

Forschungsberichte

POST FESTUM. DIE RAFFAELFORSCHUNG SEIT 1983

(mit sieben Abbildungen)

In der Zeit zwischen 1900 und 1960, als verschiedene Expressionismen und Manierismen einander jagten und immer neue Reihen von Avantgarden das Neuerfinden anti-klassischer Normen zum Primat erhoben, war Raffael in Ungnade gefallen. Es gibt kaum eine ihm gewidmete Monographie aus diesen Jahren, die sich nicht mit einer *captatio benevolentiae* dafür entschuldigte, daß man es dennoch wage, diese Kunst, an die man nicht mehr glaubte (Karl Scheffler 1913: „Ich glaube dir nicht mehr Raffael“ ...) und die man langweilig fand (vgl. das 1908 verfaßte *Wiener Vademecum für den Kunsthistoriker*: „der Raffael kommt aus Urbino, noch fader malt der Perugino“), dem Publikum zu präsentieren. Und noch in den 70er Jahren lief man nach Meinung vieler Kunsthistoriker Gefahr, am Hauptstrom aktueller Fragen vorbeizugehen, wenn man sich mit Raffaels malerischem Werk beschäftigte.

Doch verzeichneten bereits die 60er Jahre Anzeichen einer neuen Wertung namentlich durch die Veröffentlichung von Philip Pounceys und John Geres Ausstellungskatalog der Zeichnungen Raffaels und seines Kreises im British Museum. Im Anschluß an diese Ausstellung beklagte nämlich Michael Levey in einem provokatorischen Aufruf den Mangel an einer neuen Auseinandersetzung mit Raffaels Kunst über Fragen der Chronologie und Zuschreibung hinaus (*Apollo* 1962, S. 678 f.). Das konventionelle Raffael-Lob sei „outmoded in manner and insipid in content“ und mache häufigen Gebrauch von dem Wort „divine“ „as if to persuade us that Raffael was closely related to the Trinity“. Raffael sei „more respected than loved“ und überhaupt „one of art history's corpses, an artist yet to be interpreted“. Im Jahr 1965 hielt Renato Guttuso an der *Accademia di Raffaello* in Urbino einen Vortrag, der in dieselbe Richtung zielte (*Bollettino dell'Accademia di Raffaello* 1965, n. 1). Unter anderem unternahm Guttuso dabei den Versuch, die zeitgenössische Abneigung gegen klassische Normen aus der Reaktion gegen die in der faschistischen Kunst manipulierten klassischen Elemente zu erklären und demgegenüber in feinfühligere Beschreibung der Gegenwartsituation auszudrücken, worin ein neuer Wert von Raffaels Kunst liege.

Als man nun vor fünf Jahren Raffaels 500. Geburtstag feierte, war dies ein internationales und interkontinentales Ereignis, das nach J. Shearman (*Burlington Mag.* Juli 1984) „like an earthquake across the whole landscape of Raphael studies“ wirkte. Im Editorial desselben Heftes wurde allerdings etwas skeptisch vermerkt, daß diese Superaktivitäten von Ausstellungen, Kongressen, Symposien, usw. den Mann auf der Straße kaum berührt hätten und daß folglich „the questions of sincerity and emotion should not on the whole have been the subject of more extensive discussion“.

Goethe hatte, als er vor rund 200 Jahren Gedanken über die Popularität seiner eigenen Werke anstellte, Raffael zum Anlaß genommen, über Popularität zu sprechen, weil ihm dieser als das aktuellste Exempel dafür erschien. Heute ist Raffael nicht mehr in diesem Sinn populär, und es fragt sich in der Tat, ob er in der Folge des Jubeljahres 1983 über den Bereich unserer Fachdisziplin hinaus an Aktualität gewonnen hat (vielleicht ein geeigneter Testfall, ob und wie weit es den kunsthistorischen Spezialisten besonders zeitlich

entfernter Perioden heute überhaupt noch gelingt, über das interne Gespräch hinaus auch mit dem breiteren an der Kunst interessierten Publikum zu kommunizieren).

Einzelne Anzeichen für eine neue Aktualität Raffaels über die akademischen Zirkel hinaus sind vorhanden, aber nicht leicht auf eine Formel zu bringen. Zum einen ist eine neue Überflutung des Buchmarktes mit populärwissenschaftlichen Monographien festzustellen, die auch noch mit vierjähriger Verspätung herausgebracht werden, obwohl ihr Inhalt im Vergleich mit den bereits existierenden Büchern ein solches Vorgehen nicht in jedem Fall nahelegt (vgl. z. B. Ettlinger 1986). Werden diese Bücher vom nicht fachspezifischen Publikum, an welches sie sich richten, überhaupt zur Kenntnis genommen? Damit wird jedoch eines der Geheimnisse der gegenwärtigen Buchproduktion überhaupt berührt, das Verhältnis der Quantität produzierter Bücher zu Käufern, ganz zu schweigen von Lesern. Immerhin: die für Geschmackstendenzen sensiblen Verleger setzen wieder auf Raffael.

Sowohl das englische als auch das italienische Fernsehen finanzierten Raffael gewidmete Dokumentarfilme von beachtlicher Qualität. Dennoch muß betont werden, daß Fernsehen und Film für den Bereich der bildenden Kunst, im rein Dokumentarischen wie im Schöpferisch-Fiktionalen, immer noch zu wenig genutzt werden und es an finanziellen Mitteln und speziell dafür ausgebildeten Kräften mangelt, und folglich die Qualität und damit die Anziehung auf das Publikum immer noch zu wünschen übrig lassen.

Der „Mann auf der Straße“ kommt mit Raffaels Werk aber auch auf „buchstäbliche“ Weise durch Straßengemälde in Berührung, und besonders im römischen Zentrum vergeht kaum ein Tag, an welchem einem nicht an irgendeiner Kreuzung der Christus der Verkörperung, die Madonna di Foligno oder die Borghese-Grabtragung von einem der „maestri del marciapiede“ — meist italienischen, sich gerade im Fotorealismus übenden Akademiestudenten — in bunter Kreide entgegenleuchtet (*Abb. 1b*). Raffaels weibliche Porträts, besonders die stolze Maddalena Doni, überzeugen den Konsumenten beinahe autoritativ von der Wirkungskraft bestimmter Feuchtigkeitscremes (*Abb. 1a*). Sind dies alles zunächst zweifelhafte Indizien für eine erneute Aktualität Raffaels im heutigen Leben, so bringt doch vielleicht der allgemein in Gang gekommene Prozeß einer Rückbesinnung auf „klassische Werte“ mit sich, daß in der Folge auch Raffaels Kunst wieder in breiterem Maß verstanden und geschätzt wird.

Die große Welle von internationalen und interkontinentalen Ausstellungen wie auch die große Anzahl regionaler und lokaler Ereignisse und Ausstellungen in Italien haben jedenfalls große Besuchermassen angezogen, denen nicht nur Originale und Kopien Raffaels, sondern auch Werke anderer Künstler aus seinem Umfeld, Zeichnungen, Graphik, Gebrauchskunst, Teppiche, Dokumente verschiedener Art präsentiert wurden.

In den außeritalienischen Ländern bemühten sich die Ausstellungsorganisatoren, Raffael-Exponate in zentralen Ausstellungen zu vereinen, soweit es der Bestand und rechtliche Bestimmungen erlaubten. In Washington zeigte man Raffaels Werke aus amerikanischem Besitz (*Raphael in America*, 1983), in Paris Gemälde und Zeichnungen aus französischen Sammlungen (*Raphaël dans les collections françaises*, 1983), mit Ausnahme der Werke aus Bayonne und Chantilly (*Raphaël au Musée Condé*, 1983), die auf Grund rechtlicher Bestimmungen nicht zu Ausstellungen verschickt werden. Mit außergewöhnlich eindrucksvollen Ausstellungen wurde Raffael im British Museum (*Drawings*

by Raphael, London 1983) und in der Albertina (*Raphael in der Albertina*, 1983), vor allem als Zeichner, vorgestellt.

In Italien, wo nach wie vor der Hauptbestand der Gemälde sowie ein kleiner, aber nicht unbedeutender Bestand von Zeichnungen existiert, hat das speziell zum Raffaeljahr gegründete und über 150 Mitglieder zählende „Comitato nazionale per le celebrazioni del quinto centenario di Raffaello“ unter der Leitung von C. G. Argan davon abgesehen, Raffaels bewegliche Werke in einer einzigen zentralen Ausstellung zusammen zu zeigen. Stattdessen wurde ein sehr großzügiges Gesamtbudget unter die verschiedensten kulturellen Institutionen aller Städte, Regionen und Provinzen aufgeteilt, die zum Thema Raffael einen Beitrag anboten.

So konnte man in Genua eine Ausstellung mit restaurierten Werken der Raffaelschüler Giulio Romano und Perino del Vaga bewundern (*Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, 1983), in Venedig das berühmte, einst Raffael selbst zugeschriebene Zeichnungsbuch der Accademia (Gallerie dell'Accademia di Venezia: *Disegni umbri*, 1984). Florenz allein präsentierte fünf verschiedene, dem Meister gewidmete Ausstellungen: neben der Raffaels Originalen gewidmeten Ausstellung im Palazzo Pitti (*Raffaello a Firenze*, 1984) gab es zwei, welche sein architektonisches Wirken dokumentierten (*Raffaello e l'architettura*, 1984), weiter bemühte sich eine Schau um seinen Mythos (*Raffaello: elementi di un mito*, 1984), und schließlich behandelte eine Ausstellung Raffaels Auseinandersetzung mit dem großen Florentiner Michelangelo (*Raffaello e Michelangelo*, 1984).

Noch mehr Ausstellungen mit allen möglichen Themenstellungen gab es in Rom: unter den Titeln *Raffaello nella Collezione Borghese*, *Raffaello e l'architettura dipinta*, *Raphael Urbinas: il mito della Fornarina*, *Raffaello in Vaticano* und *Raffaello architetto* wurde eine reiche Fülle von Material vorgestellt, meist erst im Jahr nach dem eigentlichen Jubiläumsjahr Raffaels, was jedoch niemanden gestört hat.

Bei diesem Ausstellungsfieber bewies sich die in Italien bereits legendäre Gabe der Organisatoren, in kurzer Zeit um ein einziges Original oder original-verdächtiges Werk in der eigenen Sammlung eine objektreiche Ausstellung auf die Beine zu stellen. Exemplarisch dafür sei die Ausstellung um das einzige in Bologna aufbewahrte Werk, die hl. cher Qualität dokumentiert und unmittelbar neben originale Gemälde gehängt, was äs-vom Auftraggeber, Aufstellungsort, Rahmen, den Einzelmotiven im Bild wie Musik-instrumenten oder Brokatmustern des Gewandes bis zu Einfluß und Nachfolge des Bildes in der Emilia während der folgenden Jahrhunderte (*L'Estasi di S. Cecilia*, 1983, und *Indagini per un dipinto*, 1983). Diesem Konzept entgegengesetzt war das der Ausstellung in Raffaels Geburtsort Urbino: nach lokaler Ausstellungstradition der vergangenen Jahre war der zeitliche und geographische Rahmen sehr breit gesteckt: viele Werke, die man bereits 1973, 1974 und 1978 in Ausstellungen der *Restauri nelle Marche*, aber auch in der Schau *Lorenzo Lotto e il suo tempo* gesehen hatte, wurden unter dem Titel *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello* von neuem gezeigt; und wie bereits in den früheren Ausstellungen wurden fehlende Originale durch farbige Gigantographien unterschiedlicher Qualität dokumentiert und unmittelbar neben originale Gemälde gehängt, was ästhetisch empfindsame Besucher außerordentlich stören mußte. Über 100 Objekte dieser Ausstellung, darunter Tafeln Peruginos und Giovanni Santis aus Fano, Florenz und an-

deren Orten, wurden um ein einziges authentisches Werk Raffaels gruppiert, das Porträt der „Muta“, das allerdings erst 1928 von den Uffizien als Leihgabe an die Galleria Nazionale delle Marche in Urbino entsandt worden war. Wäre dieses Werk nicht künstlerisch völlig isoliert im Urbinater Kontext, sondern unmittelbar neben den anderen Porträts der Florentiner Zeit im Palazzo Pitti gezeigt worden, so hätten sich vielleicht die bei einigen Raffaeolforschern immer noch existierenden Zweifel an seiner Authentizität endgültig zerstreuen lassen.

Mit Ausnahme der im Palazzo Pitti vereinten Florentiner Gemälde sah man in Italien davon ab, Raffaels Werke reisen zu lassen (außer zu und von zum Teil entlegenen Restaurierwerkstätten), was m. E. besonders für die strittigen Werke der Frühzeit ein bedauerliches Versäumnis bedeutet: die in Brescia und Neapel aufbewahrten Fragmente der Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino (Raffaels erstes dokumentiertes Altarbild) hat man in Italien nie vereint gesehen — wohl aber reisten sie nach Paris, um das von S. Béguin gefundene Engelsfragment (*Abb. 4*) als authentisch zu erweisen. Anstatt in einem direkten Austausch zwischen Italien und Frankreich alle drei Fragmente auch etwa am Ursprungsort des Altarbildes, in Città di Castello, zu zeigen, gemeinsam mit dem dort erhaltenen, in engstem stilistischen Zusammenhang zum Altarbild stehenden Gonfalone (*Raffaello giovane e Città di Castello*, 1983) und mit der umstrittenen, in Urbino aufbewahrten Predella zu Peruginos Fano-Altar, erklärte sich der Louvre bereit, als politische Gegengabe das berühmte Doppelporträt „Raffael mit seinem Fechtmeister“ nach Italien zu senden, wo es in der Ausstellung *Raffaello architetto* als „visuelles Zuckerl“ gefeiert wurde.

Es steht keineswegs in Frage, daß aus grundsätzlicher Rücksicht auf die Werke eine restriktive Ausleihpolitik nicht nur berechtigt, sondern sogar grundsätzlich nötig ist. Vergewärtigt man sich jedoch die Bilanz der Leihgaben Italiens an ausländische Museen, der Austauschaktionen mit Amerika und Japan, der politischen Anfragen um Leihgaben usw., so kann man sich mitunter nicht ganz des Verdachts erwehren, daß politisch und finanziell lukrative Monsterausstellungen manchmal Werke eher reisefähig machen als streng wissenschaftliche Ausstellungen mit geringerem Publicity-Anspruch, die am in diesen Fällen merkwürdigerweise viel feinsinniger gestimmten Konservierungsbewußtsein der Instanzen scheitern müssen.

Hat man sich also bewußt der letzten Chance begeben, zu Raffaels 500. Geburtstag noch einmal seine Werke zu vereinen, obwohl die neuen technischen Errungenschaften der Konservierung vielleicht zu einer solchen Gelegenheit auch auf dem Sektor einer größeren Sicherheit im Transport (nicht zuletzt in Hinblick auf die Reise zu den Restaurierungswerkstätten) auszudehnen wären, so wird es vielleicht zu Raffaels 500. Todestag möglich sein, alle seine Werke nebeneinander zu bewundern, wenn auch nur in vom Laser erzeugten Holographien.

Die Entscheidung gegen eine zentrale Raffaelausstellung in Italien hatte natürlich auch Vorteile: eine Masse von Werken aus Raffaels zeitlichem und geographischem Kontext, der im Lauf der letzten 100 Jahre mißachtet worden war, jedoch zu einem besseren Verständnis von Raffaels Stellung unter seinen Arbeitskollegen in Perugia (*Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540*, 1983), Città di Castello (*Raffaello giovane*, 1983) und Urbino

(*Urbino e le Marche*, 1983) wesentlich beiträgt, wurde in den vielen kleineren Ausstellungen neu zur Kenntnis gebracht.

Diese Ausstellungen waren meist von aufwendigen, abbildungsreichen Katalogen begleitet. Den Großteil der italienischen Kataloge publizierte Electa, ein auf dem Gebiet der Reproduktionen sehr erfolgreiches, auf dem der wissenschaftlichen Redaktion eher kommerziell orientiertes Verlagshaus. Ungeachtet dessen zeichnet sich immer mehr ein Wandel in der Funktion des Ausstellungskatalogs ab: aus dem Instrument der Vermittlung von Fachwissen an das breitere Publikum wird zunehmend eine Art wissenschaftlichen Informationsaustauschs der Spezialisten. Im Katalog können dank der kurzen Herstellungszeit (oft werden Texte noch 10 Tage vor Erscheinen verfaßt) neue Detailergebnisse, Dokumentenfunde und andere meist punktuell zu einem spezifischen Problem gehörende Neuigkeiten publiziert werden, die den Fachkollegen vor Neid erblassen lassen mögen, deren Bedeutung jedoch dem breiteren Publikum kaum verständlich sein kann. In den Ausstellungen selbst stößt man auf einander widersprechende didaktische Trends. Entweder werden die Exponate dem Besucher in nebenstehenden Tabellen erläutert, die selten über elementare Daten hinausgehen, oder es stehen moderne technische Erläuterungsmechanismen akustischer oder visueller Art zur Verfügung.

Auch die im Lehrbereich tätigen Kunsthistoriker feierten Raffael mit Beiträgen an meist sehr aufwendig organisierten Kongressen, Seminaren oder Vortragsreihen, in den Vereinigten Staaten, in England und vor allem in Italien (Urbino-Florenz 8 Tage, Rom/Accademia dei Lincei 10 Tage, Mailand/Università statale e cattolica 3 Tage, und noch andere). Diese Bei- und Vorträge wurden in mehr oder weniger feierlicher Form veröffentlicht, entweder als Kongreßakten in Buchform (*Raffaello a Roma*, Rom 1986, *Studi su Raffaello*, Urbino 1987) oder innerhalb von Symposiensreihen (*Raphael before Rome*, Washington 1986) oder in diesem Thema gewidmeten Heften kunsthistorischer Fachzeitschriften (*Source* 3, 1984, Hefte 2 u. 4, und *Arte Cristiana* 1985). Die in diesen Beiträgen angestrebten Ziele divergieren von punktuell neuen Forschungsergebnissen und neuen Interpretationsansätzen bis zu breit gespannten Synthesen.

Ohne hier die grundsätzliche Frage nach dem Zweck dieser Jahrhundertfeiern zu stellen und ob die Resultate den damit verbundenen Aufwand an Geldern rechtfertigen können, muß doch angemerkt werden, daß nur zu oft die wegen einer Ausstellung begonnenen Restaurierungen und technischen Untersuchungen von Gemälden unvollendet bleiben, um den Protagonisten des folgenden Jahres Platz zu machen. Ähnliches gilt oft auch im Bereich der Forschungsprojekte an Universitäten. Im Falle Raffael ist zumindest eines festzuhalten: innerhalb der Kunstgeschichtsforschung selbst ist der Gefeierte diesmal nicht wie üblich am Ende des Jubeljahres wieder in der Abstellkammer deponiert worden, um dem nächsten Jubilar Platz zu machen. Die intensive Auseinandersetzung mit seinem Werk dauert fort, neben verspäteten Publikationen zum Jubeljahr erscheinen bereits solche, die diesen Aktivitäten Anregungen verdanken (vgl. das jüngste Heft der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* u. a.). Raffael ist wieder ein allgemein akzeptiertes Thema für Vorlesungen und Seminarveranstaltungen an Universitäten, neue Forschungsprojekte und Publikationen sind bereits in Ausführung (so z. B. das bereits von Shearman im *Burlington Mag.* 1987 angekündigte und von der Bibliotheca Hertziana herausgegebenen „Corpus Raphaelianum“).

Die Materialmenge, die im Raffaeljahr bewegt, beschrieben, erforscht und ausgestellt wurde, und die neuen Ergebnisse zu den eigenhändigen Werken sowie mit diesen in irgendeiner Art verbundenen Objekten sind so umfangreich, daß es unmöglich ist, ihrer zusammenfassend Herr zu werden. Es scheint daher sinnvoll, hier nicht eine Liste von Ergebnissen zu referieren, sondern vielmehr zu zeigen, vor welchem ein reiches Spektrum an Fragestellungen und Problemen ein Künstler vom Rang Raffaels den Kunsthistoriker stellt und welche Methoden eingesetzt oder entwickelt wurden, um ihnen gerecht zu werden.

Dabei soll zunächst vom Œuvre-Umfang ausgegangen werden, welcher das Hauptanliegen der meisten Ausstellungskataloge bildete, um dann auf die Funktion der Werke im sozialen Kontext ihrer Auftraggeber, auf Deutungen der Werke und ihre Rolle in der zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskussion einzugehen. Zuletzt sollen auch Beiträge zur Persönlichkeit des Menschen Raffael ins Auge gefaßt werden.

Viele Probleme müssen von vornherein aus unserer Betrachtung ausgeklammert werden, wie z. B. das Nachwirken Raffaels auf die Kunst der folgenden Jahrhunderte. Es muß vorweg erwähnt werden, daß eine ausführliche Bibliographie der zu Raffael in den letzten 100 Jahren erschienenen Literatur sich in Vorbereitung befindet. Die von *RILA* geplante komplette Bibliographie hat vorerst nur die Jahre 1972–82 in 553 Nummern erfaßt. Folgender Überblick beansprucht keinerlei Vollständigkeit, auch keine Ausgewogenheit. Die dokumentarische Grundlage der Forschung bildet immer noch Vincenzo Golzio 1936 publizierte und 1971 im anastatischen Nachdruck neu aufgelegte Sammlung von Dokumenten und schriftlichen Zeugnissen aus dem 16. Jahrhundert, obwohl inzwischen neue Dokumente gefunden wurden, die Shearman in seiner neuen Gesamtausgabe aller Quellen als ersten Band des geplanten „Corpus Raphaelianum“ publizieren wird.

Raffaels zeichnerisches Œuvre wurde, abgesehen von ihm neu zugeschriebenen, bereits bekannten Zeichnungen, die man bisher als Arbeit seiner Schüler oder Lehrer ansah, noch durch völlig unbekanntes Blätter sowie durch erstmals aufgedeckte Rückseiten nicht unbedeutend bereichert (siehe z. B. *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, nn. 101, 86; *Abb. 2*). Und dennoch warten noch weitere Zeichnungen darauf, dem Meister restituiert zu werden: vielfach handelt es sich dabei um qualitativ einwandfreie, doch durch schlechten Erhaltungszustand z. T. entstellte Blätter. Ich verweise hier nur auf eine solche Zeichnung im Städelschen Kunstinstitut mit einer ergreifenden Komposition wohl zu einem Sujet aus der antiken Geschichte (*Abb. 3*). Auf Grund verschiedener Kopien galt diese Komposition zwar immer als Raffaels Schöpfung, doch hielt man seine Originalstudie bis heute für verloren (siehe dazu zuletzt J. Gere 1987, n.71). Allein der intensive Ausdruck von Zorn, Schmach und unbeugsamem Stolz im Antlitz der knienden Frau, besonders im Vergleich zu den Kopien, sollte genügen, um Raffaels Autorschaft trotz der Schimmelflecken und Abreibungen der Papieroberfläche deutlich zu machen (eine Studie dazu ist in Vorbereitung).

Das malerische Œuvre hat mit Ausnahme von Béguins Fund des bereits erwähnten Engelsfragmentes zur schon im 18. Jahrhundert zersägten Krönung des hl. Nikolaus v. Tolentino (*Abb. 4*) keinen überraschenden Zuwachs erlebt. Überraschungen bargen die bekannten Gemälde selbst: sie wurden durch Restaurierungen einerseits und durch zum

ersten Mal massiv eingesetzte technische Mittel wie Röntgen, Ultraviolett und Infrarotreflektographie andererseits hervorgezaubert. In einigen Fällen waren diese Untersuchungsergebnisse der Ausgangspunkt für Restaurierungen. Im Fall der Münchner Canigiani-Madonna führten sie zur Befreiung der Engel und Wolken in der oberen Zone von späteren Übermalungen und damit zu einer völlig neuen Erscheinung des Bildes (*Raphael in der alten Pinakothek*, 1983, siehe dazu *Kunstchronik* 36, 1983, S. 52–55).

Der unansehnliche, fast abstoßende dunkelblaue Grund der Granduca-Madonna, der einen Architekturprospekt mit Arkadenöffnung in eine Landschaft verbirgt (*Raffaello a Firenze*, 1984, S. 247), wurde dagegen von M. Chiarini, dem Direktor der Galleria Palatina im Palazzo Pitti, jüngst als eine doch mit aller Wahrscheinlichkeit von Raffael selbst vorgenommene Übermalung bestimmt, weshalb Chiarini sich gegen die Entfernung der blauen Übermalung verwahrt, wie sie Shearman (*Burlington Mag.* Juli 1984) befürwortet.

Die Fresken der Stanza dell'Incendio: Krönung Karls des Großen und Borgobrand, erlauben seit ihrer kürzlich erfolgten Reinigung genauere Schlüsse auf die Arbeitsorganisation der Werkstatt und regen durch ihre protobarocke Farbigekeit (besonders in der Krönung Karls) dazu an, Raffaels Farbentwicklung endlich einmal ein intensiveres Studium zu widmen (Mancinelli, 1984). L. Carons Studie (1985) beschäftigt sich zwar mit Raffaels Farbgebung, doch operiert sie dabei mit kunsttheoretischen Kategorien, ohne Raffaels Kolorit konkret zu analysieren, wobei sie in der Gegenüberstellung seiner Malweise mit der Leonardos und Michelangelos zu Ergebnissen kommt, die an den einzelnen Werken für sich nicht immer nachvollziehbar sind.

Dank der Infrarotreflektographie hat sich unsere Kenntnis von Raffaels zeichnerischer Bildvorbereitung um eine weitere Stufe, und zwar die auf dem Malträger selbst, bereichert. So konnte z. B. bei mehreren Madonnen festgestellt werden, daß die Figuren mit dem Karton übertragen, die Landschaftsgründe jedoch frei auf die Grundierung skizziert wurden (*Raffaello a Firenze*, 1984, S. 84). Oft können wir sehen, wie Raffaels schöpferischer Furor auch in dieser Phase der zeichnerischen Vorbereitung mit ihm durchgeht, wie z. B. die Untersuchung des Louvre-Georg gezeigt hat (*Raphaël dans les collections ...* 1983, S. 416). Im Fall der drei Grazien in Chantilly (*Abb. 5a*) könnte die alternative Handhaltung der rechten Grazie, die einer *Venus pudica* entlehnt ist, viele Ikonologen zu einer neuen Deutung inspirieren (*Abb. 5b*, die Abbildung verdanke ich C. de Couessin und verweise auf seinen in den *Atti del convegno di Milano* in Druck befindlichen Aufsatz); doch sollte man bei jeder Interpretation dieser Unterzeichnungen im Auge behalten, daß der Künstler hier auf der Grundierung mit der Gewißheit zeichnete, daß alles im nächsten Schritt von der Malschicht für immer verborgen würde. Und gerade aus diesem Grund helfen die Unterzeichnungen bei einigen Bildern Fragen der Zuschreibung zu klären: ein Beispiel ist das vielumstrittene Selbstporträt in den Uffizien, dessen freie, vibrierende Strichlagen der Unterzeichnung alle Zweifel an der Eigenhändigkeit zerstreuen sollten, welche erst kürzlich wieder durch das Auftauchen eines weiteren für das wahre Selbstporträt deklarierten Bildes in Privatbesitz angefacht wurden (siehe dazu Mellini 1986).

Dem Thema der Erhaltung, Restaurierung und technischen Untersuchung gilt heute besonders großes Interesse. Namentlich in Italien wird mit zahlreichen Ausstellungen,

Kongressen, Fernsehsendungen und Publikationen das breite Publikum instruiert und zu größerer Anteilnahme animiert. Sponsoren bezahlen die Reinigung von besonders publikumswirksamen, repräsentativen Kunstwerken, und technische Firmen produzieren immer kompliziertere, fast utopisch anmutende Geräte zur Untersuchung von Gemälden (viele davon sollte man bei der letzten *Biennale* in Venedig vor, neben, besonders aber anstelle der Tizians, Giorgiones und Veroneses in der Accademia bewundern). Es wird daher kaum überraschen, daß dem Themenkreis „Restaurierung und technische Untersuchung der Gemälde Raffaels“ in vielen Ausstellungen besonderes Gewicht gegeben wurde. Diesem Aspekt waren sogar zwei Kongresse in Princeton (1983) und Mailand (1986) gewidmet. Die dort vorgetragenen Einzelergebnisse von Untersuchungen verschiedener Museen von Raffaels Werken sind noch nicht publiziert. Doch zeichnet sich bereits klar ab, daß eine vertiefte Kenntnis ihrer materiellen Beschaffenheit, Vorbereitung und technischen Genese Anlaß zur Revision vieler Thesen und verallgemeinernder Aussagen geben wird. Man wird nicht mehr von der Ausführung einer Tafel auf die einer anderen schließen dürfen, dazu sind die bisher gewonnenen Ergebnisse zu vielfältig. Das eigentlich Schöpferische setzt eben bei Raffael nie aus, und man muß sich dessen bewußt sein, daß er trotz seiner grundsätzlichen methodischen Vorgehensweise stets neue Lösungen sucht — den spezifischen Bedingungen entsprechend.

Es ist verständlich, daß die Euphorie des Raffaeljahres dazu verführte, Raffaels *Œuvre* zu erweitern, und dies auf Kosten seiner Lehrer bzw. Schüler in den äußeren Schaffensperioden. Die Opfer waren Perugino, Giulio Romano, Giovanfrancesco Penni und z. T. sogar Antonio da Sangallo, der fast Gefahr lief, auf den Rang eines Salieri Raffaels degradiert zu werden. Gerade in diesen „Randgebieten“ ist es nicht einfach, die Hand Raffaels von der seines Meisters und denen seiner Schüler herauszudestillieren. Das für solche Händescheidungen zur Verfügung stehende Mittel ist eine Kombination von Qualitätskriterien, Strukturanalysen und morellianischen Detailbeobachtungen. Gern vergißt der Kunsthistoriker dabei, daß Qualität nicht eine dem Werk inhärente, unveränderliche Eigenschaft darstellt, sondern vom Betrachter nach den jeweiligen kulturellen Konventionen entschieden wird. Da diese Konventionen sich mit dem Zeitgeist ändern, kommt es notgedrungen zu Umwertungen im Qualitätsurteil. Solange man Raffael für den klassischen Vertreter der Stilperiode hielt, die man allgemein Hochrenaissance nannte, wurden Werke, die für diese Periode untypische Stilmerkmale aufwiesen, qualitativ abgewertet und den Schülern zugeschrieben. Inzwischen gesteht man Raffael auch Anteil am „Frühmanierismus“ zu, und aus diesem Grund werden eben die bisher verurteilten Stilkriterien nun aufgewertet und neu interpretiert.

Der Erfolg einer Zuschreibung basiert daher, wenn sie nicht mit schriftlichen Dokumenten gestützt werden kann, die in den hier besprochenen Bereichen nicht zu erwarten sind, immer noch ausschließlich auf dem Konsens der in diesem Fachgebiet durch langjähriges Studium als Spezialisten ausgewiesenen Forscher. Man sollte sich bei Attributionen stets vergegenwärtigen, daß die Mitarbeiter und Schüler Peruginos ebenso wie jene Raffaels die Aufgabe hatten, sich dem Stil des Meisters völlig anzupassen und ihre eigenen Kunstvorstellungen restlos zu unterdrücken, daß also unsere heutigen Bemühungen, ihre individuellen Beiträge oder Anteile aus den Gemälden des Meisters herauszudividieren, ihrem eigenen Bemühen diametral entgegenstehen.

Hinsichtlich der Frühzeit entbrannte in letzter Zeit die Diskussion insbesondere um zwei Gemälde, das Umgangskreuz im Museo Poldi Pezzoli (siehe A. Mottola Molfino in: *La Madonna di San Sisto ...*, 1985) und die Predella zum von Perugino signierten Altarbild für S. Maria Nuova in Fano (*Urbino e le Marche*, 1983), weiterhin um eine Gruppe von Zeichnungen in den Uffizien, darunter auch vorbereitende Skizzen zur Fano-Predella, alle im Stil Peruginos (S. Ferino Pagden, *Disegni umbri del rinascimento da Perugino a Raffaello*, Firenze 1982, nn. 47–51). Unter den zahllosen Debatten über die Zuschreibung dieser Blätter siehe zuletzt die Kontroverse zwischen Shearman und P. Joannides im *Burlington Mag.* 1985). Diese Zeichnungen sowie die Predella selbst verraten einen routinierten, flotten, meisterhaften Stil und setzen sich von den zwei bis drei Jahre später entstandenen dokumentierten Werken Raffaels und den vorbereitenden Studien dazu klar ab: sowohl die Fragmente zur Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino wie auch die damit engstens verbundenen Seiten des Trinitätsgonfalons von Città di Castello mitsamt ihren vorbereitenden Studien verraten ein Ringen um eine intensivere Ausdrucksweise, bei offensichtlichen Schwierigkeiten in der Bewältigung monumentaler Formen in ihrer räumlichen Einbettung trotz der nicht weniger offensichtlichen Anleihe an perugineskem Formenvokabular. Gegenüber der Fanopredella wirken diese Werke naiver, plumper und vor allem weniger gewandt in der Pinselführung und der Tonigkeit, speziell im feinen Auftrag zarter Öllasuren, worin Perugino in dieser Zeit unübertroffen war. Ähnliches läßt sich an den Zeichnungen beobachten: eine routinierte, sichere, doch bereits stark aus der Erinnerung schöpfende Hand in den Skizzen zur Fanopredella gegenüber der weit ambitionierteren, wengleich unausgeglichenen Zeichenweise in den Studien zur Nikolauskrönung.

Natürlich können wir nicht ausschließen, daß Raffaels Entwicklungsgang sich vom mit 14 Jahren routiniert und technisch perfekt ausgebildeten Meister zum mit 17 — wengleich auf einer höheren Ebene — dennoch im größeren Maß sich unsicher vorwärts tastenden Maler vollzogen hat: doch sollte man vielleicht zögern, in einer solchen Konstruktion die definitive Lösung des Problems seiner Jugend- und Lehrzeit zu erblicken, da wir damit dem Weiterforschen und der Suche nach einer letzten Endes befriedigenderen Lösung die Türen versperren.

Für das Œuvre des reifen Raffael haben die langjährigen Forschungen von Shearman und K. Oberhuber, die sich beide um die Frage der Eigenhändigkeit der umstrittenen Spätwerke bemühten, Fortschritte erbracht. Die Verklärung (F. Mancinelli, *Primo piano di un capolavoro: La Trasfigurazione*, Città del Vaticano s. d.) gilt seit der vor kurzem erfolgten Reinigung allgemein als eigenhändiges Werk Raffaels, sowohl in der Bild-erfindung als auch in der Ausführung. Die Fornarina (*Raphael Urbinas, il mito*, 1983), die Große Heilige Familie im Louvre (*Raphaël dans les collections*, 1983, n. 10) und die Madonna dell'Impannata (*Raffaello a Firenze*, 1984, n. 14) haben unter den Bildern, die neuerdings — nach erfolgter Reinigung und Restaurierung — wieder als eigenhändige Werke des Meisters angesehen werden, besonderes Interesse hervorgerufen. Kürzlich formulierten Shearman und Oberhuber die Hypothese, daß sogar eine der beiden in Öl gemalten Tugenden in der Sala di Costantino möglicherweise von der Hand Raffaels sei (mündliche Mitteilung). Die erneute Beschäftigung mit Werken der reifen Zeit des Meisters konnte auch zahlreiche Fehler und viele Vorurteile ausräumen, die seit

Giovanni Morelli, Franz Wickhoff und Hermann Dollmayr immer weiter tradiert wurden und zu einer Zersplitterung des Œuvres von Zeichnungen und Gemälden geführt hatten, die aus seiner Werkstatt kamen und die bei ihm in Auftrag gegeben worden waren. Vor allem bei den Zeichnungen hat das Kriterium der Zuschreibung zu seltsamen Zersplitterungen des Raffael-Œuvres geführt (vgl. die Trennung der Louvre-Zeichnungen in zwei Ausstellungen, eine über eigenhändige Raffaelzeichnungen im Grand Palais (*Raphaël dans les collections*, ... 1983), die andere über die Raffaelschule im Louvre (*Autour de Raphaël*, 1983). Auch andere Ausstellungen, wie die im British Museum und in der Albertina, konnten sich diesem Problem nicht ganz entziehen.

Die beiden Bücher, die Raffaels gesamtes graphisches Werk zusammenstellen — sie wurden von Joannides für Phaidon und gleichzeitig von E. Knab, E. Mitsch und Oberhuber für Urachhaus besorgt (die italienische Ausgabe erschien bei Nardini), geben das Dilemma der Eigenhändigkeit der Zeichnungen für die reife Phase des Künstlers deutlich wieder. Vielleicht wäre hier statt dieses doch sehr variablen Kriteriums (vergl. dazu C. Gould, Raphael versus Giulio Romano: the swing back, *Burlington Mag.* 1982, S. 478—487, und R. Harprath, 1985) jenes der Zugehörigkeit zu den verschiedenen Entstehungsphasen eines Werkes von Raffael sinnvoller und nützlicher gewesen. Es soll hier keineswegs die Wichtigkeit und Nützlichkeit solcher Katalogwerke geschmälert werden, zumal es uns heute geradezu unglaublich erscheint, daß es bis vor fünf Jahren ein solches Werk noch nicht gab — im Gegenteil, gerade dank dieser immensen Arbeit der Zusammenstellung der Zeichnungen wurden vielleicht die mitgeschleppten Fehler und Vorurteile offensichtlich. Andererseits mag es uns heute durchaus richtig erscheinen, eine Zeichnung von der Hand Pennis oder Giulio Romanos in Raffaels Gesamt-œuvre mitaufzunehmen, sobald sie einem seiner Projekte angehört. Das soll aber nicht bedeuten, daß eine genaue Forschung, die eine Unterscheidung der Hände des Meisters von der seiner Schüler anstrebt, ausgeschlossen werden soll — Oberhuber hat in seinem Aufsatz über die vorbereitenden Zeichnungen für die Farnesina ein erneutes Beispiel für die Fruchtbarkeit dieser Methode geliefert (Raphael's Drawings for the Loggia di Psyche in the Farnesina, in: *Raffaello a Roma*, 1986) — vorausgesetzt, man verliert dabei die Werkstattätigkeit in ihrer Gesamtheit nicht aus den Augen, wie es in den beiden Gesamtkatalogen der Fall war.

Mit diesem Problem ist in der Tat auch eine andere Frage eng verknüpft, die von den Forschern heiß diskutiert wurde. Es ist die Frage nach der Arbeitsteilung im Bereich der Werkstatt und vor allem im kreativen Prozeß der zeichnerischen Erfindung und Formklärung. Ausgehend von der Annahme, Raffael habe seine Gemälde progressiv von der Anfangsidee in bis zu sieben Stadien ausgearbeitet, konnte Oberhuber in seiner wichtigen Studie über die Zeichenmethode des Künstlers zeigen (*Raphaels Zeichnungen*, Abteilung IX, Berlin 1972), daß auch die Schüler an diesem Prozeß teilhatten. Ihnen wurde die Arbeit an weniger kreativen Arbeitsphasen anvertraut, wie das Zusammenfassen von Detailstudien im Kompositionszeichnungen (= modelli) und später sogar Studien nach der Natur. Bei einer solchen Arbeitsteilung verläuft die Trennungslinie zwischen kreativer und eher mechanischer Arbeit nicht völlig klar, und es ist auch schwer auszumachen, wie die Erfindungskraft des Meisters aus der Ausführung seiner Ideen durch seine Schüler herauszufiltern sei.

In seinem Einführungsvortrag zum Raffaeljahr auf dem Kapitol verglich Gombrich die Rolle Raffaels in seiner Werkstatt mit der eines Orchesterdirigenten, der, obzwar er selbst kein Instrument spielt, die Musiker mit seinen Erklärungen, Wiederholungen, Anregungen zur Interpretation einer Symphonie nach den Vorstellungen, die er geistig ausgearbeitet hat, inspiriert und anregt (Gombrich 1984). Shearman sieht dagegen die Raffaelwerkstatt vielmehr in der Art eines Kanzleibetriebs (Raffaello e la bottega, in: *Raffaello in Vaticano*, 1984): Raffael diktiert kurze Sätze = Skizzen, und sein Sekretär (Penni) liefert die Reinschrift als Kompositionszeichnung = Modell. Der Vergleich mit einem bürokratischen Verwaltungsbetrieb erscheint für Shearman schlagend, denn Raffael hat seiner Meinung nach gleichzeitig in verschiedenen Büros gearbeitet: in der Fabbrica von Sankt Peter und im Büro der „*scriptores brevium*“. In diesen Ämtern sei die Ausführung der Reinzeichnungen — oder Reinschriften — eine fundamentale Aufgabe gewesen, die eben den Zeichen-Sekretären zufiel. Eine Untersuchung, die der Frage nachgeht, inwieweit die Fabbrica von Sankt Peter tatsächlich eine bürokratische Institution gewesen war, steht noch aus.

Ungeachtet dessen jedoch fußt unsere Kenntnis der Genese vieler Werke Raffaels tatsächlich auf Zeichnungskopien. Man denke hier nur an die von Oberhuber publizierten Zeichnungen für die Verklärung (vgl. zuletzt *Raphaels 'Transfiguration'. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982) und an die von Shearman zusammengestellten Kopien erster Projekte Raffaels für die Stenzen (vgl. Shearman, *Raphaels's Unexecuted Projects for the Stanze*, in: *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag*, Berlin 1965, S. 158 ff.). Viele der jüngsten Beiträge zu verschiedenen Aspekten von Raffaels künstlerischer Tätigkeit, z. B. Raffael als Architekt oder Raffael als Archäologe, basieren auf vergleichbaren Zeichnungen. Die Kopien des „*Libretto di Raffaello*“ in der Akademie von Venedig, das ein verlorenes Skizzenbuch des jungen Raffael widerspiegelt, bezeugen uns seine breite Kenntnis von Kunstwerken und — das ist noch wichtiger — ermöglichen uns einen Einblick in seine Auswahlkriterien (Gallerie dell'Accademia di Venezia, 1984). Eine 1983 neu entdeckte Kopie in der Ecole des Beaux-Arts nach einem frühen Entwurf für Giulio Romanos Steinigung des hl. Stephanus in Genua legt nun nahe, daß dieses Bild noch Raffael selbst in Auftrag gegeben worden war und erst nach seinem Tod von Giulio in veränderter Form ausgeführt wurde (cfr. Ferino Pagden, in: *Studi su Raffaello*, Urbino 1986).

Zur Interpretation der Werke Raffaels im Bezug auf ihren Kontext und ihre Funktion erschienen in den letzten 25 Jahren grundlegende Beiträge, die entscheidend unsere Kenntnis des soziopolitischen und kulturellen Umfelds, vor allem im Rom der 1510er Jahre, erweitern. Shearmans 1972 veröffentlichte und kürzlich auch ins Italienische übersetzte Studie zu den Vatikanischen Stenzen (in: *Funzione e illusione*, Milano 1983), dem zweifellos bedeutendsten Freskenkomplex in Rom, bleibt auch heute für ein besseres Verständnis des Programms grundlegend. Anhand der Tagebuchtexte der Zeremonienmeister wie Paris de Grassi und anderer zeitgenössischer Quellen konnten die ursprünglichen Verbindungen zwischen den Räumen, ihre Funktionen und die Ereignisse, die hier stattfanden, rekonstruiert werden. Da sich nun die Funktion auf die Wahl der Ausstattungsprogramme auswirkte, hilft Shearmans Rekonstruktion dazu, bei der Interpretation der Programme umsichtiger und stringenter vorzugehen, als es bislang üblich

war. Man muß ihnen also nicht mehr diese Vielzahl von häufig auch noch zueinander kontrastierenden Bedeutungen aufladen und kann die Vorstellung verabschieden, in ihnen seien äußerst gebildete, beinahe nicht zu entziffernde Bedeutungen verborgen.

Gombrich hatte sich gegen die These der verschiedenen Bedeutungsschichten in ein und demselben Thema ausgesprochen, eine These, die ihn eher an die Standpunkte der Psychoanalyse am Ende des 19. Jahrhunderts erinnerte als an die Kultur des 16. Jahrhunderts (vgl. *Symbolic Images*, London 1972, S. 15—18). Shearman, der die Legitimität mehrerer gleichzeitiger, und mitunter sogar miteinander kontrastierender Bedeutungen in ein und demselben Werk nicht ausschließen will, hat in einem neuerlichen Aufsatz zum Heliodorfresko (in: *Raffaello a Roma*, 1986, p. 82) dazu Stellung genommen. Sein Vorschlag zielt darauf ab, die Vorstellung von Bedeutungsschichten, die unwillkürlich Überlagerung bzw. Verborgensein implizieren und zur Entschlüsselung der Psychoanalyse vergleichbare Prozesse anregen, durch das Konzept einer möglichen Koexistenz mehrerer Bedeutungen zu ersetzen. Diese gleichsam vom Horizontalen ins Vertikale gelenkte Verlagerung hat zur Folge, daß die diversen Bedeutungen für jedes Werk neu bestimmt und erarbeitet werden müssen.

Gombrich hat darüber hinaus vor der Überbewertung von Bezügen und Hinweisen auf zeitgenössische, historische Ereignisse in den Programmen der großen Dekorationszyklen gewarnt, da nach seiner Ansicht „die monumentale Kunst der italienischen Renaissance im allgemeinen große und universale Themen behandelt“ (vgl. zuletzt: *Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance*, *Freibeuter*, Berlin 1985, p. 15—40). Am Beispiel einer jüngeren Studie zur Stanza di Eliodoro (J. Traeger, *Raffaels Stanza di Eliodoro und ihr Bildprogramm*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13, 1971, S. 29—99; derselbe in: *Raffaello a Roma*, Rom 1986) argumentiert er gegen eine sich auf zeitgenössische Ereignisse, wie Gegenkonzil, Gefangennahme in Ravenna u. a. stützende Interpretation und damit gegen die Vorstellung, daß dieses Programm als „eine Art politisches Manifest Julius II. und seines Nachfolgers“ zu lesen sei. Gegen diese politischen Anspielungen hatte bereits vor 100 Jahren Anton Springer in verblüffend ähnlicher Weise Stellung genommen als er schrieb: „Man vermutet ähnliche Anspielungen auf Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart auch in den übrigen Bildern der zweiten Stanze, ja einzelne Erklärer gehen so weit, alle Gemälde in dieser Stanze ... in unmittelbare Beziehung zu dem lateranischen Konzil zu setzen“. „So drängte sich die politische Anspielung in die monumentale Kunst ein und verwandelte letztere beinahe in ein bloßes Rätselspiel“. (*Raffael und Michelangelo*, 2. verbesserte Auflage, Leipzig 1883, I, p. 264). Jacob Burckhardt hat dabei, wie immer, den glücklichen Kompromiß zur Hand, wenn er hinsichtlich der Stanza di Eliodoro schreibt: „Es gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letzteren“. „Es war ein großes Glück, daß die damalige Ästhetik die Allegorie und die Anspielung für ein und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf. Wie man die Sache ansehe, von irgendeiner Seite sind hier die Konzeptionen gemacht worden“.

Fast müßte man auf Grund dieser Äußerungen annehmen, die kunstgeschichtlichen Bemühungen um gültige Deutungen der Werke hätten sich in den letzten 100 Jahren wenn überhaupt vom Fleck, dann nur im Kreis bewegt. Tatsächlich wird in den jüngsten

Beiträgen zur Interpretationsgeschichte von Kunstwerken gerade über die hier skizzierten Probleme ausführlicher reflektiert (siehe zuletzt A. Beyer, Aufbruch in die Bedeutungslosigkeit? Zur aktuellen Debatte um ikonologische Ansätze in der Kunstgeschichte, *Kritische Berichte*, Heft 3/4, 1987).

Alles in allem läßt sich dennoch sagen, daß selbst wenn die moderne Interpretation von Kunstwerken der Renaissance und besonders der Freskenzyklen Raffaels im Vatikan weder ohne Mehrschichtigkeit oder Mehrwertigkeit von Bedeutungen noch ohne ein gewisses Maß an Anspielung auf zeitgenössische Ereignisse auskommt, dennoch in den jüngeren Studien eine willkommene Zurückhaltung zu verzeichnen ist. R. Quednaus Studie über die Sala di Costantino (*Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim 1979) und auch seine spätere über die Stanza dell'Incendio di Borgo („Päpstliches Geschichtsdenken ...“ 1984) haben, so die Meinung von J. Kliemann (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, pp. 314–324), neue Standards geschaffen, die zur Richtschnur weiterer Studien werden müssen. Bei seiner Analyse der Leoninischen Zyklen versuchte Quednau zu zeigen, daß die Auswahl der Themen wohl akute Fragen dieses spezifischen historischen Moments widerspiegelt, daß diese aber auch mit den Konstanten kirchlicher Ansprüche zusammentreffen, wie der Vorherrschaft der geistlichen Macht des Papstes über die weltliche Macht. Die historischen Szenen liefern dafür die politischen und didaktischen Erklärungen. Zum allgemeinen Sinngehalt der einzelnen in den Szenen behandelten Themen kommen eine rein historische Bedeutung und eine individuelle, auf den jeweiligen Auftraggeber zurückgehende.

In seiner jüngsten, sehr fein argumentierenden Analyse des in Grisaille gemalten Herrscherzyklus in der Sockelzone der Stanza dell'Incendio erarbeitet J. W. Jacoby die exemplarische Bedeutung der einzelnen historischen Figuren (1987). Wie bereits der Titel *Den Päpsten zu Diensten* darlegt, illustriert nach Jacoby diese spezifische Auswahl historischer Herrscher deren uneigennütigen Dienst an der Kirche, bedeutet aber zugleich eine Mahnung für die zeitgenössischen europäischen Herrscher, die Kirche in ähnlicher Weise zu unterstützen. Damit wird der universale Machtanspruch des Papstes gegenüber den weltlichen Herrschern in noch unmittelbarer Form verdeutlicht, als dies bereits in den historischen Szenen darüber zu verzeichnen ist.

Die unter Julius II. ausgemalte Stanza di Eliodoro und besonders die Stanza della Segnatura stellen sich gegenüber der Sala di Costantino und der Stanza dell'Incendio komplexer dar und sind schwieriger zu erklären. Zu ihnen erschienen verschiedene sehr interessante Einzelstudien: mit dem Parnaß setzte sich E. Schröter (Raffaels Parnaß: eine ikonographische Untersuchung, in: *Actas del XXIII congreso internacional de historia del arte*, Granada 1978, und *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 1980) auseinander, mit der Disputa und der Schule von Athen M. Winner, mit der Giurisprudenza H. Pfeiffer und mit der Vertreibung Heliodors Shearman (alle drei in: *Raffaello a Roma*, 1986). Es gibt verschiedene Vorschläge zur Bestimmung der theologischen Quellen, seien sie dominikanischen (Ettlinger 1983) oder augustinischen (Pfeiffer und Winner in: *Raffaello a Roma*, 1986) Ursprungs. Riess hat auch interessante Bezüge zwischen den Ausstattungsprogrammen der Stanzen Julius II. und des Appartamento Borgia (1984) gesehen. All diese Studien aber ergeben insgesamt

noch kein einheitliches Bild des ganzen Problemkreises. Doch hat Winner eine Gesamtdarstellung der Stanza della Segnatura in Vorbereitung, und Shearman plant eine neue Studie zur Stanza di Eliodoro.

In ihrem kürzlich erschienenen Buch hat B. Davidson den Versuch unternommen, das Programm von Raffaels Bibelzyklus in den vatikanischen Loggen (1985) zu lesen. Demnach seien hier die religiöse und die heidnische Welt der Stucchi und der Grottesken, nicht wie bisher angenommen (N. Dacos, *Le logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977; dieselbe, *La Bible de Raphael. Quelques observations sur le programme et sur les auteurs des fresques, Paragone — arte* 22, 1971, n. 253), in Opposition zueinander zu sehen, sondern griffen ineinander und komplettierten sich gegenseitig — als Beweis des enzyklopädischen Charakters der theologischen Schriften.

Diese Suche nach den intendierten Aussagen der Programme wirft ein neues Licht auf die Rolle des Programmmentwerfers: man sah in ihm bislang ein Individuum, einen Gelehrten, beinahe schon einen Exzentriker, der die Programme aus seinem unerschöpflichen Wissensfundus schöpfte. Heute stellt man sich nun nicht mehr den einzelnen Erdenker, sondern ein „Team“ von Theologen vor, das in Zusammenarbeit mit Auftraggeber und Künstler Programme in Diskussionen und Gesprächen erarbeitete, aber nicht, wie bislang angenommen, einsam elaborierte Schriftstücke erstellte. So folgt also auf die Entmystifizierung der Programme die Entmythisierung ihrer Autoren. Neue Interpretationen liegen auch zur kosmologischen Kuppeldekoration der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo (C. Weil-Garris Brandt in: *Raffaello a Roma*, 1986) und zur Geschichte von Amor und Psyche in der Villa Suburbana desselben Auftraggebers vor (M. Marek 1984). Wissenschaftliche Beiträge zu Einzelwerken können in diesem Rahmen weder besprochen noch aufgezählt werden: allerdings fehlt noch eine Studie zu Raffaels malerischem Werk, im Sinne von Jakob Burckhardts „Aufgaben“ ... (vgl. *Beiträge zur Kunstgeschichte*, XII, hg. v. H. Wölfflin, Stuttgart, Berlin und Leipzig, 1930) und gegliedert nach Porträts, Madonnen, Altarbildern usw. Aus diesem Ansatz könnten sich möglicherweise neue Perspektiven und Antworten eröffnen.

In all diesen Studien besteht die Tendenz, dem Künstler selbst nicht nur bei der Umsetzung der historischen und allegorischen Programme ein größeres Gewicht beizumessen, sondern auch in einigen Fällen Änderungen und Neuerungen an traditionellen Gegenständen auf sein direktes Eingreifen zurückzuführen. Diese Frage wurde im Bereich der Altarbildmalerei bereits, ausgehend von der Werkgenese, die durch vorbereitende Zeichnungen dokumentiert ist (Ferino Pagden in: *Raffaello a Roma*, 1986), untersucht. In Bezug auf die profane Malerei hat C. Thoenes (in: *Raffaello a Roma*, 1986) angeregt, die Divergenzen zwischen Text und Bild, wie sie etwa bei der Galathea auftreten, als Beweis der künstlerischen Freiheit zu sehen, die mittels der Schöpfung einer „*poesia muta*“ die Malerei in den Rang der Dichtung erheben wollte.

Obzwar solche Interpretationen schwer überprüfbar sind, da schriftliche Quellen, welche die Diskussionen zwischen Raffael und seinen Auftraggebern erhellen könnten, fehlen, verfügen wir dennoch heute, dank in jüngerer Zeit durchgeführter wichtiger Studien, über eine gründlichere Kenntnis der Persönlichkeiten der Auftraggeber selbst. Über die römischen Werke war man allgemein besser informiert, auch was die soziale Stellung der Auftraggeber anbelangt, die durchwegs in mehr oder weniger dichtem Kon-

takt zum päpstlichen Hof standen; von den Auftraggebern der Florentiner Werke Raffaels aber kannte man lediglich die Namen, die uns im wesentlichen durch Vasari überliefert sind. Für viele seiner in Perugia gemalten Werke aber kennt man nicht einmal die Namen der Auftraggeber. Ettlinger hat sich mit dem Problem der Auftraggeberschaft Raffaels vor dessen Ankunft in Rom auseinandergesetzt (in: *Raphael before Rome*, 1986), während Luchs (1983) den Versuch unternommen hat, die Beziehungen zwischen den Oddi und den Baglioni, den beiden mächtigsten, miteinander rivalisierenden Familien des damaligen Perugia aufzuklären. F. Mancini hat sich mit den Baglioni als den Auftraggebern der Borghese-Grabtragung, möglicherweise auch der Pala Colonna und noch mehrerer Werke, näher beschäftigt (1987). Neue Archivforschungen — die Ergebnisse wurden im Katalog zur Ausstellung *Raffaello a Firenze* (1984) präsentiert — haben die Kenntnis über Raffaels Florentiner Auftraggeber erweitert. Ihr sozialer Status, die engen verwandtschaftlichen Beziehungen und die Kontakte, die zwischen den Familien bestanden, wurden damit erhellt. Es wurde verständlich, wie Raffael von einem zum anderen Auftraggeber wechselte: von den Taddei zu den Nasi, zu den Doni, den Canigiani, für die er mehrere Madonnen, Heilige Familien und Porträts malte. Im Bereich der architektonischen Arbeiten Raffaels erschienen in letzter Zeit einige Untersuchungen zu seinen römischen Auftraggebern, wie z. B. Jacopo da Brescia, Branconio dell'Aquila, Alberini (P. N. Pagliara in: *Raffaello architetto*, 1984), Baldassare Turini (vgl. G. Stenius, *Baldassare Turini e le sue case romane*, Opuscula instituti romani Finlandiae 1, 1981, S. 71 ff.; derselbe, *The Prisoner turned Pope. A Medicean miracle in Raphael's stanze*, *ibidem*, S. 83 ff.) und anderen.

Einige der jüngsten Beiträge, die sich mit der künstlerischen Umsetzung der von den Auftraggebern gewünschten Gegenstände beschäftigen, werfen die Frage auf, ob Raffael mit den Kunsttheorien, die sich in diesen Jahren gerade etablierten, nicht nur besser vertraut war, als allgemein angenommen wird, sondern möglicherweise sogar eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung dieser Ideen gespielt hat. Eine kritische Untersuchung dieser Frage steht noch aus; aber schon wenn man einige der bereits untersuchten Probleme miteinander unter diesem Gesichtspunkt beleuchtet, wird deutlich, daß er ein weites und fruchtbares Forschungsfeld eröffnet. So ist z. B. bekannt, daß Raffael während seiner Arbeit an der Borghese-Grablegung (vgl. vor allem C. M. Rosenberg in: *Raphael before Rome*, 1986) aufmerksam Leon Battista Albertis Traktat über die Malerei las. Und in der Tat gilt dieses Gemälde als geradezu beispielhafte Anwendung der Albertischen Ratschläge zur makellosen Ausführung eines Historienbildes. Weil-Garris Brandt wies darauf hin, daß Raffael den Werken Leonardos ebenso wie den ihnen zugrunde liegenden Konzepten große Aufmerksamkeit schenkte (*Leonardo and Central Italian Art: 1515—1550*). Auch zeigt Raffaels künstlerisches Arbeiten selbst, in welcher Weise und wie intensiv er sich in jedes einzelne seiner Arbeitsvorhaben vertiefte. Dies macht beispielsweise der Einsatz unterschiedlicher Malweisen in ein und demselben Kontext deutlich: in den Fresken der Stanza di Eliodoro gelingt es ihm, durch den Gebrauch unterschiedlicher stilistischer und chromatischer Mittel in einer Personengruppe einzelne Figuren, die unterschiedlichen Zeiten angehören, voneinander zu scheiden (vgl. zuletzt Caron 1985). Ein Licht auf seine kunst-historische Bildung wirft sein berühmter Brief an Leo X. (vgl. Thoenes „La lettera“ in: *Raffaello a Roma*, 1986), worin

er die verschiedenen Stile am Konstantinsbogen beschreibt. Die Frage der „imitatio“ nach Werken anderer Künstler und ihre Rechtfertigung in der Kunstliteratur hat Quednau untersucht (Quednau, 1983, und vor allem sein „Imitazione d'Altrui“ 1984), indem er die Modi und Vorgehensweisen Raffaels bei dieser Art von Über- und Aufnahmen offenlegt.

Wichtiger in diesem Zusammenhang ist allerdings Raffaels Werk als „*pittore di istorie*“. Auf der einen Seite steht dabei die beinahe wissenschaftliche Stringenz seiner historischen Rekonstruktionen von Räumen, Kostümen, Einrichtungen, die man vor allem in den späten Stücken findet (Quednau, *Sala di Costantino*, cit.: derselbe Pöppel, 1984), auf der anderen das zunehmende Suchen nach dem dramatischen Moment einer Geschichte. Aristoteles lieferte dazu in seiner Poetik die nötigen Anhaltspunkte, und wie Shearman zeigen konnte, hatte Raffael in Rom sicherlich Gelegenheit, sich mit dem Text des griechischen Philosophen vertraut zu machen (*Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972). Offenbar war er auch auf dem Gebiet des Theaterwesens beschlagen, denn er wurde mit dem Bau von Theatern, z. B. in der Villa Madama (*Raffaello architetto*, 1984), und mit den Bühnenbildern für bestimmte Stücke (*Raffaello a Firenze*, 1984 und *Raffaello architetto*, 1984) beauftragt. Diese Erfahrung mit dem Theater, seinen Formen, Funktionen und Inhalten war ihm sicherlich auch bei der Inszenierung seiner gemalten Historien nützlich. Schon Badt hat darauf hingewiesen, wie sehr in der Komposition des Borgobrands das Moment der Peripetie betont sei (Raphaels *Incendio di Borgo*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1959, S. 35 ff.). Ein neuerer Aufsatz von R. Preimesberger untersucht und erklärt die Transfiguration unter diesem Gesichtspunkt (1987).

Raffael beschäftigte sich auch mit der Gebärdensprache in der antiken Kunst und kannte möglicherweise die Beschreibung der Gebärden in Quintilians *Institutio oratoria* (vgl. Shearman, *Cartoons*, cit., und Preimesberger 1987). Er hat auch in dieser Hinsicht vorbildhaft auf Ausdrucks- und Mimikstudien der Künstler der folgenden Generationen gewirkt. Wenn nun tatsächlich Ludovico Dolci's *Dialogo sopra la pittura* die Ideen wiedergibt, die in dem Raffael nahestehenden Literatenkreis diskutiert wurden, muß man sich weiterhin fragen, ob und in welchem Maß der Künstler sich in die theoretischen Auseinandersetzungen eingeschaltet hat. Ein Vergleich beispielsweise zwischen der Galathea in der Farnesina und dem dortigen Polyphem von Sebastiano del Piombo zeigt deutlich, wie dort bereits einige der Grundideen aus Dolci's *Dialogo* sehr genau in der Sprache der Malerei veranschaulicht worden waren.

Thoenes hat, bislang als einziger, die These vertreten, Raffael habe einen Architekturtraktat geplant, gewissermaßen in Weiterführung der zweiten Version des berühmten Briefes an Leo X. („La lettera“ in: *Raffaello a Roma*, 1986). Wenn man sich daraufhin vor Augen hält, wie nachhaltig das Werk Raffaels in den vier darauffolgenden Jahrhunderten als praktisches Beispiel für Künstler und als Bezugspunkt für Theoretiker gewirkt hat, so muß man zugeben, daß er eine äußerst wichtige Rolle auch bei der Entwicklung einer Theorie der Malerei gespielt haben muß. Damit soll nicht behauptet werden, Raffael habe seine Fresken mit Hilfe ausformulierter, gar schriftlich festgehaltener Vor-

schriften gemalt, sondern es soll lediglich ein Hinweis sein, daß es sich sicher lohnte, diesen Gedanken systematischer zu verfolgen.

Eines der wichtigsten Verdienste der Fünfhundertjahrfeier ist zweifellos die Tatsache, daß Raffael nicht nur als „der größte aller Maler“ gefeiert wurde, sondern daß auch das breite Spektrum seiner künstlerischen Interessen Beachtung fand und untersucht wurde. Häufig wurde in diesem Sinn der Forschungsgegenstand vom fertigen Objekt auf das Moment der Erfindung, genauer: auf den kreativen Prozeß, verlagert. Tatsächlich lieferte Raffael, vergleichbar einem modernen Designer, Pläne für die verschiedenartigsten Arbeiten: sie deckten alle Bereiche ab, wobei er kein Detail der Realisierung, von den Bodenkacheln zu den Türen und Türgriffen, aus den Augen ließ. Ihn beschäftigte neben der Rekonstruktion des antiken auch die urbanistische Entwicklung des modernen Rom. Er entwarf Möbel, Vasen, Teller und andere Gegenstände, wobei er stets vorrangig die praktische Seite im Auge hatte. In diesen wichtigen und lange Zeit zu wenig beachteten Bereichen gab es in der jüngeren Literatur, vor allem was die Architektur anbetrifft, neue und originelle Beiträge.

Zur Auseinandersetzung mit Raphaels architektonischem Werk in der kunsthistorischen Forschung siehe Hartmut Biermanns Beitrag in diesem Heft. An dieser Stelle soll nur ein Aspekt dieser ausgedehnten und intensiven Beschäftigung mit Raffaels architektonischem Werk hervorgehoben werden, jener der Wiedergeburt antiker Kultur auch im Bereich der alltäglichen Wohnkultur. Selbstverständlich lebte man am päpstlichen Hof den Stil anspruchsvollster Hofhaltung; daß aber Raffael diese Wohnkultur auch für die einfacheren Wohnbauten seiner sozial und finanziell bescheideneren Kundenschaft, der z. B. Jacopo da Brescia und Branconio dell'Aquila angehörten, eingeplant hat, konnte C. Frommel vor kurzem zeigen (1986). Außer um das Ästhetische des Äußeren hat sich Raffael in diesen Palästen auch um den praktischen Aspekt, um den Komfort des täglichen Lebens bemüht: er verbesserte das Abwassersystem, die Rauchabzüge der Kamine und Küchen, die hygienischen Einrichtungen, indem er Toiletten mit fließendem Wasser und kleine Bäder mit Warmwasser einrichtete (vgl. dazu die sehr interessante Ausstellung über die Stufette: *Quando gli dei si spogliano*, 1984), und stimmte die innere Raumdisposition auf solche Ansprüche ab, die ein bequemes Leben mit hohem kulturellen Niveau stellte. Raffael hat damit einen entscheidenden Beitrag zur Nobilitierung des praktischen und des geistigen Lebens geleistet, in perfektem Einklang mit dem anmutigen und höflichen Wesen, das er persönlich im alltäglichen Umgang mit der Gesellschaft seiner Zeit an den Tag legte, und auch mit den Vorschriften und Verhaltensregeln, die sein intimer Freund Baldassare Castiglione im *Cortigiano* nennt.

Raffaels Verhältnis zur Antike wurde für die Architektur von H. Burns (in: *Raffaello architetto*, 1984), für die Archäologie von A. Nesselrath (in: *Raffaello a Roma*, 1986), für den Stadtplan des antiken Rom von H. Günther (1983) und für die Malerei von Quednau (in: *Raffaello a Roma*, 1986) untersucht. Raffaels tiefe Kenntnis der antiken Kunst, seine Unterscheidung verschiedener antiker Stile, seine Fähigkeit, direkt aus den Werken der Antike zu zitieren, und die Kriterien, die er an die Rekonstruktion der Antike anlegte (ob sie tatsächlich denen moderner Archäologie ähnlich sind, ist noch zu prüfen), machen den meist eminent „klassischen“ Charakter seiner architektonischen und malerischen Schöpfungen, und sogar der wenigen vollplastischen Werke oder Reliefs, die mit

seinem Namen verbunden werden, deutlich (vgl. Weil-Garris Brandt in: *Raffaello in Vaticano*, 1984).

Es gab auch Versuche, Raffaels Persönlichkeit näherzukommen: ich nenne z. B. die entmutigende und äußerst problematische psychoanalytische Untersuchung, die L. Schneider an Hand von Vasaris Nachrichten über Raffael unternommen hat (1984), die biographische Einführung von J. Beck, wo Raffaels Leben unter den Vorzeichen von „love, sex and money“ modernisiert und aktualisiert wird (in: *Raphael before Rome*, 1986), sowie entsprechende Partien eher dokumentarischer Ausstellungen wie *Raffaello fra mito e storia*. Der Beitrag von M. Winner, der Vasaris engen und vertrauten Umgang mit Raffaels vatikanischen Werken untersucht und des Aretiners historisch-soziales Beziehungsnetz, das ihn in jungen Jahren an das kulturelle Klima, das in Rom nach Raffael herrschte, band, bedeutet hingegen eine echte Bereicherung (in: *Raffaello in Vaticano*, 1984). Eine neue Diskussion entzündete sich über die Glaubwürdigkeit des Francesco-Francia-Briefes, den Malvasia anführt (C. Dempsey in: *Raphael before Rome* 1986, und A. Zanoli 1985).

Durch Raffael enthält die Forschung immer neue Anstöße, kommt zu neuen Fragestellungen und methodischen Ansätzen. Als ein entscheidendes Bindeglied, das die unterschiedlichsten Aspekte und Interessen miteinander verknüpft, fordert sein Phänomen gewissermaßen schon von selbst eine ‚interdisziplinäre‘ und stets innovative Forschung. Diese „moderne“ kritische Interpretation stützt sich auf eine stets genauere, tiefere und ausgedehntere Analyse des sozio-kulturellen und sogar sozio-ökonomischen Kontexts, aus dem das Kunstwerk hervorgeht, und läuft mitunter sogar Gefahr, die Beschäftigung mit den rein künstlerischen Fragen als obsolet zu betrachten, so daß gerade in der eigentlichen Beschreibung des Werkes immer noch viel zu tun bleibt. Man kann es daher vielleicht als das Hauptverdienst der zahlreichen Festbeiträge ansehen, daß ein Bewußtsein der Vielgestalt und der Weite dieses Phänomens geschaffen wurde.

Sylvia Ferino Pagden

Eine kürzere Vorform dieses Beitrags erschien in italienischer Sprache in *Roma nel Rinascimento*, Rom 1986, pp. 11–31.

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE 1983–1987

Geordnet nach Ausstellungskatalogen einerseits, Kongreßakten, Monographien und Aufsätzen andererseits, jeweils gemäß Erscheinungsjahren.

Ausstellungskataloge (Verlag und Verlagsort werden nur genannt, wenn nicht mit dem Veranstalter identisch):

1983

Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean Museum, Chatsworth and other English Collections*. Von J. A. Gere and N. Turner. London, British Museum.

I luoghi di Raffaello a Roma. La Farnesina, S. Egidio degli Orefici, S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, S. Agostino. Roma (Roma, Multigrafica 1983).

- Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello.* Introduzione di A. Emiliani. Bologna (Bologna, Alfa 1983).
- L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna.* Bologna, Pinacoteca Naz. (Bologna, Alfa 1983).
- Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano.* Roma, Villa Giulia u. a. 1984 (Roma, Multigrafica 1983).
- Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello.* Firenze (Firenze, Electa 1983).
- Raffael zu Ehren.* Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.
- Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. Interventi di restauro. Problemi di conservazione e fruizione.* Genova, Galleria Naz. di Palazzo Spinola (Avegno/Genova, Stringa 1983).
- Raffaello giovane e Città di Castello.* Città di Castello, Pinacoteca comunale (Roma, Oberon 1983).
- Raphael and America.* Von A. Brown. Washington, Nat. Gallery of Art.
- Raphael and the ruins of Rome. The poetic dimension.* In memory of Ulrich Middeldorf 1901—1983. Urbana-Champaign, Krannert Art Museum (Univ. of Illinois 1983).
- Raphaël au Musée Condé. Hommage à Raphaël.* Chantilly, Musée Condé.
- Raphaël dans les collections françaises.* Paris, Galeries Nationales du Grand Palais.
- Raphaël et l'art français. Hommage à Raphael.* Paris, Galeries Nationales du Grand Palais.
- Raphael in der Albertina.* Von E. Mitsch. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
- Raphael in der Alten Pinakothek. Geschichte und Wiederherstellung des ersten Raphael-Gemäldes in Deutschland und der von König Ludwig I. erworbenen Madonnenbilder.* München, Alte Pinakothek (München, Prestel 1983).
- Raphael Urbinas. Il mito della Fornarina.* A cura di R. Barbiellini Amidei, A. Englen, L. Mochi Onori. Roma, Palazzo Barberini (Milano, Electa 1983).
- Tapisseries im Zeichen der Kunst Raffaels. Ausstellung von Tapisseries aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums und des Museums für Angewandte Kunst.* Von R. Bauer. Wien, Reitschule der Hofstallungen.
- Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello.* A cura di M. Dupre dal Poggetto e P. dal Poggetto. Urbino, Palazzo Ducale e Chiesa di S. Domenico (Firenze, Nuova Salemi 1983).

1984

- Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello.* Roma, Palazzo Venezia (Roma, De Luca 1984).
- Disegni umbri.* A cura di S. Ferino Pagden. Venezia, Gallerie dell'Accademia (Milano, Electa 1984).
- Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento* (Cataloghi del Museo Naz. di Castel Sant'Angelo, 2). Roma 1984.
- Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine.* Firenze, Palazzo Pitti (Firenze, Electa 1984).
- Raffaello architetto.* A cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri. Roma, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori (Milano, Electa 1984). [1984 als erweiterte Buchausgabe erschienen; deutsche Ausgabe: Stuttgart, DVA 1987.]
- Raffaello e Brera.* Coordinamento M. Olivari. Milano, Pinacoteca di Brera (Milano, Electa 1984).
- Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento.* Firenze, Palazzo Pitti (Firenze, Sansoni 1984).
- Raffaello e la sezione aurea.* Roma, Palazzo Barberini (Bologna, Bora 1984).
- Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico.* Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze, Centro Di 1984).
- Raffaello e Michelangelo.* A cura di A. Forlani Tempesti. Firenze, Casa Buonarroti (Firenze, Centro Di 1984).
- Raphaël et la seconde main. Raphaël dans la gravure du XVIIe siècle. Simulacres et prolifération. Genève et Raphaël.* Von R. M. Mason und M. Natale. Genève, Cabinet des Estampes und Musée d'Art et d'Histoire.
- Raffaello in Vaticano* Città del Vaticano (Milano, Electa 1984).

Raffaello, l'architettura „picta“: percezione e realtà. A cura di G. Spagnesi, M. Fondelli, E. Mondelli. Roma-Urbino-Firenze-Milano (Roma, Multigrafica 1984).

Raffaello nelle raccolte Borghese. Galleria Borghese (Roma, Arno e Tevere 1984).

Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten. Coburg, Veste.

1985

Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica. A cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodino. Roma, Ist. Naz. per la grafica (Roma, Quasar 1985).

Rafael en España, Madrid, Prado 1985.

1986

Raffaello e Brescia: Echi e presenze. Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo (Brescia, Grafo 1986).

Raffaello e la Roma dei papi. A cura di G. Morello. Vaticano, Salone Sistino (Roma, I Fratelli Palombi 1986).

Trevignano: L'Affresco absidale di S. Maria Assunta. Von L. Indrio. Provincia di Roma (Roma, CLEAR 1986).

Aufsätze, Monographien und Kongreßakten:

1983

Carli E., *Raffaello. Armonia e splendore del Rinascimento.* Milano, Fabbri.

Bertelli C., *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello.* Coordinamento editoriale M. Olivari. Treviglio.

Cuzin J. P., *Raphaël. Vie et œuvre.* Paris, Bibl. des Arts.

Ettlinger H. S., Dominican Influences in the Stanza della Segnatura and the Stanza d'Eliodoro. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, pp. 176—186.

Ferino Pagden S., Perugia, Pintoricchio or the early Raphael? A problem in connoisseurship. *Burlington Magazine* 125, 1983, pp. 87—88.

Forlani Tempesti A., *Raffaello. Disegni.* Firenze, La Nuova Italia.

Günther H., Raffaels Romplan, *Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte*, N. F. Heft 31, 1983, pp. 12—15.

Joannides P., *The Drawings of Raphael. With a complete catalogue.* Oxford, Phaidon.

Jones R. and Penny N., *Raphael.* New Haven u. a., Yale Univ. Press.

Knab E., Mitsch E. und Oberhuber K., *Raphael. Die Zeichnungen.* Unter Mitarbeit von S. Ferino Pagden, mit einem Geleitwort von W. Koschatzky. Stuttgart, Urachhaus.

Lindemann B. W., Was soll dieser nackte Knabe da mit seinem Täfelchen? und andere Probleme der Deutung von Raffaels Madonna di Foligno. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, pp. 307—312.

Luchs A., A note on Raphael's Perugian Patrons. *The Burlington Magazine* 125, 1983, pp. 29—31.

Mancini F. F., Raffaello e Francesco Tifernate: un documento e alcune precisazioni. *Antichità Viva* 22, 1983, 5—6 (1984), pp. 27—34.

Oberhuber K., *Polarität und Synthese in Raphaels „Schule von Athen“.* Stuttgart, Urachhaus.

Padoa Rizzo A., Appunti raffaelleschi: l'Incoronazione di San Nicola da Tolentino per Città di Castello. *Paragone* 34, 1983, n. 399, pp. 3—7.

Passavant G., Reflexe nordischer Graphik bei Raphael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 27, 1983, pp. 193—222.

Pietrangeli C., La „Madonna di Foligno“ di Raffaello e le sue vicende. *Bollettino storico della città di Foligno* 7, 1983, pp. 341—368.

Pope Hennessy J., *Raffaello.* Aus dem Englischen übers. von E. Negri Monateri. Torino, Allemandi.

Quednau R., Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, pp. 129—175.

- Russell F., [Rezension von:] Italian Drawings in Florence and Boston. Exhibition catalogue by S. Ferino Pagden: Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello. Florence 1982. Hugh Mc Andrew: Italian drawings in the Museum of Fine Arts, Boston, Boston 1983. *Master drawings* 21, 1983, 4 (1984), pp. 417—421.
- Shearman J., A functional interpretation of Villa Madama. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20, 1983, pp. 313—327.
- Shearman J., *Funzione e illusione*. Milano, Il Saggiatore.
- Shearman J., The Organization of Raphael's Workshop, in: *The Art Institute of Chicago, Centennial Lectures*. Museum Studies 10, Chicago 1983, pp. 41—57.
- Sherr R., A new document concerning Raphael's portrait of Leo X. *The Burlington Magazine* 125, 1983, pp. 31—32.
- Thompson D., *Raphael. The Life and Legacy*. London, BBC.
- Traeger J., *Raffaël, Luther und die römische Kirche. Zur Reformation der Bilder*. U. R. Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 3, Juni 1983.
- Turner N., [Rezension von:] Umbrian Drawings at the Uffizi. *The Burlington Magazine* 125, 1983, pp. 116—120.
- Wind E., Platonian justice designed by Raphael, in: Wind E., *The Eloquence of Symbols*, ed. by J. Anderson. Oxford, Clarendon, Bd. 1, pp. 56—57.

1984

- Baur O., Charles Le Brun's Conference über Raffaels Gemälde „Der Hl. Michael den Dämon niederzwingend“ genannt „Der Große St. Michael“, in: *Zusammenhang. Festschrift für Marielene Putschner*. I. Köln, Wienand, Bd. 1, pp. 367—395.
- Béguin S., *Les peintures de Raphaël au Louvre*. Paris, Réunion des musées nat.
- Bentivoglio E., *Raffaello e i Chigi nella Chiesa agostiniana di S. Maria del Popolo. Quinto Centenario della Nascita 1483—1983*. Roma, Centro culturale L'Agostiniana.
- Bonito V. A., Some technical observations on Raphael's Isaiah and the Accademia San Luca Putto. *Source*, 1984, n. 4, pp. 68—80.
- Chastel A., Les „Griffonnages“ poétiques de Raphaël, in: *Fra Rinascimento Manierismo e realtà. Scritti di Storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*. A cura di P. C. Marani. Firenze, Barbèra, pp. 79—84.
- Eberlein K., The curtain in Raphael's Sistine Madonna. *The Art Bulletin* 66, 1984, pp. 327—331.
- Ferino Pagden S., The Raphael Exhibitions in Umbria and Urbino. *The Burlington Magazine* 126, 1984, pp. 457—458.
- Gardner von Teufel C., Sebastiano del Piombo, Raphael and Narbonne: new evidence. *The Burlington Magazine* 126, 1984, pp. 765—766.
- Gombrich E. H., Raphael: A Quincentennial Adress. *Art History* 7, 1984, 2, pp. 164—175.
- Gualazzi E., *Vita di Raffaello da Urbino*, Milano, Rusconi.
- Joannides P., The „Northbrook Madonna“. *Paragone* 35, 1984, n. 411, pp. 4—9.
- Lord C., Raphael, Marcantonio Raimondi, and Virgil. *Source* 3, 1984, n. 4, pp. 81—92.
- Mancinelli F., Raphael's Coronation of Charlemagne and its Cleaning. *The Burlington Magazine* 126, 1984, pp. 404—410.
- Marek M., Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zur Rekonstruktion und Deutung. *Jahrbuch der Berliner Museen* 26, 1984, pp. 257—290.
- Puttfarcken T., Raphael redivivus? *Art History* 7, 1984, pp. 504—508.
- Quednau R., Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 35, 1984, pp. 83—128.
- Quednau R., „Imitazione d'Altrui“. Anmerkungen zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Motive, in: *De arte et Libris. Festschrift Erasmus*. Amsterdam, Erasmus.
- Raffaello architetto*. A cura di C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri. La sezione „Raffaello e l'antico“ e stata curata da H. Burns e A. Nesselrath. Milano, Electa. [Buchausgabe des Ausstellungskatalogs von 1983]
- Rosand D., Raphael, Marcantonio and the Icon of Pathos. *Source* 3, 1984, n. 2, 34—52.
- Schneider L., Raphael's Personality. *Source* 3, 1984, n. 2, pp. 9—22.

- Shearman J., Exhibitions of Paintings and Drawings. *The Burlington Magazine* 126, 1984, pp. 398—403.
- Tuttle R., [Rezension von:] Roger Jones and Nicholas Penny: Raphael, New Haven 1983. *Journal of the Society of Architectural Historians* 43, 1984, pp. 368—370.
- Weber K. H., Die Sixtinische Madonna. Bemerkungen zu Erhaltungszustand, maltechnischem Aufbau, konservatorischen Maßnahmen. *Maltechnik* 1984, n. 4, pp. 9—28.

1985

- Beck J., A new date for Pintoricchio's Piccolomini Library. *Paragone* 36, 1985, pp. 140—143.
- Borsook E., Technical Innovation and the Development of Raphael's Style in Rome. *Revue d'art canadienne/Canadian art review* 12, 2, 1985, pp. 127—136.
- Boskovits M., Raffaello nella stanza di Eliodoro: problemi soprattutto cronologici. *Arte Cristiana* 123, 1985, pp. 222—234.
- Caron L., Choices concerning modes of modelling during the High Renaissance and after. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, pp. 476—489.
- Dacos N., Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphaël. *Arte Cristiana* 123, 1985, pp. 245—257.
- Davidson B. F., *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge*. University Park, Pennsylvania State Univ. Press.
- De Vecchi P., Raffaello nelle vite del Vasari. *Arte Cristiana* 123, 1985, pp. 258—263.
- Guerrini R., Dal testo all'immagine. La „pittura di storia” nel Rinascimento, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Torino, Einaudi, pp. 65—93.
- Harprath R., „Amor und Psyche” sowie eine Antiken-Nachzeichnung von Raffael in Turin, in: *Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985*. München 1985, pp. 69—76.
- Harprath R., Raffaels Zeichnung „Mercur und Psyche”. Aus Chatsworth neuerworben für München. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, pp. 407—433.
- Joannides P., Raphael Drawings. *The Burlington Magazine* 127, 1985, p. 93.
- La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*. Atti del Convegno. Piacenza 10. dicembre 1983. A cura di P. Ceschi Lavagetto. Parma 1985.
- Mochi Onori L., La „Fornarina” nella Quadreria Albani, in: *Committanza della famiglia Albani*, Roma 1985, pp. 245—249.
- Mottola Molfino A., La croce Visconti Venosta e Raffaello giovane, in: *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina*, Atti del convegno. Parma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Parma e Piacenza, pp. 11—20.
- Sorce G., *La scoperta dello Spasimo di Sicilia. La tavola originale di Raffaello S. Maria dello Spasimo identificata in Caltanissetta*. Caltanissetta-Roma 1985 (Collezione d'Arte 8).
- Wazbinski Z., 'San Luca che dipinge la Madonna' all'Accademia di Roma: un „pastiche” zuccariano nella maniera di Raffaello. *Artibus et historiae* 12, 1985, pp. 27—37.
- Zanoli A., Il Sanzio al Francia. *Paragone* 36, 1985, 419-421-423, pp. 144—150.

1986

- Angelini A., La Loggia della Galatea alla Villa Farnesina a Roma: l'incontro delle scuole toscana, umbra e romana (1511—1514). in: *Tecnica e stile. Esempi di pittura murale del rinascimento italiano*. Cinisello Balsamo, A. Pizzi, pp. 95—110.
- Beck J., Introduction, in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, p. 7—12.
- Biermann H., Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 30, 1986, pp. 493—536.
- Dacos N., *Le Logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico*, seconda edizione aggiornata. Roma, Ist. Poligrafico Zecca dello Stato.
- Dempsey C., Malvasia and the Problem of the Early Raphael and Bologna, in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, pp. 57—70.
- Ettlinger L. D., Raphael's Early Patrons, in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, pp. 85—90.
- Ettlinger L. D., und H. S., *Raphael*. Oxford, Phaidon.

- Ferino Pagden S., Iconographic Demands and Artistic Achievements: The genesis of three works by Raphael, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 13—27.
- Ferino Pagden S., The Early Raphael and His Umbrian Contemporaries, in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, pp. 93—107.
- Frommel C. L., Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 261—304.
- Frommel C. L., Raffaels Paläste: Wohnen und Leben im Rom der Hochrenaissance, Sonderdruck aus *GRUR—Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* Heft 2, 1986. Weinheim, Acta humaniora.
- Mancinelli F., L'Incoronazione di Francesco I nella Stanza dell'Incendio di Borgo, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 163—172.
- Mancinelli F., Raffaello e L'Incoronazione di Carlo Magno (ca. 1516). in: *Tecnica e stile. Esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*. Cinisello Balsamo, A. Pizzi, pp. 11—123.
- Mellini G. L., Raffaello a sua immagine. *Labyrinthos* 9, 1986, pp. 76—111.
- Nesselrath A., Raphael's Archeological Method, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 357—371.
- Oberhuber K., Raphael and Pintoricchio, in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, pp. 155—172.
- Oberhuber K., Raphael's Drawings for the Loggia of Psyche in the Farnesina, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 189—207.
- Pagliara P. N., Due Palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 331—342.
- Parma Armani E., *Perin del Vaga. L'anello mancante*. Genova, Sagep.
- Pfeiffer H., Die drei Tugenden und die Übergabe der Dekretalen in der Stanza della Segnatura, in: *Raffaello a Roma*, Il Convegno del 1983, Roma, pp. 47—57.
- Quednau R., Aspects of Raphael's „ultima maniera" in the light of the Sala di Costantino, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 245—257.
- Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Bibliotheca Hertziana—Musei Vaticani, Roma 1986.
- Raphael before Rome*. Studies in the History of Art. Vol. 17. Center for Advanced Studies in the Visual Arts — Symposium Series V. Edited by James Beck. National Gallery of Art. Washington 1986.
- Rosenberg C. M., Raphael and the Florentine Istoria, in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, pp. 175—201.
- Shearman J., The Born Architect? in: *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, vol. 17, Washington, pp. 203—210.
- Shearman J., The Expulsion of Heliodorus, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 75—87.
- Steingraber E., Anmerkungen zu Raffaels Bildnissen des Ehepaars Doni, in: *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*. Berlin 1986, pp. 77—88.
- Thoenes C., Galatea: Tentativi di avvicinamento, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 59—73.
- Thoenes C., La „lettera" a Leone X., in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 373—381.
- Traeger J., Die Begegnung Leos des Großen mit Attila, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 97—116.
- Weil-Garris Brandt K., Cosmological Patterns in Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 127—158.
- Winner M., Disputa und Schule von Athen, in: *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983, Roma, pp. 29—45.
- Winner M., L'autoritratto di Raffaello e la misura per il nostro occhio: appunti sulla costruzione prospettica della Scuola d'Atene, in: *Tecnica e Stile. Esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*. Cinisello Balsamo, A. Pizzi.
- Winter G., Die „Grabtragung" der Villa Borghese oder Raffaels Weg zur Geschichte, in: *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*. — *Eine Festschrift*. Frankfurt a. M. und Bern, Lang, pp. 65—109.

- Frommel C. L., S. Ray, M. Tafuri, *Raffael. Das architektonische Werk*. Stuttgart, DVA 1987. [deutsche Buchausgabe des Katalogs *Raffaello architetto*, Rom 1983]
- Gardner von Teuffel, C., Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, H, pp. 1—46.
- Gere J. A., *Drawings by Raphael and His Circle from British and North American Collections*. New York, Pierpont Morgan Library.
- Jacoby J. W., *Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im Vatikanischen Palast*. Hildesheim, Olms.
- Kempers B., Staatssymboliek in Rafaels Stanza della Segnatura. *Incontri* (Rivista di studi italo-niederländesi) 1986—1987, n. 1—2, 3—49.
- Mancini F. F., *Raffaello in Umbria. Cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*. Perugia, Volumnia.
- Preimesberger R., Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, pp. 89—115.
- Schröter E., Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild? *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, pp. 47—88.
- Shearman J., A Note on the Chronology of Villa Madama. *The Burlington Magazine* 129, 1987, pp. 179—181.
- Studi su Raffaello*. Atti del convegno internaz. di studi Urbino—Firenze 1984. A cura di M. Sambucco Hamoud e M. L. Strocchi. Urbino, Quattro Venti.

PUBLIKATIONEN UND AUSSTELLUNGEN VON RAFFAEL-ZEICHNUNGEN 1983—1986.

- ECKHART KNAB, ERWIN MITSCH, KONRAD OBERHUBER unter Mitwirkung von SYLVIA FERINO-PAGDEN, *Raphael. Die Zeichnungen*. Mit einem Geleitwort von Walter Koschatzky, Stuttgart, Verlag Urachhaus 1983. 690 Seiten mit 850 Abbildungen, davon 25 farbig. DM 248,—. — PAUL JOANNIDES, *The Drawings of Raphael with a complete catalogue*. Oxford, Phaidon 1983. 271 Seiten, 40 schwarz-weiße und 8 farbige Tafeln, zahlreiche weitere Abbildungen. — FRANCIS AMESLEWIS, *The Draftsman Raphael*. London, Yale University Press 1986. 164 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. \$ 35.—.
- Raphael in der Albertina*. Aus Anlaß des 500. Geburtstages des Künstlers. Ausstellung in der Albertina, Wien. Katalog: Erwin Mitsch. 7. 9.—13. 11. 1983. — *Drawings by Raphael from the Royal Library, The Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English collections*. Katalog: J. A. Gere, Nicholas Turner. London, British Museum 1983. — *Hommage à Raphaël. Raphaël dans les collections françaises*, Paris, Grand Palais, 15. 11. 1983—13. 2. 1984. — *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre*. Katalog: Roseline Bacou. Paris, Louvre, 24. 11. 1983—1. 2. 1984. — *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*. Florenz, Palazzo Pitti, 11. 1.—29. 4. 1984 (Mailand 1984).

(mit drei Abbildungen)

Der verlegerische Boom anlässlich des Raffael-Jubiläums 1983 ist noch immer nicht ganz verebbt; erst im August 1986 kam ein üppig illustrierter Zeichnungsband von Francis Ames Lewis heraus, trotz des späten Erscheinungstermins nicht unbedingt die ausge-