 mißt 228 : 103 mm; in Nr. 477 sind die Architekturteile

vorgegriffelt; Nr. 483 weist eine Kohlevorzeichnung auf). — Sicher war es bei der ungeheuren Fülle der Raphael-Literatur unvermeidlich, daß dem Autor einige wesentliche Literaturtitel entgingen, wie z. B. P. Kristeller, Jb. Preuss. Kunstslgn. 28, 1907, S. 206 für Nr. 451/452 oder L. Beltrami, *Il Cartone di Raffaello . . .*, Mailand/Rom 1920, Appendice S. 61 f. für Nr. 489a, wo auch die Inventarnummer (114) und Angaben zur Provenienz fehlen (Nr. 489a ging bereits 1618 als Geschenk des Kardinal Federico Borromea an die Ambrosiana). — Bedauerlicher ist es, daß O. bei den einzelnen Katalogeintragungen nur z. T. systematisch vorgegangen ist und in zahlreichen Fällen die ihm bekannte Literatur nicht in die betreffenden Katalognummern eingearbeitet hat. Außerdem ist die in der zitierten Literatur vertretene Meinung mehrfach nur unvollständig oder auch verzerrt referiert, so daß u. a. bei Nr. 479 die Beurteilung der Zeichnung durch Morelli, Fischel und Parker als Kopie nicht spezifiziert wird (die beiden zuerst Genannten vermuteten eine Kopie nach dem Fresko, Parker jedoch eine Kopie nach dem Fresko *oder* nach einer Vorzeichnung). Ähnliches ließe sich zu Nr. 454b anführen. Die Möglichkeit, mit einer einwandfrei zuverlässigen Forschungsübersicht bei jedem einzelnen Blatt die Arbeit zukünftiger Forschung zu erleichtern, wurde somit leider nur bedingt genutzt. — O.s oftmals zwiespältige Beurteilung von Zuschreibungen und Sachverhalten erschwert die Orientierung des Lesers und führt bisweilen zu größter Verwirrung, wenn ein und dieselbe Zeichnung (Figurenstudie für Bekehrung Pauli in Haarlem, recto von Nr. 404) unterschiedliche Inventarnummern und Literaturverweise erhält und einmal wohl als Werkstattkopie beurteilt, an anderer Stelle jedoch als Kopie des 17. Jahrhunderts abgetan wird (S. 90, 134). — Schließlich bleibt noch die störende Unschärfe einiger Tafelabbildungen zu bedauern.

Ungeachtet dieser Mängel stellt O.s Arbeit einen bewundernswerten und bedeutenden Beitrag zur Raphael-Forschung dar, und man wird die drei noch geplanten Bände, mit denen Oberhuber Fischels großes Projekt zu vollenden beabsichtigt, als wesentliche Schritte auf dem Weg zu einem tieferen Raphael-Verständnis mit Spannung erwarten.

Rolf Quednau

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Eric Adams: *Francis Danby: Varieties of Poetic Landscape*. Published for The Paul Mellon Centre for Studies in British Art. New Haven and London, Yale University Press 1973. XVIII, 207 S., 158 Abb. auf Taf. £ 9.50; \$ 27.50.

Germain Bazin: *20 000 Jahre Bildhauerkunst der Welt. Vom Faustkeil bis zur Gegenwart*. Freiburg, Verlag Herder 1973. 464 S. mit 1024 farb. Abb. im Text. Einf.-Preis DM 128,—.

Margret Biedermann: *Ferdinand Kobell. Das malerische und zeichnerische Werk*. München, Selbstverlag der Galerie Margret Biedermann 1973. 162 S., 20 S. Taf., 2 Taf.