

- 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-

reifteste der neuen Raffael-Publikationen. Die Verlagsaktivitäten der letzten Jahre haben in erschreckendem Maße deutlich werden lassen, daß gerade auf dem Sektor Kunstgeschichte das Buch immer mehr zur Ware wird, d. h. daß die Buchproduktion vorwiegend marktpolitischen Gesetzen folgt. Die einschlägigen Verlage, die in diesem Bereich ihre Position behaupten oder ihr Renommee neu begründen wollen, beobachten geflissentlich und nicht ohne Argwohn die Initiativen der Konkurrenz zu bevorstehenden Jubeljahren und versuchen schleunigst nachzuziehen, um ihren Marktanteil zu sichern — in unserem Falle also, um ein möglichst dickes Stück von der Raffael-Geburtstagstorte abzubekommen. Die ausgewiesenen Spezialisten mit weltweit bekannten Namen werden umworben, aber auch weniger in der Raffael-Forschung heimische Kollegen unter Vertrag genommen. Das kann zur Folge haben, daß man in den Texten der letzteren mit manchen Ungereimtheiten oder auch Irrtümern aufgrund von Informationslücken zu rechnen hat. Da sich zugleich aber oft der Mut zu Umwertungen und zum Beziehen neuer Positionen bemerkbar macht, wirken solche Texte manchmal anregender als die ständig resümierende Essays der Insider, die ihr Pulver ohnedies schon längst in den Fachzeitschriften verschossen haben.

Ungleichgewichtigkeit und verschiedene Wertigkeit der durch solche großen Anlässe heraufbeschworenen Buchproduktion haben ihre Hauptursache in dem Umstand, daß hier *ad hoc*, mit meist viel zu kurzer Vorbereitungszeit und ohne angemessenes Konzept, neue Publikationen auf den Markt geworfen werden. Angesichts der steigenden Herstellungskosten und der dadurch ständig wachsenden kaufmännischen Risiken können es sich die meisten Kunstverlage heute kaum noch leisten (oder glauben es zumindest), bei solchem Jubiläumsrausch Enthaltsamkeit zu üben und stattdessen wichtigere langfristige und terminlich oft schwer fixierbare Projekte zu unterstützen. Finanzielle Kurzatmigkeit und Trendabhängigkeit stehen inzwischen auch bei der Buchindustrie — wie in vielen anderen Produktionszweigen — in einer dauernden, sehr ungunstigen Wechselwirkung. Man kann diese Situation jedoch letztlich nicht den Verlagen anlasten, denn sie haben sie weder geschaffen noch verschuldet.

Pünktlich zur Eröffnung der Wiener Ausstellung von Raffael-Zeichnungen brachte der Verlag Urachhaus in Stuttgart — als Nr. 19 der Veröffentlichungen der Albertina — ein mächtiges Opus von 700 Seiten heraus, mit 825 Schwarzweiß- und 25 farbigen Abbildungen im Tafelteil, 151 Illustrationen in den einführenden Texten und über hundert Vergleichsabbildungen im Katalogteil. Ein imposanter und dennoch — stellt man Umfang und Aufwand in Rechnung — ein sehr wohlfeiler Band, eine Art „Volks-Fischel“, was die vollständige Wiedergabe, allerdings nicht die Kommentierung der Raffael-Zeichnungen betrifft. Die Reproduktion der Blätter, im Format die Größenunterschiede der Originale berücksichtigend, ist im Rahmen dessen, was die gewählte Technik erlaubt, im allgemeinen gut — mit manchen Ausnahmen, bei denen offenbar in der Eile keine besseren neuen Vorlagen beschafft werden konnten (etwa bei den Tafeln 29, 44, 60, 74, 129, 519, 557, 565). Natürlich gibt es darüber hinaus etliches, was in den jeweiligen Ausstellungskatalogen zum Raffaeljahr aufgrund neuer Aufnahmen und der neuen Zustände der Blätter nach der Restaurierung besser abgebildet ist. Auch hat es einzelne echte „Pannen“ gegeben: so ist die ganzseitige Tafel 323 leider seitenverkehrt, und bei

der Farbtafel 427 nach einer Zeichnung im Britischen Museum, deren Papier laut Katalog „blau grundiert“, nach dem Londoner Katalog „greenish-grey“ ist, erscheint der Grund in einem warmen bräunlichen Ton.

In seinem Beitrag „Die Entstehung der autonomen Zeichnung und Raphaels Anfänge“ gibt Eckhart Knab einen fundierten, anregenden und wie stets wohlformulierten Überblick über die Voraussetzungen für Raffaels frühen Zeichenstil, wobei er zwei seit langem nicht mehr diskutierte Blätter im Louvre und in den Uffizien, die Fischel dem Schulbereich Peruginos zuordnete, nun als Zeugnisse der „vorkünstlerischen“, noch „unpersönlichen“ Anfänge des Urbinaten zu bestimmen sucht. Knabs Beobachtungen mögen, vor allem was das Skizzenblatt in den Uffizien betrifft, gar nicht so abwegig sein, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Man fragt sich jedoch, ob solche Zuschreibungsversuche in dieser Form und vor allem in diesem Band sinnvoll sind; gerade für den nicht mit den höheren Weihen der Raffael-Kennerschaft versehenen Leser, dem ja in erster Linie ein solches Buch zgedacht ist, entsteht eher Verwirrung, zumal in den folgenden Abschnitten offenbar wird, daß zwischen den verschiedenen Autoren und Mitarbeitern des Bandes über das zeichnerische Œuvre des jungen Raffael keineswegs der Grad an Einmütigkeit erzielt werden konnte, den man nach der Uffizienausstellung vom Herbst 1982 und dem zugehörigen Katalog von Sylvia Ferino Pagden eigentlich erwarten konnte. So kommt es, daß eine Reihe von Blättern, die nicht in den Katalog und in den Tafelteil aufgenommen sind, in Knabs Essay als frühe Zeichnungen Raffaels angesprochen und gewürdigt werden, wobei dann in den Abbildungsunterschriften immerhin die Alternativen „Raphael oder Perugino“ angeboten werden. Irreführend ist es auch, daß Knab die Leser glauben läßt, daß seine Bewertung mancher umstrittener Blätter der von S. Ferino Pagden entspricht. So schreibt er etwa (S. 53): „Der *Idolino* vereinigt jedenfalls Raphaels feine und ausgearbeitete Zeichenweise mit der skizzenhaften. Sylvia Ferino hat das Blatt sehr sinnvoll neben einem mit den gleichen Mitteln — Griffel, Kreide, Deckweiß, Feder und Tinte — gezeichneten *Mädchenprofil* ausgestellt, dessen Zuschreibung an Raphael heute allgemein anerkannt wird.“ Daß die Konfrontation der beiden Blätter in der Ausstellung erfolgte, um gerade die Unterschiede erkennbar zu machen und den „*Idolino*“ als Werk Peruginos von den frühen Raffaelblättern abzurücken, wird dabei leider verschwiegen.

Ebenso wie der „vorkünstlerische“ Aspekt sind auch die Steinerschen Lebensrhythmen, nach denen Konrad Oberhuber in seinem Beitrag „Späte römische Jahre“ Raffaels Schaffen gliedert, in einem solchen für ein breiteres Publikum bestimmten Band fehl am Platze; das sind Bewertungsmuster, die man höchstens im kleinen Kreise oder vor einem Forum von Entwicklungspsychologen diskutieren sollte und die bei der Mehrzahl der Leser eher Zweifel an der Brauchbarkeit unserer stilkritischen Methode aufkommen lassen. Zum Glück gibt es allerdings noch eine Reihe anderer, bewährter Kriterien, nach denen Oberhuber viele seiner Zuschreibungen und Datierungen absichert. Doch wirkt die Kennzeichnung der Stilphasen hier und da etwas gewaltsam zurechtgestutzt. So schreibt Oberhuber z. B. auf S. 118: „Im letzten Jahr seiner florentinisch-früh-römischen Zeit, von 1510 bis 1511, schuf Raphael den *Parnaß*, das graziöseste seiner Fresken, die *Madonna Alba*, eine der zartesten seiner Madonnen, sowie die *Sibyllen* in Santa Maria della Pace in Rom, das Werk, das Vasari als sein schönstes ansah. Die

Zeichnungen für alle sind von einer Eurhythmie und Grazie getragen, die sie von allen früheren Werken unterscheiden." Zur Hervorhebung des Übergangs zur fünften Entwicklungsseptime im Steinerschen Sinne bleibt hier wohlweislich unerwähnt, daß ja gleichzeitig mit den — übrigens auch nicht gerade besonders zarten oder graziösen — Sibyllen das Prophetenfresko der Chigi-Kapelle entsteht mit der ganzen Schwere und Wucht und dem michelangelesken Pathos seiner Gestalten. Ist es nicht doch — wie man bisher betonte — die Enthüllung großer Teile der Sixtinischen Decke im August 1511, die erwartungsgemäß zu einem Wandel in Raffaels Figurenauffassung und auch in seinem Zeichenstil (Aktstudien für das Auferstehungsbild!) führte?

Der mittlere der drei dem Stuttgarter Band vorangestellten Essays „Florentinische und frühe römische Jahre“, aus der Feder von Erwin Mitsch, erfüllt seine Aufgabe als allgemeinverständliche Einführung in Raffaels zeichnerisches Schaffen zweifellos am besten. Man merkt es dem Beitrag an, daß sich der Verfasser — auch durch seine Vorarbeiten für den Katalog der Raffael-Ausstellung der Albertina — in neuem Zugriff und unvoreingenommen mit dem zu behandelnden Material und mit dem letzten Forschungsstand auseinandergesetzt hat; dabei ist der Text völlig unpräntiös und angenehm schlicht geschrieben, und der Leser wird nicht mit Randproblemen und aparten Spekulationen konfrontiert. Besonders eingehend behandelt Mitsch den Entstehungsprozeß der Komposition der Baglioni-Grabtragung, wobei er mit Recht die Federzeichnung des Ashmolean Museum („Tod des Adonis“) aus der Genese ausklammert und später ansetzt. Demgegenüber hält allerdings der entsprechende Katalogtext (Nr. 210) den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Baglioni-Bild doch für möglich. Zur Frage der florentinischen Einflüsse auf Raffaels Figurenstil noch vor dessen Übersiedlung in die Arnostadt Ende 1504 oder Anfang 1505 wäre zu bemerken, daß es in den späten 80er und in den 90er Jahren des Quattrocento gerade in Rom eine bedeutende Dependence florentinischer Skulptur und Goldschmiedekunst gegeben hat: die Bottega der Brüder Pollaiuolo, die zwischen 1484 und 1498, wie man weiß, nicht nur mit den Grabmonumenten für Sixtus IV. und Innocenz VII. beschäftigt waren. Dies ist im übrigen auch für die Bewertung der Kopien bzw. Facsimili nach Pollaiuolo-Zeichnungen im „venezianischen Skizzenbuch“ wichtig.

Die Zusammenstellung und Ordnung des Tafelteils und den zugehörigen Katalog haben S. Ferino Pagden und K. Oberhuber erarbeitet. Die knappen Kommentare zu den einzelnen Blättern erläutern die Werkzusammenhänge und begründen die besondere Gruppierung innerhalb des Gesamtöuvre. Die Tafeln selbst sind nur durchnummeriert, auf Bildunterschriften wurde hier ganz verzichtet. Das hat zweifellos die erstaunlich kurze Herstellungszeit des Bandes überhaupt erst ermöglicht, erschwert jedoch seine Benutzung, da man ständig hinten nachschlagen muß, wenn man sich über den Aufbewahrungsort und die Maße der Blätter oder die (in den Reproduktionen oft nicht eindeutig erkennbare) Zeichentechnik informieren will. In der Anordnung und Gruppierung der Tafeln, die der mutmaßlichen Entstehungsabfolge der Zeichnungen entspricht, liegt der Hauptwert des Bandes und die große Leistung der beiden Bearbeiter des Katalogs. In keiner der früheren, der gleichzeitig oder später neuentstandenen Publikationen gewinnt man einen annähernd umfassenden Überblick über das gesamte Material. Dazu kommt, daß hier grundsätzlich — was heute selbst bei Ausstellungskatalogen keineswegs

selbstverständlich ist — alle Zeichnungen auf freigelegten Blattrückseiten mitabgebildet werden, auch wenn bei ihnen Raffaels Autorschaft zweifelhaft oder auszuschließen ist.

Leider ist bei den Kopien und Schülerzeichnungen das obschon eigens erläuterte Auswahlprinzip (s. u.) nicht recht einsichtig oder jedenfalls nicht konsequent befolgt. Bei der schönen Detailstudie der Albertina zum linken fliegenden Engel im Sibyllenfresko in S. Maria della Pace (Kat. 398) wird die Kopie im Ashmolean Museum (Parker Nr. 646) nicht mitaufgenommen. Zu der ganzfigurigen Rötelzeichnung für den gleichen Engel — ebenfalls in der Albertina — im Katalog (396) irrtümlich als Federzeichnung deklariert — wird indessen das als Kopie angesprochene Blatt im Musée Condé (Kat. 397) abgebildet und katalogisiert. Crowe und Cavalcaselle, Robinson und zuletzt Dussler hatten das Abhängigkeitsverhältnis der letztgenannten Blätter genau umgekehrt gesehen; tatsächlich macht die Albertinazeichnung durch das Abschwächen oder Weglassen der Pentimenti und vor allem durch das Auseinanderziehen der auf dem Blatt in Chantilly sich so unschön bedrängenden Studien viel eher den Eindruck einer „Reinzeichnung“ von anderer Hand. — Im Tafelteil vermißt man auch fast alle Modelli und Gesamtentwürfe (oder Kopien nach solchen), die Giovanni Francesco Penni in Raffaels später römischer Zeit zu zahlreichen Projekten fertigte, etwa zur Berufung Petri der Teppichserie (Abb. 108 als Penni), zu den Sibyllen-Propheten-Fresken in S. Maria della Pace (Abb. 109: „Giovanni Francesco Penni [?]“), zur Messe von Bolsena (Abb. 110: „G. F. Penni [?]“), zur Begegnung Leos I. mit Attila (Abb. 111: „G. F. Penni [?]“) und für die Krönung Karls des Großen (Abb. 112: „G. F. Penni“) in den Stanzen, ferner für zahlreiche Gewölbeszenen der Loggien (Abb. 113—118) oder auch für Altarbilder wie die Hl. Cäcilie (Abb. 130) und die Transfiguration (Abb. 136). Sie wurden leider zur Bilderung von Oberhubers einleitendem Beitrag vorgezogen, während andere Zeichnungen Pennis, etwa zur Hl. Margarete (Kat. 572: „Raphael oder G. F. Penni“), zum Hl. Michael (Kat. 573 als Penni), zur Konstantinsschlacht (Kat. 591 als Penni), zur Kreuzesvision Konstantins (Kat. 600 als Penni) oder zu der für die Stanzen vorübergehend vorgesehenen apokalyptischen Visionsszene (Kat. 446: „Raphael oder G. F. Penni“) in den Tafelteil und in den Katalog mitaufgenommen wurden. Ähnliches gilt für die Zeichnungen Giulio Romanos. Auch von den Abbildungen her bleibt also dem Leser ein häufiges Hin- und Herblättern nicht erspart. Man vermißt außerdem manche für das Verständnis der Werkgenese, d. h. auch der in der Ausführung nicht mehr erkennbaren Durchgangsstadien, unerläßliche Kopien wie die Kompositionsstudie in Aktfiguren zum frühen Parnaß-Projekt in Oxford (oder den dieses Entwurfsstadium spiegelnden Stich Marcantons).

Ebenso wie die Katalogtexte sind auch die Literaturangaben zu den einzelnen Nummern denkbar knapp gehalten. Wer sich für die Bewertungsgeschichte bestimmter Blätter interessiert, kann inzwischen zwar fast alle entsprechenden Hinweise in den Katalogen der zum Raffael-Jahr in Florenz, London, Paris, Wien und anderswo veranstalteten Ausstellungen finden. Nur die Begründung für die so kargen Katalogtexte in unserem Band klingt etwas seltsam (S. 554): „Wie die summarischen Texte in Bezug auf die Besprechung der einzelnen Blätter, so erheben auch die Literaturangaben keinen Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit, im allgemeinen beschränken sie sich auf die nach 1945 erschienene Literatur. In beiderlei Hinsicht soll dem von Oskar Fischel be-

gonnenen und von Konrad Oberhuber fortgeführten Corpuswerk der Raphael-Zeichnungen und seinen noch ausstehenden Folgebänden nicht vorgegriffen werden." Der Prozentsatz des vom Vorriff bedrohten Noch-Ausstehenden ist doch im Vergleich zu dem bereits Bearbeiteten sehr gering. Man versteht im übrigen nicht so ganz, warum Oberhuber bei den Hilfskartons zur Transfiguration immer nur seine Publikation von 1982 (Raphaels „Transfiguration“, Stil und Bedeutung) angibt, die in der Bibliographie als „ergänzte Neuauflage“ seines Beitrags im *Jahrbuch der Berliner Museen* von 1962 bezeichnet wird. Fast alle Formulierungen sind von dort zwar wortwörtlich übernommen, doch mit entscheidenden kleinen Ausnahmen, d. h. bis auf jene Sätze, mit denen Oberhuber seinerzeit den Qualitätsverlust bei der Umsetzung der Hilfskartons in die Bildausführung brandmarkte. Daß er das Gemälde damals als Schülerarbeit ansah, während er es heute als weitgehend eigenhändiges Werk Raffaels beurteilt, ist doch für die Bewertung der Hilfskartons und ihrer Funktion nicht gerade unwichtig.

Der Stuttgarter Band wird durch mehrere Indices erschlossen: Über ein Standortregister und zwei Konkordanzen findet man sehr schnell, wo die Blätter der einzelnen Sammlungen im Tafelteil und Katalog erscheinen und wie die Numerierung des Zeichnungscorpus von Fischel/Oberhuber und der einschlägigen Sammlungskataloge mit der hier nun erfolgten neuen Durchnumerierung des zeichnerischen Gesamtœuvres Raffaels zur Deckung zu bringen ist.

Der am Ende des Raffael-Jahres erschienene Zeichnungsband von Paul Joannides ist zunächst einmal ein Beweis dafür, daß man immerhin bei Phaidon/Oxford noch nicht vergessen hat, wie man noble, optisch ansprechende Bücher macht. Großartig allein schon die Idee, die beiden Vorsatzblätter vorn und hinten mit Abbildungen jeweils einer Hälfte von Raffaels großem, acht Meter breitem Karton zur Schule von Athen in der Biblioteca Ambrosiana zu bedrucken. Die Strukturierung des Ganzen, die Abbildungsqualität und das Layout sind erfreulich gut. Die 48 im Tafelteil jeweils ganzseitig wiedergegebenen Blätter (acht davon in Farbe) sind fast ausschließlich solche, auf denen Raffaels Ruhm als Zeichner beruht und deren Bewertung nie Anlaß zu Kontroversen gegeben hat. Die Auswahl ist dabei so getroffen, daß die Tafeln und zugehörigen Texte sowohl die einzelnen Entwicklungsphasen und die wichtigsten Projekte belegen, für die Entwurfsfolgen entstanden sind, als auch überzeugende Beispiele für die verschiedenen Techniken und Funktionen der Zeichnung bei Raffael vor Augen führen.

Der einleitende Essay von Joannides bringt zwar keine revolutionär neuen Gesichtspunkte oder radikale Umwertungen; aber er ist geschickt geschrieben und gut formuliert. Die eigentlichen Akzente setzen die oft vorzüglichen Analysen zu den Tafeln, wobei manche Beobachtungen durch Vergleichabbildungen erläutert werden. Der Katalogteil bringt relativ kleine, aber gute Reproduktionen aller aufgenommenen Stücke, wobei es die gedrängte Folge mit sich brachte, daß auf die stark wechselnden Formate nicht Rücksicht genommen werden konnte und auch die Wiedergabe der ausgeführten Werke unterbleiben mußte. Für den, der sich intensiver mit dem zeichnerischen Œuvre auseinandersetzen will, bieten solche Abbildungen oft nicht viel mehr als Gedächtnisstützen; in seiner Übersichtlichkeit und durch seine Kommentare ist dieser Katalog jedoch informativer als der des Stuttgarter Bandes.

Es verblüfft zunächst, daß Joannides weder im Einleitungstext noch im Katalog auf die bisherige Forschung näher eingeht; überhaupt werden Autorennamen fast nirgends genannt. Nur im Vorwort und in einzelnen Katalognummern dankt der Verfasser verschiedenen Kollegen für Hinweise und Anregungen; allein von S. Ferino Pagden wurde er, wie er angibt, auf zwölf Raffael neu zugewiesene Blätter aufmerksam gemacht. Die schöne Kopfstudie zur Baglioni-Grabtragung auf der Rückseite eines Blattes in Chantilly hat er sogar eher publiziert, als der entsprechende Referatstext von Ferino Pagden gedruckt werden konnte.

Zweifellos hat Joannides nicht nur jahrelang die Originalzeichnungen studiert, sondern sich auch ausgiebig mit ihrer Bewertungsgeschichte befaßt; nur Weniges ist ihm entgangen (s. u.). Die Ergebnisse dieser kritischen Auseinandersetzung schlagen sich in den Analysen zu den Tafeln und in den Katalogtexten nieder, in denen der Verfasser meist sehr entschieden seine Meinung äußert und oft auch knapp begründet, ohne allerdings darzutun, wieweit ihn im Einzelfalle die früheren Bewertungen anderer aus diesem oder jenem Grunde überzeugen oder nicht. Dementsprechend kommen alle Texte ohne jeden Literaturhinweis aus. Mancher Kollege wird über solche Askese irritiert oder gar verärgert sein. Doch muß man wirklich immer offenlegen, wie man zu der eigenen Auffassung gelangt ist und bis zu welchem Punkte sie aus den früheren Beobachtungen anderer resultiert? Entsprechende Angaben in neueren Ausstellungskatalogen ähneln allzu oft jenen Ingredienzenlisten, wie sie der Gesetzgeber für Arznei- und Nahrungsmittelpackungen vorschreibt. Mitunter entsteht auch der Eindruck, als sollten solche ausführlich und korrekt resümierende Literaturübersichten zum einzelnen Werk nur die eigenen Entscheidungsnöte der Autoren verbrämen.

Nur 18 der insgesamt 460 in den Katalog aufgenommenen Blätter (mit zusätzlich 153 Zeichnungen auf Blattrückseiten) waren Joannides, wie er selbst angibt, nicht durch Autopsie bekannt; es sind dies vor allem die Stücke in den amerikanischen Sammlungen, in englischem Privatbesitz, im Vatikan und einzelne Zeichnungen in Hamburg, Weimar und Montpellier. Es verwundert allerdings, daß er bei dem Blatt im Fogg Art Museum in Cambridge (Inv. 1936—120), obwohl er es nicht im Original kennt, das Knabenprofil auf der Vorderseite Raffael neu zuschreibt (und nur den violaspielenden Engel des Verso Perugino beläßt) — wobei er sich auf das Urteil von Nicholas Turner beruft (cat. 5 r u. v).

Keinen sehr intensiven Kontakt hat Joannides offenbar mit seinen französischen Kollegen gepflegt. So blieb ihm der heutige Aufbewahrungsort des Jünglingsporträts aus der Slg. Locker-Lampson (cat. 65) unbekannt, das seit 1935 als Leihgabe von Baron Edmonde de Rothschild im Louvre ist (Inv. 771 D. R. recto, 1954 und 1959/60 in Paris ausgestellt; die inzwischen freigelegte Rückseite mit einer sitzenden lesenden Figur vor einer Landschaft mit dunklen Wolken hat man nun auch Raffael zugewiesen). Ähnliches gilt für den frühen Karton zu dem kleinen Bild einer hl. Apollonia (nicht Katharina), ebenfalls mit der Slg. Rothschild im Louvre. Vor allem aber wußte Joannides leider nichts von dem 1981 durch den Louvre erfolgten Neuankauf des Teilentwurfs für das Opfer von Lystra, von dem noch ausführlicher zu sprechen sein wird.

Der Phaidonband bietet am Schluß eine elfseitige Konkordanz, die es — in Verbindung mit der die dort verwendeten Sigel aufschlüsselnden „Select Bibliography“ — er-

möglichst, zu jeder Zeichnung nicht nur die wichtigste Literatur zu finden, sondern auch jeweils die in der Forschung oft mehrfach wechselnden Zuschreibungen an Raffael, Penni, Giulio Romano oder die Raffaelschule ganz allgemein. Diese raffiniert ausgeklügelte Konkordanz ist sehr viel ergiebiger als die sich ständig wiederholenden Literaturhinweise in den Katalogtexten des Stuttgarter „Corpus“.

Der eingangs erwähnte, erst jüngst erschienene Band von Francis Ames-Lewis *The Draftsman Raphael* soll hier gleich im Anschluß besprochen werden, ehe auf die Kataloge der zum Raffael-Jahr veranstalteten Ausstellungen bzw. ihrer den Zeichnungen gewidmeten Sektionen im Zusammenhang eingegangen wird. Die von Yale University herausgebrachte, ziemlich aufwendige, d. h. mit zahlreichen Farbtafeln bebilderte Publikation scheint, wie das Vorwort vermuten läßt, erst relativ spät geplant und vorbereitet worden zu sein. Der Autor hatte sich zum Ziel gesetzt, die verschiedenen Zeichentechniken Raffaels in ihrer Abfolge, Funktion und Bedeutung im Entwurfsprozeß, aber auch in ihrer besonderen Ausprägung und Bevorzugung in bestimmten Werkzusammenhängen zu untersuchen. Seine Analysen oder doch immerhin die Überprüfung seiner Beobachtungen und Thesen wurden zweifellos durch das reiche in den Ausstellungen gezeigte Material erleichtert. Bedauerlich ist nur, daß man dann die Drucklegung offenbar doch sehr forcierte, um hinter den übrigen Raffael-Publikationen nicht allzu sehr nachzuhinken. Denn anders lassen sich die diversen Pannen und das insgesamt so ungeschickte, zerfahrene Layout nicht erklären. Gleich drei der Farbabbildungen sind seitenverkehrt gedruckt, was in einem den Rezensionsexemplaren nachgeschickten Schreiben immerhin mitgeteilt wurde.

Der Text von Ames-Lewis enthält in vielen Abschnitten neue und weiterführende Beobachtungen; die Analyse und Beschreibung der Entwürfe zur Auferstehungskomposition (wahrscheinlich für den Altar der Chigi-Kapelle in S. Maria della Pace) setzt neue Akzente in der Beurteilung der mittleren römischen Zeit Raffaels und seiner Reaktion auf die überwältigende Wirkung der Sixtinischen Decke. Daß allerdings Gengas visionäres Nachtbild der Auferstehung in S. Caterina da Siena in Rom „almost certainly“ von einem verlorenen Entwurf Raffaels zur Chigi-Komposition abhängig sei (S. 156, Anm. 6), leuchtet nicht ein. In manchen Teilen des Buches werden Informationslücken erkennbar; so ist verwunderlich, daß im Zusammenhang mit den Entwürfen zur Farnesina-Ausmalung nichts von dem berücksichtigt ist, was sich aufgrund der im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom neuentdeckten Zeichnung des Alberto Alberti nun für die nicht ausgeführte, doch offenbar als eine Art „Pilotprojekt“ für die Lünettenresken besonders sorgfältig vorbereitete Szene der „Toilette der Venus“ ergeben hat (vgl. hierzu vor allem M. J. Marek, Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung, in *Jb. der Berliner Museen* XXVI, 1984, S. 257–290, insb. S. 270 f. u. Abb. 19–21).

Nachdem nun die Zugehörigkeit von Raffaels Rötelzeichnung in Chatsworth für die kniende Dienerin erwiesen ist, erhält die bisher kontroverse Bewertung der Modellstudie für das spiegelhaltende Mädchen auf dem Verso eines Louvreblattes neues Gewicht. Ames-Lewis weist die Pariser Zeichnung — hierin Shearman folgend — Raffael selbst zu und beschreibt sie eingehend, wobei er „the delicate sensitivity of Raphael's response to these qualities of the female nude“ hervorhebt (S. 121). Der Grad an Unmittelbarkeit,

mit dem der Zeichner dieser Studie die sinnliche Ausstrahlung des Mädchenkörpers beschreibt (Fischel würde hier von „Indiskretion der Beobachtung“ sprechen), ist bei der knieenden Dienerin auf dem Blatt in Chatsworth nicht zu spüren, weil Raffael eben nicht das Modell möglichst getreu abkonterfeite, sondern das Momentan-Zufällige — wenn man will „Triviale“ oder „Genrehafte“ — des optischen Eindrucks immer schon umsetzt in die geklärte ideale (oder „beseelte“) Form.

Hier und in anderen Abschnitten des Buches wird deutlich, daß gerade dann, wenn der Anteil der Schüler an der Genese eines Werkes umstritten ist, Aussagen über Zeichenmittel und -technik nicht unbedingt weiterhelfen. Sicher kann eine von der schöpferischen Leistung weitgehend abstrahierende Betrachtungsweise wichtige Aufschlüsse über die verschiedenen Wirkungsmodi oder die wechselnde Funktion der einzelnen Techniken geben — dafür gibt es in den bisherigen übergreifenden Abhandlungen zur italienischen Handzeichnung Beispiele genug. Eine allzu enge Verflechtung von allgemeinen zeichentechnischen Beobachtungen mit offenen stilkritischen Fragen, wie sie die Werke aus Raffaels Spätzeit aufwerfen, erscheint riskant, führt jedenfalls nicht zu klaren Ergebnissen. Giulio Romano und Penni bedienen sich nicht nur der gleichen Mittel wie ihr Lehrer, sondern erreichen eben auch ein ähnliches technisches Raffinement, das sie nur viel bewußter und oft etwas aufdringlich einsetzen, um über das Defizit an Formvorstellung hinwegzutäuschen.

Dieser Problematik ist sich offenbar Ames-Lewis bewußt, da er das Entwurfsmaterial zu anderen Werkgruppen, bei denen der Entstehungsablauf und der Umfang der Schülerbeteiligung umstritten ist, — wie die Fresken der Stanza d'Eliodoro und der Stanza del Incendio — aus der Betrachtung ausklammert. Auch in technischer Hinsicht höchst eindrucksvolle Einzelblätter wie die Louvrezeichnung zu einer zweifigurigen Pietà, die Marcanton Raimondi gestochen hat, werden nicht miteinbezogen. Das Blatt wurde verschiedentlich Penni gegeben; Oberhuber hat es im IX. Corpus-Band etwas unentschieden als „aller Wahrscheinlichkeit nach“ eigenhändig angesprochen, um dann anschließend Raffaels Stil in dieser von ihm selten angewandten Technik (Kohle, Pinsel und Weißhöhung) ausführlich zu erläutern. Noch 1982 ist sich Oberhuber (in der Abhandlung über die Transfiguration) offenbar nicht sicher, ob die Zeichnung wirklich von Raffaels Hand stammt.

Sehr eingehend behandelt Ames-Lewis die Entwürfe zu den Teppich-Kartons, darunter auch das (farbig abgebildete) vom Louvre neu erworbene Blatt mit Figurenstudien nach dem Modell zur Menschenmenge im „Opfer zu Lystra“ (Abb. 2). Bei dieser Silberstiftzeichnung mit Weißhöhung auf grünlich-grau grundiertem Papier legt der Verfasser überzeugend dar, daß Raffael hier gerade diese besondere Technik wählte, da er eine in der Lichtschattenwirkung möglichst lebhaft und kontrastreiche Szene zu entwerfen hatte; denn der entsprechende Teppich war für die schlecht belichtete Südwand der Sixtinischen Kapelle bestimmt und seine Wirkung wurde zudem noch durch das Gegenlicht der Südfenster beeinträchtigt. In solchen Fällen ergeben sich dann eben doch aus der vergleichenden zeichentechnischen Betrachtung neue Aspekte, die über das hinausgehen, was etwa in dem entsprechenden Katalogtext der Pariser Raffael-Ausstellung zu finden ist.

Damit gehen wir nun zur Besprechung der Kataloge oder Katalogsektionen über, die die Präsentation von Zeichnungen Raffaels und seines Umkreises begleiteten. Die sich über fast zwei Jahre hinziehenden Festveranstaltungen zum Raffael-Jubiläum waren bereits im Herbst 1982 durch die Uffizienausstellung der umbrischen Zeichnungen verheißungsvoll eingeläutet worden (vgl. *Kunstchronik* 36, 1983, S. 217–227).

Die Albertina hatte zum Raffael-Jahr eine relativ kleine, gut überschaubare Ausstellung zusammengestellt mit insgesamt 77 Blättern, davon 32 als „Fragliche Zuschreibungen, Kopien nach Zeichnungen Raphaels und Werke des Umkreises“. Hier und bei den Ausstellungen in London und Paris konnte man beobachten, daß der Euphorie der neueren Raffaelforschung in der Zuweisung bisher umstrittener oder den Schülern belassener Blätter an den Meister selbst die Kollegen der graphischen Sammlungen, in denen sich solche Stücke befinden, mitunter skeptisch gegenüberstehen. Das stimmt nachdenklich und erscheint etwas paradox angesichts der Tatsache, daß in früheren Zeiten derartige Aufwertungsversuche von Zeichnungen eher dem befangenen, vom Besitzerstolz getriebenen Urteil der Sammlungsdirektoren entsprangen.

Der von Erwin Mitsch bearbeitete Wiener Katalog erfüllt alle Erwartungen und Wünsche des normalen Ausstellungsbesuchers: Er hat ein sehr handliches Format, ist von der Diktion her leicht verständlich; alle Exponate sind farbig abgebildet, wobei sich in der Reproduktionsqualität die Tradition der Albertinadrucke bemerkbar macht. Die Texte zu den wichtigsten Blättern haben die Form von gut strukturierten, reich mit Vergleichsabbildungen versehenen Kurzmonographien. Besonders intensiv setzt sich Mitsch mit den zahlreichen Entwürfen für Madonnenbilder, mit den Zeichnungen zur Disputa und mit der frühen Fassung zum „Wunderbaren Fischzug“ der Teppichkartons auseinander. Im Zusammenhang mit letzterer bleibt doch zu fragen, ob die — nach heute vorherrschender Meinung — von Giulio Romano gezeichnete figurenreiche Szene mit der Zuschauergruppe vorne und der eigentlichen Berufungsszene hinten auf dem See tatsächlich (wie wir es als Studenten gelernt haben) eine erste Idee Raffaels für den Teppichkarton wiedergibt. Seit langem gilt diese Fassung — ähnlich wie die Komposition des Borgobrandes, bei der ebenfalls das Bedeutungszentrum, ganz vom Betrachter abgerückt, in die Bildtiefe verlagert ist — als wichtiges Zeugnis für die Auswirkung bzw. Entwicklung manieristischer Gestaltungsprinzipien in Raffaels Schaffen. Hat der Meister tatsächlich erst nach dieser Art Fehlgriff in der Auseinandersetzung mit dem Thema den bildbeherrschenden, „vordergründigen“, in der Flächenfiguration geklärten monumentalen Figurenfeld gefunden, der den spezifischen Anforderungen und Wirkungsmöglichkeiten dieser Teppichserie entspricht? Sollte man nicht eher davon ausgehen, daß die eigenhändige Federzeichnung auf der Rückseite des Albertinablattes keineswegs als Reaktion oder Korrektur Raffaels auf die manieristische Version der Vorderseite entstand, sondern eine davon völlig unabhängige, zeitlich vorangehende erste Ideenskizze zum Teppichkarton darstellt, der von vornherein ohne die dominierende Zuschauergruppe im Vordergrund gedacht war? Diese Ideenskizze scheint dann Giulio Romano als Vorlage für einen Stich zu einer diesem Medium adäquaten, anekdotenhaft neutraleren, figurenreichen, fast reportageartigen Komposition erweitert zu haben, bei der die eigentliche Berufungsszene als Mittelgrundmotiv zurücktritt.

Die Ausstellung des Britischen Museums war erwartungsgemäß die bei weitem umfangreichste, zumal große Bestände an Raffaelzeichnungen aus der Royal Library, dem Ashmolean Museum, dem Museum in Chatsworth und anderen englischen Sammlungen mit integriert waren. Sie war dementsprechend — trotz der etwas übertrieben konservativen Zurückhaltung in allen Belangen der Ausstellungsdidaktik und Dokumentation — die zweifellos eindrucksvollste und dank der Vergleichsmöglichkeiten instruktivste Präsentation des Raffael-Jahres. Von ihrer äußeren Aufmachung und Aufbereitung her schien diese Ausstellung kaum auf ein breiteres Publikum zugeschnitten; sie wirkte eher wie der diskrete Treffpunkt, eine Art Geheimtip, für Sammler und Kenner, die sich hier bei gedämpftem Licht an besonderen Kostbarkeiten ergötzen. Man mag den Veranstaltern vorhalten, daß sie — neben der Bewältigung der großen organisatorischen Aufgaben, die bei einer solchen über 200 Objekte umfassenden Schau anfallen — doch etwas mehr hätten tun sollen für die Strukturierung des Ganzen, für Akzentsetzungen und Zusatzinformationen; immerhin konnten sie von vornherein davon ausgehen, daß das Gezeigte in Quantität und vor allem Qualität jeden überwältigen mußte, der halbwegs Zugang zu graphischen Werken hat. Es war dann in der Tat auch imponierend, in welchem Maße, von welchen Besucherschichten und vor allem *wie* diese Ausstellung frequentiert wurde. Auch in den — nie exakt vorauszusehenden — Stoßzeiten störte keiner den andern, niemand ärgerte oder ereiferte sich, wenn jemand länger, geruhsam auf die Handleiste gestützt, einzelne Blätter studierte oder wenn man dauernd, um zu vergleichen, hin und her ging; wie bekanntlich auch sonst in London, gab es keinerlei Gedränge, keine weitertreibenden Aufseher, keine akustischen Störungen durch Gruppenführungen — wie in der Pariser Ausstellung. Nur hier und da ertönte das leise Klicken der Schalter der tape recorder, die ausleihen konnte, wem der Katalog zu teuer oder in den Texten zu detailliert wissenschaftlich erschien.

Der Londoner Katalog, der ganz auf Vergleichsabbildungen verzichtet und auch die Zeichnungen auf Blattrückseiten nicht wiedergibt, demzufolge aber auch recht handlich geblieben ist, war von J. A. Gere und Nicholas Turner erarbeitet worden. Hier können nur einzelne der durch die Ausstellung neu oder erneut aufgeworfenen Fragen angedeutet werden. Da sind zunächst die beiden mutmaßlichen frühen Selbstporträts Raffaels im Britischen und im Ashmolean Museum (Nrn. 1 u. 34), beide als eigenhändige Zeichnungen des Künstlers unbestritten. Jedes von ihnen trägt in identischer Handschrift (des 18. Jh.) den Vermerk „Ritratto di se medesimo quando giovane“, beide sind jedoch keineswegs durch andere Beischriften als Werke Raffaels deklariert, was eher *für* den Informationswert des Vermerkes spricht. Der Londoner Katalog kommentiert seltsamerweise bei dem eindeutig um Jahre früheren Blatt im Britischen Museum, daß der dargestellte Knabe „can hardly be more than sixteen or seventeen years“, während es bei dem späteren Porträt heißt: „The boy can hardly be more than sixteen years.“ Im Stuttgarter „Corpus“-Band wird bei der früheren Zeichnung sogar von dem „17- bis 18jährigen Alter des Dargestellten“ gesprochen. Man muß nicht unbedingt an den meist ziemlich frühreifen Ausdruck südländischer Kinder denken, um sich zu fragen, ob dieser Knabe mit den verträumten, etwas schläfrigen Augen und der kindlich verquollenen Nasen- und Mundpartie tatsächlich jener „*magister*“ sein kann, der im Dezember 1500 den Vertrag für die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino unterschreibt, oder ob es nicht vielmehr

das Selbstporträt eines zeichnerisch hochbegabten 13- oder 14jährigen darstellt und somit um 1496/97 entstanden ist. Gegen eine solche Frühansetzung spräche auch nicht der im Anatomischen so bemühte, aber in der Erfassung der rundplastischen Formen doch sehr ungeschickte männliche Rückenakt auf dem Verso des Blattes, das leider auch in der Ausstellung selbst nicht durch ein Foto dokumentiert war. Schwieriger ist die Beurteilung der Oxforder Zeichnung, die wegen besonderer zeichentechnischer Merkmale um 1502/03 angesetzt wird. Doch kann diese Datierung nur für den Endzustand gelten; das Porträt ist eindeutig nachträglich übergegangen, Linien wurden getilgt und Konturen an Wange, Kinn und Hals, an den Augenlidern und am unteren Rand der Kappe nachgezogen und teilweise durch Schraffen hervorgehoben. Gegenüber der plastisch nun so stark herausgearbeiteten Hals- und Kinnpartie sind die Wangen dabei ziemlich flächig geblieben; auch wirken Schulter und Armansatz jetzt etwas verkümmert.

Mit dem Oxforder Karton für die Predellenszene einer Anbetung der Hirten (Nr. 7), von Morelli nicht sehr überzeugend Pinturicchio zugeschrieben, von Fischel aber bis zuletzt nicht als Arbeit Raffaels anerkannt, nähert man sich bereits dem Problemkreis um Raffaels Entwurfstätigkeit für andere Künstler. Zweifellos steht die Zeichnung in engem Zusammenhang mit den Silberstiftskizzen zur „Madonna mit dem Packsattel“ auf Vorder- und Rückseite eines Blattes im Ashmolean Museum (Nr. 6, ohne Foto der Blattrückseite), die wiederum durch Peruginos Polyptychon für die Certosa von Pavia ange-regt scheinen. Jedoch unterscheidet sich das Blatt in der etwas eintönigen Gleichmäßig-keit der zeichnerischen Durchführung deutlich von dem Londoner Karton (Nr. 15) zu dem eigenhändig ausgeführten „Traum des Ritters“. Nicht nur die penible Sorgfalt in allen Details, sondern auch das auffällig Statische der Figuren, d. h. die besondere Ökonomie in den Bewegungs- und Draperiemotiven erklären sich zum Teil daraus, daß Raffael hier einem jungen Kollegen einen vollständig ausgearbeiteten Karton für ein Predellenbild liefert. Die dann von Eusebio di Giorgio ausgeführte Szene, die sich im 19. Jahrhundert in der Slg. Connestabile in Perugia befand, ist inzwischen verschollen; es existiert jedoch eine Photographie davon. S. Ferino Pagden, die bereits 1982 (*Prospettiva* 27, Okt., S. 73 u. n. 12; vgl. auch dies. im *Kat. Raffaello e Brera*, Mailand 1984, Nr. 13, S. 69—71) an diese Zusammenhänge erinnert hat, ist für die Zuschreibung des Oxforder Blattes an Raffael selbst eingetreten, was im Londoner Katalog unerwähnt bleibt.

Die beiden Oxforder Blätter mit Silberstiftzeichnungen für eine Auferstehung (Nr. 13 u. 14) gehören ebenfalls zu dieser Gruppe von Entwürfen für andere Künstler, denn das Bild in Sao Paulo, in dem zwei der gezeichneten Wächterfiguren auftauchen, stammt nach fast einhelligem Urteil der Forschung nicht von Raffael selbst. Die kniende Jünglingsfigur mit einem Stab in der Rechten und mit angedeuteten Flügeln auf dem einen Oxforder Blatt wurde indessen — wie ich glaube — für die beiden spiegelbildlich sich entsprechenden Engel mit der Krone in Pinturicchios Krönung des hl. Bernardin in der Bufalini-Kapelle in S. M. d'Aracoeli verwendet (*Abb. 6 u. 7*). Die Oxforder Blätter sind somit, zusammen mit den Louvre-Studien zu den knienden hl. Ludwig und Bonaventura in Pinturicchios Marienkrönung im Vatikan und mit den Entwürfen für die Libreria Piccolomini in Siena, wichtige Zeugnisse für die in die ersten Jahre des Cinquecento fal-

lende zeichnerische Tätigkeit Raffaels zugunsten des fast dreißig Jahre älteren ehemaligen Perugino-Mitarbeiters.

Besonders aufschlußreich war in London die Gegenüberstellung des von Shearman in Privatbesitz aufgespürten, mit Sicherheit eigenhändigen, unfertigen Kartons (Nr. 36) zum Washingtoner Georgsbild mit jener silhouettierten und auch sonst nicht sehr gut erhaltenen Silberstiftzeichnung im Ashmolean Museum (Nr. 35), die einen berittenen Krieger in einer dem Georgsbild entsprechenden Wiedergabe von Roß und Reiter zeigt. Der Vergleich beider Blätter weckte doch erhebliche Zweifel an dem Oxforder Blatt. Offensichtlich orientiert sich das Fragment an Raffaels Komposition; aber man gewinnt den Eindruck, daß dieser mit einem Schild und einem (mitabgeschnittenen) Schwert bewaffnete Krieger gerade deshalb aus einer größeren Zeichnung ausgeschnitten wurde, weil diese gar nicht den Georgskampf, sondern eine mehrfigurige Schlachtenszene zeigte. Diese Vermutung hat auch Knab in seinem einleitenden Kapitel im Stuttgarter Band (S. 70 f.) geäußert. Die auffälligen, krassen Fehler in der Plazierung der Hinterhufe des Pferdes und in der Proportionierung des Reiters waren auch nicht dadurch zu beheben, daß man das Fragment neuerdings in steilerer Position — entsprechend dem Washingtoner Georgsbild — auf dem Unterblatt montierte. Die Beine des zu groß gegebenen Kriegers hängen viel zu weit herab; wenn das Roß nach dem Sprung aufsetzt, werden wie bei einem Motocross-Fahrer die Sporen und ehernen Sohlen des Ritters auf dem Boden schleifen.

Bei dem neu entdeckten, nicht zu Ende gezeichneten Karton zum Georgsbild hat Shearman sehr klar die *Pentimenti* beschrieben und die Unterschiede zur endgültigen, im Uffizien-Karton festgelegten Fassung charakterisiert. Er hätte vielleicht noch stärker die Abweichungen in der räumlichen Zuordnung von springendem Pferd und Drachen herausarbeiten können. Tatsächlich hat Raffael das Ungeheuer in seinem von einem Stich des Zoan Andrea übernommenen (leonardesken) Bewegungsmotiv auf dem dann verworfenen Karton zu groß und zu langgestreckt gezeichnet. Er merkte es offensichtlich, als er die linke Hinterpranke des Drachens auszuzeichnen begann, die zu weit nach unten, bis etwa zur Höhe des linken Hinterhufes des Pferdes herabgereicht hätte. Damit wäre aber die raumerschließende Wirkung des schräg in die Bildtiefe sprengenden Reiters in der Bodenzone weitgehend verloren gegangen oder stark verunklärt worden. Der Drachen im (endgültigen) Uffizien-Karton und im ausgeführten Bild ist etwas kleiner und kompakter, in den hinteren Partien noch stärker niedergedrückt; die linke Hinterpranke setzt nun in einer Raumschicht auf, die deutlich noch hinter dem *rechten* Hinterhuf des Pferdes liegt.

Bei der Windsor-Zeichnung zur *Madonna del Baldacchino* (Nr. 63) sind die Weißhöhlungen (die Fischel großenteils für nicht ursprünglich hielt) inzwischen so stark oxydiert, daß man es vorzog, das Blatt im Katalog nach einem alten Foto abzubilden, wodurch die heutige, entstellte Wirkung des Originals umso schmerzlicher bewußt wird. Erst in den letzten Jahren ist man immer mehr von der seinerzeit durch Peter Anselm Riedl vorgetragenen These wieder abgerückt, daß Raffael das Altarbild ursprünglich nicht mit einer nach hinten abschließenden Architekturnische, sondern mit einem Landschaftsdurchblick entworfen und auch begonnen habe. Der Auffassung Riedls widerspricht im übrigen der Befund der Zeichnung, da oberhalb des hochflatternden

Gewandbausches des rechten Engels in der Lavierung klar der Ansatz der Nischenwölbung gekennzeichnet ist und andererseits oberhalb des Kopfes des hl. Bernhard — etwa in Höhe der Nasenpartie der Madonna — drei Blätter eines Pilasterkapitells angedeutet sind (vgl. hierzu auch die ganzseitige Wiedergabe des Modello in seinem heutigen Zustand im Stuttgarter „Corpus“-Band auf Taf. 257).

Die lehrreichsten Vergleichsmöglichkeiten bot die Londoner Ausstellung für die aus Chatsworth, Oxford und Windsor zusammengekommenen Zeichnungen aus der späten römischen Zeit Raffaels. Dies gilt vor allem für die Entwürfe zum Freskenschmuck der Farnesina-Loggia. Die großartige Chatsworth-Studie (Nr. 161) für die kniende Dienerin in der (nicht zur Ausführung gelangten) „Toilette der Venus“, die bereits im Zusammenhang mit dem Buch von Ames-Lewis erwähnt wurde, setzte dabei die Bewertungsmaßstäbe, und man fragte sich, ob die neuerliche Begeisterung für die Rötelstudie der drei Grazien in Windsor (Nr. 162) wirklich berechtigt ist. Auch der Londoner Katalog machte sich die von Shearman, Oberhuber und Joannides — trotz der Bedenken von Fischel und Popham — vertretene Zuschreibung des Blattes an Raffael selbst zu eigen. Sicher besticht hier, abgesehen vom Sujet, die Meisterschaft der technischen Durchführung. Doch entsteht als Ergebnis dieser sorgfältig, fast „kläubelnd“ und mit ziemlichem Zeitaufwand aufgetragenen Rötelschraffen in ihrer fein differenzierten Dichte letztlich eher der Eindruck von Kolorierung als von Modellierung, da die Körperlichkeit der Figuren nicht in gleichem Maße an Prägnanz gewinnt. Vielmehr wird das Rundplastische — etwa die Form der Schultern und der Rückenpartie — abgeschwächt und verunklärt, und auch die räumliche Gruppierung der Figuren zueinander mehr ins Relieffhafte umgedeutet. Bei der Knienden der Chatsworth-Zeichnung umgreift der Blick die plastische Form, bei den drei Grazien genießt er die Sensation des Gleissens und Schillerns des Lichts auf der nackten Haut, d. h. das technische Raffinement, das auch ohne getöntes Papier und Weißhöhung solche Effekte hervorbringt.

Ausstellungen in der französischen Metropole bieten des öfteren — also fast schon erwartungsgemäß — Überraschungen. Das traf bei der Raffael-Ausstellung im Grand Palais vor allem auf die Präsentation der Zeichnungen zu. Die Blätter hingen an den Innenwänden und im Zentrum zylindrischer Kojen, die frei im Raum standen, während die Wände der Säle den Bildern und Gobelins vorbehalten blieben. Das brachte Abwechslung und sollte wohl auch das Einstimmen auf die diskreteren, detailintensiven Wirkungsmöglichkeiten der Gattung erleichtern, d. h. eine Art Konzentrationshilfe bieten. Nicht den Intentionen mag es entsprochen haben, daß die Dimensionierung der Kojen größerem Publikumsandrang nicht gewachsen war und der Einzelbesucher tunlichst ins „Freie“ flüchtete, sooft geführte Gruppen an den Zeichnungen vorbeigleust wurden. Auch die an sich gute Idee, die Blätter mit freigelegten Rückseiten jeweils auf kreuzweise montierten Plexiglaswänden in die Kojenmitte zu plazieren, so daß man sie von beiden Seiten studieren konnte, brachte mangels entsprechend ausgeklügelter Beleuchtung nicht den gewünschten Erfolg, da bei der Betrachtung der Blattvorderseite die Motive des zu direkt bestrahlten Verso durchschienen und umgekehrt.

Den Einleitungstext der Zeichnungssektion des Pariser Kataloges („Raphaël e le dessin“) schrieb Françoise Viatte, die auch die Blätter der vorrömischen Zeit bearbeitete. Der zweite Beitrag „Raphaël à Rome“ stammt von Catherine Monbeig Goguel, die

— zusammen mit Dominique Cordellier — für die Katalogeintragungen zu den nach 1508 entstandenen Blättern verantwortlich ist. Ein dritter einführender Text von Hervé Oursel betrifft die in die Ausstellung inserierten Blätter der Slg. Wicar des Liller Museums. Die entsprechenden Bestände des Musée Bonnat in Bayonne und des Musée Condé in Chantilly konnten nicht nach Paris kommen, da sie aufgrund der Verfügungen ihrer einstigen Besitzer nicht ausgeliehen werden dürfen. Sie wurden in den Sommermonaten 1983 bzw. im Winter 1983/84 in eigenen kleinen Raffael-Ausstellungen in Bayonne und in Chantilly gezeigt.

Der Pariser Raffael-Ausstellung war eine umfangreiche Druckgraphik-Sektion angegliedert; Marcanton Raimondi stellte mit 44 Stichen fast die Hälfte der gezeigten Blätter aus dem Umkreis und von Zeitgenossen und Kopisten Raffaels. Eine weitere, von Roseline Bacou betreute, sehr eindrucksvolle Ausstellung *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre* war — leider räumlich allzu weit entfernt — in den Schau-räumen des Cabinet des Dessins zu sehen. Hier fand man unter der Bestimmung „Raphaël (Atelier)“ oder als Giulio Romano manche Blätter (Kat. 21—23, 34, 36), die die Raffael-Forschung der jüngsten Zeit dem Meister selbst zuzuweisen versucht.

Der Katalog der Ausstellung im Grand Palais ist großzügig ausgestattet. Bei den Zeichnungen erfolgt die Diskussion der einzelnen Blätter unter Einbeziehung reichen Abbildungsmaterials für die im Werkzusammenhang stehenden Studien oder Skizzen, die ausgeführten Bilder, Zeichnungskopien, Stiche etc. Beim Layout ist nicht ganz verständlich, warum man Nr. 42, das (nur 128 x 104 mm messende) Mädchenbildnis aus der Liller Serie der miniaturhaft feinen Silberstiftzeichnungen auf graugrün grundiertem Papier, ganzseitig, d. h. sehr stark vergrößert, wiedergegeben hat, während andere, mehr als doppelt so große Blätter in ähnlicher Technik — wie Nr. 60 — allzu klein, nur in Spaltenbreite, abgebildet wurden.

Auch bei dem Pariser Material sei nur auf Einzelnes näher eingegangen. Da ist zunächst die Federskizze (Nr. 53) für den von Domenico Alfani ausgeführten Gottvater in der Galleria Nazionale in Perugia und der auf der Rückseite mit einem Brief Raffaels an Alfani versehene Modello (Nr. 54) für dessen 1511 datiertes Altarbild mit der hl. Familie im gleichen Museum. Im Unterschied zu der etwa ein Jahrzehnt früher liegenden Entwurfstätigkeit für Pinturicchio sucht Raffael nun für die Malereien seines drei Jahre jüngeren Kollegen und Freundes Alfani eine diesem adäquate Formensprache. Er wählt einen Stilmodus, der Alfanis Kapazität (und auch den entsprechenden Erwartungen seiner Auftraggeber) entgegenkommt. Das Ergebnis ist eine eher altertümlich in Schichten aufgebaute, räumlich spannungslose, in den Bewegungsmotiven betont einfache und im Ausdruck etwas einfältige Komposition, wie sie Raffael zu diesem Zeitpunkt für sich selbst nie entworfen hätte; die Nazarener haben mitunter Raffael in dieser Art interpretiert.

Hat es vielleicht eine ähnliche Bewandnis mit dem (von Marcanton gestochenen) Pietà-Modello (Nr. 102), der so garnichts mehr von Raffaels intensiver thematischen Auseinandersetzung für den Baglioni-Altar verrät? Ist es wirklich denkbar, daß Raffael für ein Altarbild — wie man aufgrund des rundbogigen Abschlusses der Szene inzwischen annimmt — sich eine so anspruchslose, auch in den Ausdruckswerten ziemlich karge, matte Komposition entwirft, die weit hinter dem zurücksteht, was etwa Sebastia-

no del Piombo mit seiner Pietà in Viterbo hervorbringt? Auf der anderen Seite macht der Vergleich mit dem Modello für Alfani bewußt, wieviel schwächer die Formvorstellung ist, die dem Pietà-Entwurf zugrundeliegt. Obwohl bei der Wiedergabe des Leichnams Christi offensichtlich auf Aktstudien zurückgegriffen wird, die für die frühe Fassung der Baglioni-Komposition entstanden, werden gerade hier erhebliche Verzeichnungen erkennbar — etwa in der Projektion der Schulterpartie Christi und in der verunglückten Wiedergabe des hinteren Arms, dessen von der Brust überschnittener oberer Teil viel zu kurz bemessen ist, oder in der fehlerhaften Verkürzung der Kniezone (der hintere Oberschenkel wirkt viel zu lang). Hier treten in dem so sorgfältig ausgezeichneten Modello Mängel und Unsicherheiten auf, die (nach wie vor) an der Eigenhändigkeit der Zeichnung zweifeln lassen. Das Gleiche gilt im übrigen für die Marienfigur mit ihren ungeschickt verkürzten, etwas hölzernen Unterarmen und ihrem in Lage und Länge schwer vorstellbaren linken Oberarm. Der Katalog hebt hervor, daß die „solidité plastique“ über Pennis Möglichkeiten hinausgehe; ähnlich hatte auch Joannides argumentiert: „The drawing is often given to Penni, but seems plastic enough to be by Raphael.“ Plastizität in diesem Sinne genügt als Zuschreibungskriterium sicher nicht.

Der bereits erwähnte neuerworbene Modello zur Zuschauermenge im „Opfer von Lystra“ (Nr. 101; *Abb. 2*), der sich vor allem in der so reichen Variation an Kopftypen und Temperamenten, in der Vielfalt des mimischen Ausdrucks und der Bewegungsmotive eng mit dem Mailänder Karton zur Schule von Athen verbindet, fordert zum Vergleich heraus mit dem ebenfalls für die Teppichkartons entstandenen Louvre-Modello zur „Weide meine Lämmer“-Szene (Nr. 100), der in jüngerer Zeit ziemlich einhellig Raffael selbst zugeschrieben wird. Mancher mag vielleicht den verzagten, teilweise auch verdutzten Gesichtsausdruck der Apostel hier auf die besondere Thematik der Szene zurückführen; letztlich scheinen aber diese zierlichen, auch in der menschlichen Ausstrahlung etwas „schmalbrüstigen“, blutarmen Männer einer anderen Rasse zu entstammen als die Personen des Lystra-Modello, die eben nicht dieses rechtschaffen biedere, verängstigte oder betont ergrimimte Gebaren zeigen. (Der Leser kann den Vergleich relativ gut nachvollziehen aufgrund der bei Ames-Lewis auf S. 135 übereinandergestellten Farabbildungen der beiden Teppich-Modelli.) Der Katalogtext zur Berufungsszene betont geflissentlich: „La qualité de la feuille, récemment étudiée par F. Viatte (cat. Exp. Chicago), semble exclure toute identification avec le style de Giulio Romano et de Penni, auxquels on a voulu l'associer.“ Man merkt es diesen Formulierungen an, daß die Verfasserin selbst nicht mehr so ganz an die Haltbarkeit der Raffael-Zuschreibung glaubt. Frau Monbeig Goguel hat im übrigen in ihrer ausgezeichneten Rezension des Stuttgarter „Corpus“-Bandes (im *Burlington Mag.* CXXVI, July 1984, S. 438–440) ein gutes Dutzend der dort vertretenen Raffael-Neuzuschreibungen angefochten, wobei man ihr in jedem einzelnen Punkt voll zustimmen kann.

Bei der Florentiner Raffael-Ausstellung im Palazzo Pitti dominierten verständlicherweise die Gemälde. Da das Zeichnungskabinett der Uffizien — außer der Studie zur Madonna del Granduca — keine Blätter Raffaels besitzt, die im Werkzusammenhang mit seinen in Florenz erhaltenen Gemälden stehen, erschien es angebracht, Zeichnungen und Gemälde räumlich getrennt zu präsentieren. Der Uffizienbestand an weitgehend unbestrittenen Blättern ist nicht sehr umfangreich; es sind etwa drei Dutzend. Dazu kommen

die freigelegten Skizzen auf manchen Rückseiten. Neun der in den Katalog aufgenommenen Blätter waren bereits in der Ausstellung der umbrischen Zeichnungen im Herbst 1982 zu sehen gewesen; einige seitdem noch immer zwischen Raffael und Perugino strittige Stücke wurden zusätzlich nochmals gezeigt (außerhalb des Kataloges).

Der Uffizienbestand stammt zwar aus allen Schaffensperioden Raffaels und dokumentiert auch ziemlich alle Werkkomplexe; aber es ist doch ziemlich disparates Material. Es gibt nie mehr als zwei Blätter, die die gleiche Komposition vorbereiten. Sylvia Ferino Pagden hatte darum die Exponate nicht chronologisch, sondern nach übergreifenden Gesichtspunkten geordnet. In der ersten Sektion waren Kompositionsentwürfe zu Fresken, Gemälden, Teppichkartons und die Architekturzeichnungen zusammengestellt, in der zweiten die Kopf- und Figurenstudien, und die dritte, in den Vergleichsmöglichkeiten ergiebigste Sektion umfaßte alle Blätter, die Madonnenbilder und Darstellungen der hl. Familie sowie *Sacra Conversazione*-Altäre vorbereiten.

Ähnlich wie bei der Pariser Ausstellung litt die Präsentation der Zeichnungen im Palazzo Pitti ein wenig unter räumlicher Enge, da man nicht nur die Sala Bianca, sondern auch die angrenzenden, ohnedies nicht sehr großen Räume durch Stellwände unterteilt hatte. Eine Mostra mit solchem Titel und Anspruch — und entsprechender Zugkraft — wird eben doch wesentlich stärker frequentiert als die regelmäßigen Ausstellungen des Uffizienkabinetts, und so drängelte sich auch viel Publikum in den Gängen an den graphischen Blättern vorbei, das normalerweise keine reine Zeichnungsausstellung besucht. Bei der *Andrea del Sarto*-Ausstellung 1986 hat man aus den Erfahrungen gelernt und auf eine Unterteilung der Nebenräume verzichtet.

Der Gesamtkatalog der Florentiner Ausstellung entspricht in Umfang und Format, im Aufwand und in der Ausführlichkeit der Dokumentation etwa dem der Pariser Veranstaltung im Grand Palais. Für die Zeichnungssektion schrieb Anna Maria Petrioli Tofani die Einleitung, während Frau Ferino dem von ihr bearbeiteten Katalog noch eine „nota introduttiva“ vorausschickte. Die Textabschnitte zu den bereits 1982 ausgestellten frühen Blättern haben gegenüber dem damaligen Katalog noch manche Ergänzung und Klärung erfahren. So sind die seitdem publizierten Beobachtungen über den Einfluß nordischer Druckgraphik verwertet; auch hat in einzelnen Fällen — wie bei dem Blatt mit dem Herkules-Zentaurenkampf (Nr. 17) — eine neuerliche, durch technische Hilfsmittel intensivierete Untersuchung der Originale zu weiteren Ergebnissen geführt. Im Zusammenhang mit den Zeichnungen der römischen Zeit hat sich Ferino vor allem mit den Kopfstudien zum Parnaß ausführlicher beschäftigt und kam dabei unter anderem zu einer überzeugenden Neuentifizierung des auf dem bekannten Windsorblatt (Inv. 12760) rechts oben wiedergegebenen Kopfes mit dem Virgil des ausgeführten Freskos. Die Silberstiftzeichnung der Uffizien (Nr. 33; Abb. 106) zu der Dichterfigur mit dem über die Schulter zurückgewendeten Kopf — vorne links im Parnaß, neben der Fensternische — wird in Text und Bildunterschrift als „Raffaello (o copia?)“ angesprochen. Auffällig an dem Blatt ist der forcierte Wechsel im Duktus der Strichlagen von der schematisch ondulierenden Wiedergabe des Ärmels über die die plastische Form bewußt negierenden Schraffen der (beschatteten) Brustpartie bis hin zu der peniblen Strichführung beim Kopf, die sich seltsam dem Relief des Gesichts nur anschmiegt, ohne es klar herauszumodellieren. Letztere Manier, in dichten Schraffen scheinbar die feinsten Hebungen und

Senkungen an Schläfen-, Wangen- und Halspartien nachzuzeichnen, findet sich noch ausgeprägter bei der mit schwarzer Kreide sorgfältigst ausgeführten Kopfstudie zur Clio (Nr. 32; Abb. 103) und ergibt hier jenen matt geglätteten, wie gepuderten Effekt, der — zusammen mit dem versonnenen, leicht schmallenden Ausdruck und der kunstvoll strengen Frisur — den klassizistischen Eindruck des Kopfes bestimmt. Joannides (S. 193, Nr. 244) hat bei diesem Blatt betont, daß die perfekte Technik hier die Wirkung einer Silberstiftzeichnung imitiert und dann weiter ausgeführt: „... the extreme certainty of the drawing might suggest a copy, but the dreamy expression and the full patterned treatment of the hair deriving from the antique, are beyond a copyist.“ Ferino hebt bei dem Musenkopf als etwas befremdlich den oben beschriebenen „effetto superficialmente scultoreo, il modellato uniforme“ hervor, der in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck den „tono 'classicistico'“ bestimme, glaubt aber letztlich auch an Raffaels Autorschaft. Nun führt jedoch die raffinierte Pseudo-Modellierung sowohl bei der Clio als auch beim Dichterkopf keineswegs zu einer Klärung der plastischen Form. Die Wölbung des (wie bei einem reinen Profil wiedergegebenen) vorderen Auges, seine Lage innerhalb der Augenhöhle, die im Vergleich zu dem stark ausgeprägten Nasenrücken allzu stark eingetieft ist, auch der Zusammenhang zwischen der fast im Profil gegebenen Mundpartie mit der angedeuteten hinteren Wange — all das wirkt unklar und unsicher. Vielleicht auch lag diesem Zeichner, der eben nicht der der Dichterköpfe des Windsorblattes oder der Hilfskartons zur Transfiguration ist, nicht so viel an der Prägnanz und der korrekten Wiedergabe der körperlichen Erscheinung.

Bei den Blättern der späten römischen Zeit gibt es im Florentiner Katalog einige von der jüngsten Forschung vorbereitete Neuzuschreibungen an Raffael selbst. Manche wirken etwas unentschieden oder sind nur als Vorschläge gemeint; in einzelnen Fällen lautet im Text das Urteil „Raffaello“, und nur in der Abbildungsunterschrift läßt ein Fragezeichen die Zweifel (der Autorin?) erkennen. Dies gilt für Vorder- und Rückseite von Uff. 542E (Nr. 38; Abb. 118 u. 120). Die Aktstudie des Recto zu einer Figur des *Adlocutio*-Freskos in der Sala di Costantino geht allerdings unmittelbar zusammen mit dem Männerakt auf der Louvrezeichnung RF 107A für einen Krieger in der Konstantinschlacht am Ponto Milvio. Beide Blätter werden von Oberhuber und Joannides für Raffael in Anspruch genommen, im Pariser Katalog „Autour de Raphaël“ (Nr. 36) aber mit Recht im Œuvre Giulio Romanos belassen, dem Frederic Hartt sie 1958 in seiner G. R.-Monographie zugewiesen hat. Das offenbar spontan abkonterfeite, nicht gerade sonderlich idealisierte Frauenprofil mit wulstiger Haube auf dem Verso des Uffizienblattes (Oberhuber: Giulio; Joannides: Raffael) paßt indessen gut zu der Louvrestudie (Inv. 3568) für die den Vorhang haltende Dienerin im Hintergrund von Giulios Porträt der Isabella d'Este in Hampton Court (*Autour de Raphaël*, Nr. 37).

Bei manchen der vorgeschlagenen Neuzuschreibungen des Florentiner Katalogs glaubt man etwas von den „Zunftzwängen“ innerhalb der neueren Raffael-Forschung zu spüren; so hat Ferino den Modello zur Anbetung des Goldenen Kalbes (Nr. 6) innerhalb der Loggienmalereien versuchsweise Raffael selbst gegeben, nachdem Frommel in der schwer entzifferbaren Architekturskizze in der linken unteren Ecke des Blattes eine erste Idee Raffaels für eine geplante Treppenanlage zur Verbindung der Loggien der verschiedenen Etagen untereinander zu erkennen glaubte. Das Schicksal des einen Modello teilt

dann notgedrungen der eindeutig von gleicher Hand gezeichnete zweite, der die Loggienszene „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ entwirft. Von dieser Art Sippenhaft bei manchen von den Zuschreibungsaktivitäten der letzten Jahre betroffenen Blättern wird noch zu sprechen sein.

Ganz ohne Zögern und ohne Einschränkung wird von Ferino eigentlich nur eine Neuzuschreibung an Raffael vorgetragen; sie betrifft die kleine weißgehöhte Silberstiftzeichnung auf grau grundiertem Papier (Nr. 46), die eine hl. Familie mit dem verspielt in einem Buch blätternden Kind darstellt. Auch hier kann man allerdings schwerlich zustimmen, daß Fischels Zweifel an Raffaels Autorschaft „paiono oggi completamente infondati“. Daß es solche intimen, im häuslichen Milieu angesiedelte Madonnendarstellungen bei Raffael gibt, belegt die Autorin mit dem Hinweis auf die beiden bekannten, ebenfalls miniaturhaft kleinen Zeichnungen in Chatsworth (Inv. 728x) und Oxford (Parker II, 561), die später als Stichvorlagen dienten. Was die Uffizienzeichnung aber von diesen Blättern dann doch unterscheidet, ist der in-sich-beschlossene, idyllische Charakter der Darstellung, die nicht auf den Betrachter Bezug nimmt. Die Szenen in Chatsworth und Oxford wirken nicht so rührend bieder; es fehlt ihnen dieser Grad an Verharmlosung und Verniedlichung des Themas; bei ihnen wie auch bei der Madonna della seggiola entsteht bei aller Intimität doch der Eindruck des Bedeutungsvollen, das über die genrehaft-zufälligen Motive hinausweist.

Man kennt bisher sonst keine Beispiele, die erkennen lassen, daß Raffael selbst noch diesen nächsten Schritt der Profanierung (wenn man will: Banalisierung) des Madonnenthemas getan hat — und nicht erst die Generation Parmigianinos (vgl. dessen herrliche Zeichnung der vor einem Stuhl am Boden kauernenden, das Kind säugenden Madonna auf dem Chatsworth-Blatt Inv. 691). Doch auch wenn dem so wäre, blieben bei der Uffizienzeichnung dann immer noch die auffälligen Mängel oder zeichnerischen „Unbekümmertheiten“ in der Wiedergabe des Bewegungsmotivs der offenbar im Schneidersitz hockenden Madonna, blieben die häßlichen Hände und die unartikulierten Arme. Auch Ferino erkennt die kompositionelle Ungeschicklichkeit und die „rigida struttura delle persone“ und will deshalb das Blatt früh, am liebsten noch vor der Madonna mit dem Lamm von 1508 ansetzen, während es der Stuttgarter „Corpus“-Band (Nr. 440, nur als „Kniende Madonna“) zwischen die um 1512 entstandenen Werke ordnet.

Die ihren Katalogtexten vorausgeschickten Bemerkungen von Sylvia Ferino umschreiben den in den letzten beiden Jahrzehnten von der Raffael-Forschung eingeschlagenen Weg und dessen Ausgangspunkt (S. 280): „Come tutta l'opera grafica di Raffaello, anche il fondo degli Uffizi fu seriamente 'penalizzato' di fogli autografi quando Morelli, in base al suo 'metodo scientifico', decimò addirittura l'opera grafica di Raffaello...“, und später heißt es: „Se Perin del Vaga, Polidoro da Caravaggio e soprattutto Giovan Francesco Penni e Giulio Romano furono 'gratificati' con i fogli di Raffaello, questo dipese anche dalla conoscenza alquanto limitata della capacità che Raffaello ebbe, specie nei suoi ultimi anni, di mutar segno grafico: lo si voleva insomma solo 'classico'.“ Nun hat Oberhuber bereits 1972 im IX. Band des Fischelschen Corpus erklärt (S. 25): „Bei genauerer Betrachtung des Materials zeigt sich immer mehr, daß nur Giulio Romano und

Giovanni Francesco Penni neben dem Meister in der Raphaelwerkstatt auch als Zeichner tätig waren". Und Oberhuber hat sich seitdem bei seiner kritischen Sichtung des Materials an diese Art Prämisse gehalten und keine Blätter Perin del Vaga, Polidoro oder anderen zugewiesen. Da es für die Schülerzeichnungen also offenbar nur die Alternativen Giulio oder Penni gibt, hat sich gerade unter dem Namen des in den Zeichentechniken hochbegabten und routinierten Penni eine Fülle von heterogenem und ungleichwertigem Material angesammelt. Schon 1972 in Oberhubers Corpusband war das Qualitätsgefälle unter den von ihm Penni gegebenen Blättern (vgl. etwa Nr. 430 mit Nr. 433) recht beachtlich. Ähnliches scheint auch Ferino anzudeuten, wenn sie im Zusammenhang mit Pennis Uffizien-Modello zur linken Hälfte der Szene des Reinigungseides in der Stanza del Incendio schreibt (S. 289): „Sembra quasi che il Penni, in questi ultimi anni, sia stato per gli studiosi una sorta di *dust pin* a cui si riferivano tutti i fogli che non sembravano adeguarsi all' opera di Giulio Romano, di Perin del Vaga o di Polidoro da Caravaggio. Forse una visione un po' più critica del Penni come disegnatore sarebbe oggi auspicabile, anche per il nostro punto di vista su Raffaello stesso." Die Raffael-Forschung der allerjüngsten Zeit läßt dementsprechend die Neigung erkennen, aus dem so uneinheitlichen Penni-Œuvre die attraktivsten Blätter Raffael selbst zuzuschreiben, wobei dann — nicht immer von vornherein beabsichtigt und mitunter auch erst später — andere, weniger perfekte Zeichnungen wegen bestimmter Detailübereinstimmungen oder verwandter Merkmale mitverschoben werden.

Andererseits führt die übertriebene Einschätzung Pennis als „Chefdesigner" zu Schwierigkeiten bei der Bewertung der künstlerischen Anfänge der übrigen Raffael-Schüler, aber auch Pennis selbst. Die neue grundlegende Perino del Vaga-Monographie von Elena Parma Armani (*Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*. Genua 1986) zeigt, wie hoffnungslos heute der Versuch erscheint, die frühe Entwicklung Perinos als Zeichner herauszuarbeiten. Dies gilt vor allem für das Entwurfsmaterial zu den Loggienmalereien, auch wenn über die Beteiligung mehrerer Raffael-Schüler an der *Ausführung* halbwegs Einigkeit herrscht. So schreibt Parma Armani (S. 18 f.): „Per alcuni episodi si conservano anche i disegni preparatori la cui attribuzione è tuttora dibattuto e incerta nonostante il tentativo di Oberhuber di dirimere definitivamente la questione attribuendo a Raffaello la responsabilità dell'ideazione, al Penni la preparazione di tutti i disegni, dilatandone quindi notevolmente l'attività, e agli altri la mera esecuzione dei progetti. Di conseguenza Oberhuber, che nel 1966 aveva riconosciuto a Perino il disegno per il *Trionfo di David*, nel 1972 lo dà al Penni come l'altro con la *Divisione della terra promessa*, già attribuito anche a Giulio Romano e attualmente al Penni ma forse opera di Perino." Doch auch letztere Zeichnung scheut sich die Verfasserin abzubilden und zu besprechen.

Nicht nur bei den Loggienmalereien scheint über Entstehungsvorgänge und Zuständigkeiten noch nicht das letzte Wort gesprochen; auch die Geschichte der Stanzenausmalung birgt — entgegen mancher anderslautender statements — noch einige Rätsel und Unklarheiten. Neuerdings nimmt man an, daß nicht nur bei der Stanza della Segnatura, sondern auch bei der Heliodorsstanze der Entschluß zur Neugestaltung des bereits in vorraffaelischer Zeit ausgemalten Deckengewölbes erst nachträglich, nach Fertigstellung der Wanddekoration (oder eines großen Teils derselben) gefaßt wurde. Das würde

bedeuten, daß man trotz der Erfahrungen bei der ersten Stanze auch bei der zweiten zunächst davon ausging, Raffaels Fresken könnten mit dem vorhandenen Deckenschmuck harmonieren, und daß man eben wiederum erst nachträglich hier oberhalb der fertigen Wandmalereien die alten Deckenfresken abschlug, um sie nach einem weniger kleinteiligen Gliederungssystem neuzugestalten — ein unübliches, unökonomisches und im Hinblick auf die fertiggestellten Wände auch etwas riskantes Verfahren.

Für diese Rekonstruktion der Vorgänge scheint allerdings der Befund der verschiedenartigen Federskizzen auf dem Uffizienblatt 1973F (Florentiner Katalog S. 317 f., Nr. 20) zu sprechen. Auf der Vorderseite sieht man außer der in einer Fensternische sitzenden, als „Danae“ bezeichneten Frauengestalt, die Marcanton für seinen Stich der Kreuzesvision Helenas verwendet hat, einen Entwurf für die Engelgruppe der Erscheinung Gottvaters in der Szene „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ an der Decke der Heliodorsstanze. Rechts unten aber erscheinen Skizzen eines Kircheninnenraums, in denen man erste Gedanken Raffaels zu Bramantes St. Peter-Projekt erkannt hat. Oberhuber glaubte bereits 1972 (im IX. Band des Fischelschen Corpus) aufgrund dieser Architekturskizzen das Blatt ziemlich genau datieren zu können (S. 96): „Die Studien zu St. Peter müssen den Dokumenten zufolge in die Zeit zwischen dem 1. April und dem 1. August 1514 fallen“; dazu die Anm. 5: „Raphael wird am ersten April 1514 provisorisch zum Architekten von St. Peter ernannt. Am 1. August im Breve, das ihn zum *magister operis* ernennt, ist schon von einem fertigen Modell von ihm die Rede.“ An diese verblüffend exakte Eingrenzung der Entstehungszeit der Skizzen hat sich die Forschung seitdem gehalten. Dementsprechend hat man auch den Entwurf zur Mosesszene der Heliodorsdecke so spät datiert, also erst nach den Wandfresken der Stanze, die im August 1514 größtenteils fertiggestellt gewesen sein müssen, da Raffael in dem Brief an seinen Onkel Simone Ciarla im Juli 1514 bereits die Stanza dell'Incendio als begonnen erwähnt.

Nun erweist sich allerdings bei einiger Überlegung Oberhubers Bestimmung des 1. April 1514 als *terminus post quem* für die Entstehung der Skizzen als nicht haltbar. Denn sie geht davon aus, daß Raffael erst nach Bramantes Tod (am 11. März 1514) überhaupt Interesse an dem St. Peter-Neubau entwickelte, bzw. daß er zwar — wie allgemein angenommen — für die Architekturkulisse der Schule von Athen Anregungen des Bramante-Projektes verarbeitete, dann aber in der Folgezeit die Baustelle nicht mehr betrat und auch mit Bramante keinerlei Gedankenaustausch pflegte, bis ihn schließlich, obwohl er mit den Problemen um St. Peter nicht vertraut und auch sonst in diesem Metier ziemlich unerfahren war, aus heiterem Himmel die Berufung zu Bramantes Nachfolger erteilte.

Man wird also für die Datierung der Architekturskizzen und der Zeichnung für die Decke der Heliodorsstanze auf Uff. 1973F doch andere Vorschläge erarbeiten müssen, und es wird zu prüfen sein, ob Raffael bei der zweiten Stanze nicht doch im üblichen *Procedere* die Gewölbe vor den Wänden bemalte. Zu dieser Annahme ist — mit ganz anderen Argumenten — Miklos Boskovits in seinem Beitrag „Raffaello nella Stanza di Eliodoro: problemi (soprattutto) cronologici“ gelangt (in: *Arte Cristiana* LXXIII, Heft 709, Juli/Aug. 1985, S. 222–234). Es mag kein Zufall sein, daß Boskovits in seiner Unbefangenheit als „Außenseiter“ — vielleicht auch aufgrund der mehr pragmatischen,

nüchternen und bodenständigen Betrachtungsweise des erfahrenen Mittelalterforschers — hier neue Denkanstöße gibt, die die etwas festgefahrene Diskussion um Raffaels Stanzfresken wieder in Gang setzen werden.

Doch kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurück. Die heutige Tendenz, den großen Namen der Kunstgeschichte neue Ehre oder gar eine Art Wiedergutmachung zuteilwerden zu lassen, indem man ihnen vieles zurückgibt, was frühere Forschergenerationen aufgrund kritischerer oder auch nur anderer Gesichtspunkte aus dem eigenhändigen Œuvre ausgeschieden hatten, tritt natürlich anlässlich solcher Jubiläen besonders stark hervor; beim Tizian-Jahr 1976 war es ähnlich. Dieser Expansionismus zugunsten der Elite mag zwar auf die Dauer die Erfassung und Gruppierung unseres künstlerischen Erbes erleichtern. Doch führen solche Maßnahmen der „Verwaltungsvereinfachung“ zu einer allmählichen Nivellierung der Qualitätsmaßstäbe; auf der Strecke bleiben dabei aber vor allem die Meister im zweiten und dritten Glied, bei denen die Schriftquellen ohnedies sehr viel dürftiger fließen und die wohl niemals — auch nicht temporär, anlässlich eigener Jahrhundertfeiern — im Rampenlicht weltweiter Forschung stehen werden.

Auf der anderen Seite entspricht es unserer Forschungssituation mit ihrem Publikationswust und dem ständig bedrohlicher erscheinenden Informationsrückstand des Einzelnen, daß *connoisseurship* heute unentschiedener und kompromißbereiter praktiziert wird als zu Fischels Zeiten — vielleicht mitunter auch zu halberzig oder weltanschaulich belastet. Dies spürt man etwa, wenn man die fast in juristischer Diktion vorgetragene Begründung des Auswahlprinzips für das Einbeziehen von Kopien und Schülerzeichnungen in den Stuttgarter „Corpus“-Band liest (S. 146): „Kopien wurden mit einbezogen, soweit die Möglichkeit der Eigenhändigkeit Raphaels nicht auszuschließen ist, ebenso Blätter von überragender Qualität aus Raphaels Werkstatt, wenn über deren Autorschaft die Diskussion noch nicht abgeschlossen ist.“ Für Manchen mag dies wie eine Kapitulation kunsthistorischer Kennerchaft klingen. Doch ist es aner kennenswert ehrlich, wenn damit zugegeben wird, daß das Problem der Händescheidung gerade bei dem Zeichnungsmaterial aus der späten römischen Zeit Raffaels noch nicht annähernd befriedigend gelöst ist. Sicher hätte man es begrüßt, wenn die Autoren bewußt auch alles strittige Material aus Raffaels Spätzeit vorgelegt hätten in der klar erkennbaren Absicht, die vielen von ihnen angezweifelten Zuschreibungen und Bewertungen Morellis, Fischels und anderer erneut zur Diskussion zu stellen, d. h. eine neutrale Basis zu schaffen für eine vorurteilsfreie neue Sichtung dieser Bestände. Nur hätten sie dann ihrem eigenen Attributionseifer weitgehend entsagen müssen. Es bleibt also auch nach dem Raffael-Jahr bei dem, was in diesem Zusammenhang Kenneth Clark 1974 (*Apollo* XCIX-C, S. 256—258) anlässlich seiner Rezension von Oberhubers IX. Band des Fischelschen Corpus feststellte (S. 256): „Has all this activity gone some way to solve the problem of Raphael's later drawings? A study of Dr. Oberhuber's admirable catalogue entries suggests, that it has not gone very far.“

Günter Passavant

Florenz, Mai 1987