

teil nur der größte Erfolg gewünscht werden: Seit 1978 versucht das Busch-Reisinger, seine schlechte finanzielle Lage durch eine Spendenaktion aufzubessern; die Ausstellung soll nun die nötige Resonanz auf diesen bislang in Deutschland zu wenig bekannten Bestand deutscher Kunst verschaffen und dem Museum die dringend notwendigen Geldmittel zum Unterhalt und weiteren Ausbau zuführen. Das Auswärtige Amt und die Stiftung Volkswagenwerk gingen schon mit gutem Beispiel voran: mit ihrer Hilfe konnte der Gropius-Nachlaß bearbeitet werden (der Katalog bringt einen ersten Einblick in dieses bislang unbekanntes Material), und seit 1982 knüpft eine neu eingerichtete Gastprofessur für deutsche Kunst wieder an die Vorkriegstradition an.

Winfried Nerdinger

Ausstellungen

DISEGNI UMBRI DEL RINASCIMENTO DA PERUGINO A RAFFAELLO

Ausstellung des Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
16. Oktober 1982 bis 30. Januar 1983

Zeichnungskabinette wie das der Uffizien können jährlich oder sogar halbjährlich Ausstellungen aus eigenen Beständen zeigen, ohne daß es für die gleiche Besuchergeneration jemals zu Wiederholungen oder allzu deutlichen Überschneidungen kommt. Solche Unternehmungen haben den wichtigen Nebeneffekt, daß aus den verschiedenen Abteilungen der Sammlung nach und nach größere Zeichnungskomplexe hervorgeholt und nach dem jüngsten Forschungsstand wissenschaftlich neu bearbeitet werden, daß man zugleich anstehende Restaurierungen durchführt, etwa noch fest aufgeleimte Blätter ablöst und neu montiert. Zeichnungsausstellungen aus Eigenbeständen finden selten ausführlichere Würdigungen; sie werden oft nur in der Tagespresse besprochen. Die Kataloge jedoch begrüßt man dankbar, da sie für die gezeigten Stücke die meist nicht vorhandenen oder völlig veralteten Gesamtkataloge der Sammlungen ersetzen.

Das graphische Kabinett der Uffizien ist aufgrund seiner reichen Bestände auch in der Lage, die Themenfolge seiner Ausstellungen langfristig vorauszuplanen, und es kann dabei die aktuellen Anlässe mitberücksichtigen. So sah man zum Dürer-Jahr 1971 Dürer-Graphik, 1975 Barocci-Zeichnungen, im Jahr darauf Blätter von Tizian und seinem Kreis, 1977 eine Mostra zu Ehren Brunelleschis und 1978 Zeichnungen der Ghibertizeit. Im vergangenen Winter, als Auftakt zum Raffael-Jahr, zeigte man in Florenz eine Ausstellung von ganz frühen Raffaelblättern und von Zeichnungen 'umbrischer' Künstler, in deren Kreis Raffael seine Ausbildung erfahren hat: vor allem Perugino und Signorelli, aber auch Giovanni Spagna, Girolamo Genga, Timoteo Viti u. a. Diese Mostra war mit 136 Exponaten nicht nur ungewöhnlich groß, sie erhielt ihr besonderes Gewicht vor allem dadurch, daß aus der

Accademia in Venedig die 53 Blätter des früher so genannten „Raffael-Skizzenbuches“ entliehen werden konnten, über dessen Autoren und Authentizität in unseren Tagen wieder lebhaftere Kontroversen ausgetragen werden (vgl. Hans Ost, *Das Leonardo-Portrait in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlin 1980; dazu Sylvia Ferino Pagden in *Kunstchronik* 35, 1982, S. 34–40 und die Stellungnahmen von Ost und Ferino Pagden im gleichen Band S. 163–172).

Frau Ferino Pagden, die in den letzten Jahren durch zahlreiche Aufsätze über Zeichnungen Peruginos, Vitus und Raffaels ihre Kompetenz auf diesem Gebiet erwiesen hat, war für die Zusammenstellung und den Katalog der Florentiner Ausstellung (Olschki, Florenz 1982, 240 SS., 209 Abb.; Lit. 25 000) verantwortlich. Dem Unternehmen kam dabei zugute, daß sich die Autorin schon seit längerem speziell mit den Problemen um das venezianische Skizzenbuch auseinandergesetzt hat. Teilergebnisse dieser Studien und ihrer Beschäftigung mit der umbrischen Malerei zur Zeit des jungen Raffael, die nun in die oft sehr ausführlichen Texte zu den einzelnen Exponaten eingeflossen sind, ließen sich schon in der Ausstellung anhand des reichen Fotomaterials prüfen, das für die Besucher in zwei dicken Ordnern zur Konsultation bereitlag. Dieser zusätzliche Service sollte Schule machen, da die Kataloge in der Regel auf die Wiedergabe von Vergleichsmaterial verzichten müssen.

Bei einer Zeichnungsausstellung mit so eng gestecktem Thema wird es immer zum Problem, wieweit man über den Kreis der Spezialisten hinaus ein breiteres Publikum mit Argumenten und Untersuchungsergebnissen konfrontieren soll – zumal, wenn wie beim graphischen Kabinett der Uffizien die räumlichen Gegebenheiten und vor allem das Budget eine didaktische „Aufbereitung“ des gezeigten Materials nicht zulassen. Kann man eine solche Mostra und ihren Katalog für den interessierten Laien attraktiv oder doch zumutbar machen und trotzdem ein gerüttelt Maß an Belehrung über neue Erkenntnisse oder gerade aktuell gewordene, noch offene Fragen anbieten? Auch „insider“ sind leider oft nicht in der Lage, das zu manchen Exponaten Vorgebrachte nachzuvollziehen, solange es sich die Katalogbearbeiter versagen müssen, zugleich ihre besondere Vorstellung vom *malerischen* Schaffen der einzelnen Künstler zu erläutern, um so bei der Neubewertung von Zeichnungen eine Art Gegenprobe zu ermöglichen. Der wissenschaftliche Ertrag einer solchen Ausstellung kann sich darum immer nur im nachhinein, in unserem Falle also innerhalb der Spezialforschung zu Perugino, Raffael u. a. erweisen.

Im folgenden kann nur auf einige der in Florenz gezeigten Stücke und die dazu in den Katalogtexten diskutierten Probleme eingegangen werden. (Für die nicht vollständig zitierte Literatur wird auf die entsprechenden Katalogangaben verwiesen.) Als Gesamteindruck ist zunächst zu vermerken, daß Frau Ferino Pagden keineswegs der Versuchung erlegen ist, um jeden Preis mit Neubewertungen aufzuwarten oder gar den Uffizien zum Jubeljahr weitere Raffael-Zuschreibungen beschern zu wollen. Bei allem Engagement für die Klärung der Probleme, bei aller Intensität der Argumentation bleibt sie in ihren Entscheidungen und Schlüssen behutsam

und setzt lieber ein Fragezeichen zuviel als zuwenig. Das erscheint vernünftig angesichts der so langen und oft sehr wechselvollen Bewertungsgeschichte der ausgestellten Uffizienblätter.

Unsere Vorstellung von Peruginos Zeichenstil der 70er Jahre, auch von den formalen Anregungen, die er damals in Florenz empfing, verdichtet sich wesentlich durch das erstmals ausgestellte und unter seinem Namen im Katalog veröffentlichte Blatt Uff. 10908 F (Kat. 4). Die ziemlich verblaßte Federzeichnung auf gelblich getöntem Papier entwirft die Figur eines verzückt aufblickenden Greises mit mächtigem zweigeteilten Bart (wie ihn Paolo Uccello getragen hat). Das richtungsreiche Bewegungsmotiv mit dem schräg vor dem Körper geführten rechten Arm und dem in Gegenrichtung über die Schulter gedrehten Kopf erinnert an Donatellos Abrahamsfigur vom Campanile und läßt fast schon an Michelangelos Minerva-Christus vorausdenken. Die pathosgefüllte Kopfhaltung und der himmelnde Blick sind vor allem bei Castagnos Hieronymus in der SS. Annunziata und auch in Pollaiuolos Adamszeichnung (Uff. 95 F) vorgebildet. In der herben, keineswegs schönlinigen Strichführung mit den spontan hingesetzten ungleichmäßigen Schraffuren verbindet sich das Blatt mit den (einst Luca della Robbia zugeschrieben) Federskizzen auf Vorder- und Rückseite von Uff. 56 E (Kat. 5), die wohl plastische Werke wiedergeben, darunter eine Madonnengruppe in der Art von Leonardos Entwürfen zur Madonna Benois.

Ebenfalls in engem Kontakt mit der Verrocchio-Werkstatt entstand die durch nachträgliche Lavierung von der Hand eines Perugino-Schülers entstellte, in den noch sichtbaren Metallstiftpartien jedoch höchst qualitätsvolle David-Zeichnung Uff. 126 E (Kat. 7). Sie überträgt bis in die Einzelheiten das Motiv von Verrocchios Bronzeknaben in die – nun noch sehr gelängten – Proportionen eines Jünglingskörpers. Zu Peruginos Blatt gibt es übrigens eine Parallele in der Lorenzo di Credi zugeschriebenen Oxforder Zeichnung (J. Byam Shaw, *Drawings of Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, Nr. 29), die auffälligerweise die gleiche, gegenüber der Bronzefigur übertriebene Einkerbung in der Taille aufweist wie Peruginos Studie, allerdings sehr viel massiger und auch derber in den Körperformen ist. – Eine weitere motivisch fast identische David-Zeichnung (die Figur ein wenig in die Dreiviertelansicht gedreht und mit leicht hochgerektem Kopf) gilt neuerdings als „Fiorenzo di Lorenzo (?)“; sie ist mit Metallstift ausgeführt, mit sehr feiner Weißhöhung, und befindet sich auf der Rückseite eines Blattes im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom. Auf der Vorderseite erscheint die (Francesco di Giorgio zugeschriebene) Federzeichnung einer Frauenfigur mit kleinem Schwan zu ihren Füßen – wohl eine Clío, wie sie ähnlich in den ferraresischen Tarocchi-Stichen auftaucht (für die abweichende Bewertung des Blattes durch Berenson, Degenhart und Brandi vgl. Ausst. Kat.: *Disegni toscani e umbri del primo Rinascimento dalle collezioni del Gabinetto delle Stampe*, Rom 1979, S. 35 ff., Nr. 18).

Ihre motivische Herkunft aus dem Verrocchio-Milieu verrät ferner die Zeichnung eines stehenden Hirten Uff. 1131 E (Kat. 13); auch sie hat durch die spätere

kleinliche und penetrant glatte Lavierung an Wirkung eingebüßt. Die Projektion des Kontrapostes mit dem das Standbein überschneidenden abgewinkelten Spielbein ist in etwa bei der Täuferfigur in Verrocchios Pistoieser Altar vorgebildet; in solch starker Ausprägung begegnet sie jedoch zuerst in den ganz frühen Skizzen Leonardos zu einer Anbetung der Hirten. Man wird hinter Peruginos Figur eine Erfindung Leonardos vermuten dürfen, zumal das (vom Typus des „guten Hirten“ bekannte) Motiv des geschulterten Lammes eben nicht nur in zahlreichen Bildern des Perugino-Kreises, sondern in der ganz leonardesken Zeichnung des Piero di Cosimo zu einer Hirtenanbetung (Uff. 170 E) begegnet (Mina Bacci, *Piero di Cosimo*, Mailand 1966, S. 112 f.).

Wiederum in Dreiviertelvorderansicht von links, jedoch mit zum Betrachter hin offener Beinstellung erscheint die Jünglingsfigur auf Uff. 205 F (Kat. 6), die Ferino Pagden in Anlehnung an Fischel mit dem hl. Rochus in Peruginos 1478 entstandenen, nur noch partiell erhaltenen Fresko in Cerqueto in Verbindung bringt. Auch darin, daß die Zeichnung, bei fehlender Helldunkelmodellierung, am ehesten an Figuren Botticellis denken läßt, wird man der Verf. folgen können. Bedenken sind jedoch anzumelden gegen ihre Bewertung von Uff. 1313 F (Kat. 9). Diese lavierte und weiß gehöhte Studie eines nach vorne geneigten Jünglingskopfes mit gesenktem Blick zeigt – gerade beim Vergleich mit dem in der Ausstellung benachbarten, in Modellierung und Ausdruck so fein nuancierten Knabenportrait Uff. 416 E (Kat. 8) – eine ganze Reihe eklatanter Schwächen: die allzu gleichmäßige kugelige Ausformung des Kopfes, dessen oberer Umriß wie mit dem Zirkel gezogen erscheint, die metallisch sperrige Konturierung der Nasenflügel, die durch die grobe, breite Weißhöhung völlig verunklärte Form der Augenhöhlen, die viel zu hoch hinauf geführte Nackenlinie. Man sollte deshalb – gegen Fischel, der das Blatt als frühe eigenhändige Arbeit Peruginos (unter Nr. 31) in seinen Katalog der umbrischen Zeichnungen aufnahm – eine 1974 von F. Russel geäußerte Vermutung aufgreifen und die Zeichnung dem Perugino-Mitarbeiter Antonio da Viterbo gen. Pastura zuschreiben. Für Pastura sind die (oft zu großen) Kugelköpfe charakteristisch, und man findet bei ihm auch, etwa bei den Gesichtern seiner Figuren im Appartamento Borgia, solche breit und unvermittelt hingestrichenen Weißhöhungen (vgl. I. Faldi, *Pittori Viterbesi di cinque secoli*, Rom 1970, Abb. 162, 163, 166).

Die schon bei Fischel gegenübergestellten Martyriumsszenen Uff. 49 E und 116 E (Kat. 11 u. 12) hingen auch in der Ausstellung nebeneinander, ebenso Peruginos zarte, ganz lichte Studie zu einem lesenden Mönch Uff. 108 F und die Schülerkopie danach Uff. 409 E (Kat. 14 u. 15). Die bessere der Martyriumsfassungen, der mehrfach (mit wechselnder Nimbusform des Heiligen) wiederverwendete Karton, wurde nun als „Perugino?“ gegenüber Fischel aufgewertet; im Text nennt ihn Ferino Pagden sogar eine eigenhändige, wenn auch schlecht erhaltene frühe Arbeit Peruginos. Das besondere Bewegungsmotiv des Schergen (mit dem vor dem Körper mitschwingenden linken Arm) und auch seine räumliche Zuordnung zu der Profilfigur des Knienden findet man vor allem in der Johannesenthauptung innerhalb der von Pollaiuolo zwischen 1465 und 1480 entworfenen Paramentenstücke-

reien für das Florentiner Baptisterium vorgeprägt (vgl. L. D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, London/New York 1978, S. 156 ff., Nr. 26 u. Abb. 61). Peruginos Komposition, die der junge Raffael übrigens in der Predellentafel mit der Hinrichtung des hl. Salvinus in Raleigh variiert, hat in der umbrischen Malerei vielfache Nachfolge gefunden, was im Katalog betont wird.

Die wohl wichtigste und sicherlich folgenreichste Entdeckung im Zusammenhang mit der Ausstellungsvorbereitung ist ein Kompositionsentwurf für die Mariengeburt der Predella von Peruginos Altar in Fano; diese ganz flüchtig mit wenigen Federstrichen hingeworfene Skizze kam bei der von Frau Ferino Pagden angeregten Ablösung des bis dahin (wegen zweier Risse) fest aufgeleimten Uffizienblattes 366 E (Kat. 47) auf dessen Rückseite zum Vorschein. Auf der Vorderseite befindet sich eine im Figurenmaßstab mit der ausgeführten Predellenszene übereinstimmende detaillierte Federzeichnung zu einer der beiden herbeiliegenden Mägde der Geburtsszene; letzteren Entwurf hat man bisher ziemlich einhellig Pintoricchio zugeschrieben (so auch noch Ferino Pagden, wie sie angibt, in dem mit K. Oberhuber bearbeiteten Band XV, 1977, der „Biblioteca di disegni“). Der neuentdeckte Abbozzo auf der Rückseite, der die Komposition, noch ohne die Randfiguren der Mägde, in der Art eines Stenogramms mit schnell hingeworfenen Strichen fixiert, verrät eine Sicherheit der Formvorstellung und einen Grad an zeichnerischer Versiertheit, die mit dem Namen Pintoricchio nicht in Einklang zu bringen sind. Desse Beteiligung an dem 1488 bei Perugino in Auftrag gegebenen, inschriftlich aber erst 1497 vollendeten Altar ist ohnedies nicht belegt. Dies gilt jedoch auch für den 1497 gerade vierzehnjährigen Raffael. Man mag zunächst versucht sein, gerade ihm eine derart „genial“ hingekritzelte Ideenskizze zuzutrauen; doch gibt es von Raffael vom Ende der 90er Jahre vergleichbare Federzeichnungen, die solche Verwe noch ganz vermissen lassen und sehr viel umständlicher und behutsamer in mehreren Schritten verschiedene Varianten der Figurenanordnung eines geplanten Madonnenbildes in den Bewegungsmotiven und im räumlichen Zueinander der Körper zu klären versuchen. Gemeint ist das Blatt im Ashmolean Museum in Oxford (Parker 1956, Nr. 501); es zeigt auf der Vorderseite eine Draperiestudie zur Figur Gottvaters in der Erschaffung Evas auf der Prozessionsfahne von S. Domenico in Città di Castello (ca. 1499) und eine Federzeichnung nach einem der Schergen in Signorellis Sebastiansmarter (ca. 1496), damals noch im gleichen Ort. Auf der Rückseite befinden sich mehrere Federskizzen zu einer Anbetung des Kindes mit dem kleinen Johannes, und hier taucht nun schon das Motiv des auf einem Packsattel sitzenden Jesusknaben auf, das in einer anderen Oxforder (Metallstift-) Zeichnung (Parker 502) wiederkehrt. Auch die skizzenhaften Partien innerhalb des – späteren – Liller Kompositionsentwurfs zum Nikolaus von Tolentino-Altar wirken nicht so bravourös wie die Geburtsszene auf Uff. 366 E verso.

Innerhalb der Zeichnungen Peruginos gibt es zwar nur wenige Blätter, die Analogien aufweisen. Immerhin bietet etwa sein Kompositionsentwurf zu einer vielfigurigen Anbetung der Könige im Britischen Museum, den zuletzt F. Russel (Burl. Mag. CXVI, 1974, S. 646–656) überzeugend auf Peruginos zerstörtes Fresko in

San Giusto alle Mura bezogen und ans Ende der 80er Jahre datiert hat, ausreichende Vergleichsmöglichkeiten. Man darf also davon ausgehen, daß die Federskizze auf Uff. 366E verso von Peruginos Hand ist, d. h. daß in diesem wie in den meisten anderen Fällen auch die Predellenszenen von dem entworfen wurden, der den Auftrag für den Altar erhalten hat; ob man das Blatt dabei näher an das Auftragsdatum oder näher an das Vollendungsjahr rücken soll, ist eine andere Frage. Ferino Pagden, die Uff. 366 E als „Perugino?“ einstuft und sich in ihren sehr detaillierten Erörterungen zu dem Neufund auch nicht eindeutig *gegen* Raffael entscheiden mag, hält für den Fall, daß das Blatt von Perugino stammt, eine Entstehung noch am Ende der 80er Jahre für möglich. Vergleicht man die Skizze mit der ausgeführten Predellenszene, so wird deutlich, wie stark hier bei Perugino noch die Arbeiten an den Sixtina-Fresken nachklingen. Sowohl die einen Krug tragende Dienerin, die von links ins Bild kommt, als auch die am Fußende des Bettes sitzende Frau mit dem Kind auf ihrem rechten Knie wiederholen im Kleinformat die Eckfiguren aus Peruginos Fresko „Moses in Ägypten“. Von hier aus wird dann aber der besondere Grad an Abstraktion in der Federskizze verständlich: sie ist ein szenisches Stenogramm, das detailliert entworfene und bereits an anderer Stelle realisierte Figuren nun in der Art von Strichmännchen zu einer neuen Komposition zusammenordnet.

Um Uff. 366 E gruppieren sich einige weitere Uffizienblätter, die bisher ebenfalls Pintoricchio gegeben wurden, darunter Uff. 368 E (Kat. 48), das wiederum mit der Faneser Predellenszene in Zusammenhang steht, und vor allem Uff. 349 E (Kat. 49), ein relativ großes Blatt mit einer mythologischen Szene, sehr detailliert durch zügige Schraffuren und Kreuzschraffuren schattiert: Ein Faun, der von einer Nymphe einen Hirschkopf in Empfang nimmt, und zwei Jünglinge, der eine mit einer Mänade, der andere mit einem geflügelten Amorino auf den Schultern. Ferino Pagden hält es für möglich, daß der Entwurf in Zusammenhang steht mit den verlorengegangenen römischen Freskendekorationen Peruginos, etwa an der Loggienwand des Palazzo Colonna ai SS. Apostoli. Für eine solche Bestimmung spricht die betont einschichtige, friesartige Figurenanordnung, wie wir sie auch von Peruzzis Fresken in der Sala del Fregio und der Sala delle Prospettive der Farnesina kennen.

Erwartungsgemäß wird die Zahl der dem jungen Raffael zugewiesenen Zeichnungen in diesem Jahr beachtlich wachsen, und wahrscheinlich wird man gerade die Blätter um Uff. 366 E, weil man sie für zu gut und originell für Perugino hält, in Raffaels Oeuvre einzuordnen versuchen. Tizian erging es 1975 ähnlich, nur daß damals einer seiner Schüler, Campagnola, Federn lassen mußte – wovon sich beide noch nicht recht erholt haben.

Bei der Jünglingsfigur ganz rechts in der erwähnten mythologischen Szene auf Uff. 349 E fällt die untersetzte Statur mit den ziemlich verfetteten Bauch- und Hüftpartien und den mächtigen Oberschenkeln auf – gerade im Vergleich mit der ausgestellten Rochus-Zeichnung oder etwa mit den Figuren von Apollo und Marsyas in dem bekannten Louvretäfelchen Peruginos. Sie begegnet in dieser Form eigentlich nur noch beim „Idolino“-Bacchus auf Uff. 531 E (Kat. 54), bei dem die gelockerte, etwas unkontrolliert schleifende Beinbewegung und das Motiv des aus

der Hand des Jünglings Trauben stehenden (und in eine Schale entsaftenden) Satyrknaben nun doch so sehr an Michelangelos Bacchus erinnert, daß m. E. ein unmittelbarer Zusammenhang bestehen muß. Dafür spricht eben auch die barocke Voluminosität der Körperformen, die in der Florentiner Tradition, bei Pollaiuolo, Botticelli, Verrocchio oder Leonardo nicht vorgeprägt ist – am ehesten noch bei Signorelli.

Den „Idolino“ hatte man in der Ausstellung neben Raffaels Profilstudie einer jungen Frau mit kunstvoll geknoteter Zopffrisur Uff. 57 E (Kat. 55) gehängt, um einerseits aufzuzeigen, wieviel in der Beherrschung der zeichnerischen Mittel der Schüler dem Lehrer verdankt, zum anderen um zu verdeutlichen, wie nun doch Raffael weit über Perugino hinausgeht „per le forme più organicamente coerenti, per una migliore resa della tridimensionalità, per una concezione della figura più sintetica e insieme più ampia e significante“, wie es im Katalog heißt. Morelli hatte die Kopfstudie, ehe sie Fischel 1913 Raffael gab, dem stark von Signorelli beeinflussten Viti zugeschrieben – wohl vor allem wegen der besonderen Art der Weißhöhung, wie Ferino Pagden vermutet. Das Blatt verbindet sich tatsächlich mit manchen Zeichnungen Vitis durch die eigentümliche Lichtführung: Es ist ein schräg von vorn, von außerhalb des Bildes kommendes Licht, das die Formen modelliert, wobei die jeweils dem Betrachter am nächsten liegenden Partien von Schultern, Hals und Gesicht am hellsten erscheinen; links und rechts zu den Konturen hin ergeben sich mehr oder weniger starke Abschattierungen, sodaß die (teilweise dunkel nachgezogene) Umrißlinie wie bei einem Relief, wie bei einer Bildnismedaille, eine neue, die Formen einschließende und gegenüber dem Grund abgrenzende Prägnanz erhält. Bei Peruginos „Idolino“ gibt es eine beleuchtete helle Seite, die vor dunkel schraffiertem Grund steht, und eine dem Licht abgewandte, stark abgeschattete Seite – und ähnlich haben auch die Florentiner Quattrocentisten ihre Figuren modelliert. Bei Raffael ist hier und noch bei anderen seiner frühen Arbeiten deutlich der Einfluß Signorellis zu spüren, der – noch nicht bei der Geißelung in der Brera, aber bei fast allen seinen Orvietaner Fresken – diese neue Art der Lichtführung mehr vom Betrachter her wählt und damit gerade seinen Aktfiguren in den Weltgerichtsszenen eine starke, fast aggressive Reliefwirkung verleiht. In der Ausstellung selbst war dies an Signorellis Christus-Studie Uff. 224 E (Kat. 69), an dem Entwurf zum „Tod der Lucrezia“ Uff. 130 F (Kat. 64), an seinen Aktstudien zu einer der Verdammtengruppen Uff. 1246 E (Kat. 69), weniger an dem faszinierenden Männerkopf Uff. 129 F (Kat. 65) zu studieren. Für die packende Unmittelbarkeit dieser Kopfstudie gab es verständlicherweise in den gezeigten ganz frühen Arbeiten Raffaels nichts Vergleichbares, wie überhaupt die Einbeziehung des gesamten großartigen Uffizienbestandes an Signorelli-Zeichnungen nicht ohne Risiko war.

Für den jungen Raffael als Entwerfer vielfiguriger Szenen bieten die Uffizien eine ganze Reihe wichtiger Beispiele. Da ist zunächst die Federskizze zum Kampf des Herkules mit den Zentauren Uff. 1476 E r. (Kat. 56), die wohl doch nicht, wie Fischel vermutete, das Figurenarrangement einer nicht mehr erhaltenen achtecki-

gen Plakette Pollaiuolos kopiert, sondern eine selbständige Komposition Raffaels darstellt, wie auch Ferino Pagden im Anschluß an Gronau annimmt. Es ist auffällig, wie sich Raffael hier – nicht ganz erfolgreich – bemüht, das noch im Sinne Pollaiuolos auf seine markante Flächenerscheinung hin konzipierte bildparallele Bewegungsmotiv der Hauptfigur mit den sie räumlich umkreisenden Zentaurenkörpern zu verschmelzen. In der Bewegungsverhemenz der Pferdeleiber wie überhaupt in den „choreographischen“ Mitteln, mit denen innerhalb der Figurengruppierung Aktionsraum erschlossen wird, setzt die Skizze m. E. die Kenntnis von Leonardos Studien zur Anghiarschlacht voraus. Auf der Vorderseite von Uff. 1476 E sieht man neben zwei Skizzen nach Kleinbronzen und dem Entwurf für die Ornamentierung einer Degenglocke auch Architekturmotive, darunter eine ziemlich detailliert beschriebene Fachwerkwand mit zerbröckelndem Füllwerk; hier tauchen, wie K. Oberhuber erkannt hat, erste Gedanken zur Hintergrundkulisse der Anbetung der Könige in der Predella der Oddi-Marienkrönung des Vatikans auf (zur Frage der Auftraggeberin und ihrer verwandtschaftlichen Beziehungen zu Atalanta Baglioni, der Stifterin von Raffaels Grabtragung Christi, vgl. die Erörterungen von A. Luchs im Januarheft des *Burl. Mag.* 1983, S. 29–31). Der der Ausführung der Predellenszene dann noch vorausgehende Stockholmer Entwurf Raffaels zitiert in den Architekturmotiven ganz rechts ein unscheinbares Detail aus Dürers Stich vom „verlorenen Sohn“ (B. 28) – worauf an anderer Stelle noch näher einzugehen sein wird.

Zu Raffaels beiden Fassungen des Georgskampfes besitzen die Uffizien Entwürfe: die Federzeichnung mit durchstochenen Konturen zum Louvrebild (Uff. 503 E; Kat. 59) und den Karton zum Washingtoner Täfelchen (Uff. 529 E; Kat. 60). In beiden Kompositionen strebt der Künstler eine starke Verräumlichung der Szene an. Bei der Louvre-Version geschieht dies durch die Dreiviertelvorderansicht von Pferd und Reiter, wobei die Form und das Sichaufbäumen des Tieres von einer der beiden Rossebändigergruppen des Quirinal inspiriert sind (ganz ähnlich übrigens wie viel früher schon in Jacopo Bellinis herrlicher Metallstiftzeichnung des Georgskampfes im Britischen Museum). Bei der Washingtoner Komposition, die sich, wie Shearman (*Burl. Mag.* Jan. 1983, S. 15–25) aufgewiesen hat, vermutlich durch Vermittlung des Schongauerstiches (B. 51) an einer nordischen Tradition der Georgsdarstellung orientiert, sprengt der Reiter nun genau in entgegengesetzter Richtung von rechts vorn nach links in die Bildtiefe. Erst hier gelingt es nun Raffael, den Durchblick, das Raumvakuum unterhalb des Pferdebauches durch Anordnung und Bewegungsmotiv des Drachens zu akzentuieren und dabei zugleich eine wirkungsvolle räumliche Verspannung der beiden Tierkörper zu erzielen.

Raffaels Federzeichnung Uff. 537 E verso (Kat. 56) zeigt bekanntlich eine erste Idee zum „Aufbruch des Enea Silvio Piccolomini zum Basler Konzil“. Dem quadrierten Karton zu diesem dann von Pintoricchio in der Libreria Piccolomini im Siener Dom ausgeführten Fresko (Uff. 520 E; Kat. 57) müssen verschiedene andere, nicht mehr erhaltene Entwürfe Raffaels vorausgegangen sein. Die Federskizze bringt gleich viermal das – nur in der Kopfhaltung variierte – Bewegungsmotiv

des Pferdes der Quirinal-Gruppe. Im Karton jedoch ist nur noch ein jugendlicher Reiter auf einem schräg nach vorn sprengenden Pferd dargestellt; Raffaels Korrektur erfolgt wohl auch deshalb, weil die temperamentvolle Gangart der Tiere der Würde der im Gefolge des Enea Silvio darzustellenden Geistlichkeit nicht recht angemessen erschien. Enea Silvio reitet nun von vorne schräg nach rechts hinten auf die am Betrachter vorbeiziehenden Begleiter zu. Er blickt über die Schulter zurück, aus dem Bild heraus; Roß und Reiter sind so angeordnet, daß der Kopf des Jünglings genau in der Bildmittellachse erscheint.

Zum Uffizienbestand gehört auch eine ganze Reihe von Zeichnungen von nicht oder noch nicht identifizierbaren Perugino-Schülern und -Mitarbeitern. Manche dieser Blätter galten früher einmal als eigenhändige Arbeiten des Meisters. Man hatte sie offenbar deshalb in so reicher Zahl in die Ausstellung einbezogen, weil sie erkennen lassen, mit welchem Eifer und mitunter großer Fertigkeit man Peruginos Zeichenstil nachzuahmen versuchte; in dieser Hinsicht boten sie gutes Vergleichsmaterial zu den entsprechenden Zeichnungskopien innerhalb des venezianischen Skizzenbuches. Manches an dessen wechselvoller Bewertungsgeschichte ist sicher nicht atypisch für unsere Disziplin, wirkt jedoch eher erheiternd. Paradox ist vor allem, daß die Verfechter der Fälschungstheorie dem Skizzenbuch zur Last legen, daß es allzu sehr unserer Vorstellung vom frühen Werdegang Raffaels entspricht. Doch wie sollte es anders sein? Denn diese unsere Vorstellung vom Orientierungsradius des jungen Künstlers ist ja erst im 19. Jahrhundert gerade aus dem Studium der Skizzenbuchblätter erwachsen, die bis etwa 1875 als Autographen Raffaels galten.

Wer im Katalog die dem Skizzenbuch gewidmeten 84 Textseiten gelesen hat, wird kaum noch an dessen Echtheit zweifeln. Die Verfasserin geht – mit fast kriminalistischer Hartnäckigkeit – auch auf alle sich aus der Fälschungstheorie ergebenden Konsequenzen und die Kosten-Nutzen-Relation einer solchen Unternehmung ein. Selbst wer es für möglich hält, daß der stolze Besitzer bzw. geniale Fälscher des Skizzenbuches, Giuseppe Bossi, die Erwerbungs geschichte frei erfunden hat – dann allerdings unter Einbeziehung überprüfbarer Personen und Daten –, wird sich schwer tun, den Beischriften, Urteilen und Kommentaren Bossis zu den einzelnen Zeichnungen (Kat. S. 164–171) ebenfalls betrügerische Absicht zu unterstellen; sie befinden sich auf den Blättern jenes Albums, in dem Bossi die Teile des aufgelösten Skizzenbuches aufbewahrte.

Im Katalog wird bewußt die Frage offen gelassen, von welchem Perugino-Schüler oder -mitarbeiter das Skizzenbuch angelegt wurde. Dazu ist also das letzte Wort noch nicht gesprochen, auch nicht zu dem Problem, in welchem Umfang im Skizzenbuch möglicherweise frühe Blätter Raffaels, Entwurfsskizzen oder Nachzeichnungen nach ihm vorbildlichen Meistern (z. B. Signorelli) kopiert sind; für eine gezeichnete Stadtansicht von Perugia (fol. 42 r) hat dies Ferino Pagden nachweisen können. Das Gros der Skizzenbuchblätter kopiert – und imitiert bis in die zeichentechnischen Besonderheiten der offensichtlich von ganz verschiedenen Künstlern stammenden Vorlagen – Figurentwürfe, Kopf- und Draperiestudien Peruginos,

(anonyme) Nachzeichnungen nach den „Uomini Illustri“ des Studiolo in Urbino, Aktstudien und lavierte Kompositionsentwürfe Pollaiuolos, Einzelfiguren oder Gruppen aus Mantegnas Grabtragungsschiff; dazu kommen Stadtansichten, Zeichnungen nach antiker oder zeitgenössischer Skulptur, Entwürfe von Ornamenten und Fabeltieren u. a. Im Skizzenbuch spiegelt sich also offenbar ein in der Perugino-Werkstatt mehr oder weniger zufällig zusammengekommener Zeichnungsbestand verschiedenster Provenienz, der den Schülern und Gehilfen als eine Art Lehrsammlung gedient haben muß. Vermutlich waren allerdings auch sehr viele Blätter darunter, die Perugino zunächst einmal für sich selbst als Studien- und Vorlagematerial erworben und zusammengebracht hatte. Seit Fischels Tagen sind einige andere Skizzenbücher des ausgehenden Quattro- und frühen Cinquecento eingehender studiert und bekannt gemacht worden. Vor allem das zuletzt (1970) von Annegrit Schmitt veröffentlichte Prateser Skizzenbuch – das teilweise auf die gleichen Vorlagen zurückgeht wie das venezianische – hat unsere Vorstellung vom Zustandekommen und der Zusammensetzung solcher cinquecentesker „Musterbuch“-Varianten etwas mehr präzisiert. Das Besondere am venezianischen Skizzenbuch ist es, daß sein Autor nicht nur Motive und Formen abzeichnet, sondern die Vorlagen in ihrer wechselnden Technik zu kopieren, zu faksimilieren versucht. Dies geschieht aber nicht zufällig in der Werkstatt eines Meisters, der als Zeichner eine besonders breite Skala an verschiedenen Techniken, jeweils nach dem Stadium innerhalb der Entwurfsarbeit, entwickelt hatte und beherrschte, was ja gerade die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten von ihm und seinen Schülern so überzeugend veranschaulichten.

Eine andere Frage ist es, ob die offenbar besonders ausgeprägte Begabung des Skizzenbuchautors im Faksimilieren von Zeichnungen, im Kopieren von Zeichenstilen, die für manche Forscher seine Blätter so suspekt erscheinen ließ und läßt, uns einen Anhaltspunkt liefern kann bei der Suche nach diesem Raffael offenbar sehr nahestehenden Perugino-Schüler. Erwartungsgemäß müßte sich sein Talent im Imitieren und Assimilieren auch in der Malerei zeigen. Wir wissen jedoch noch zu wenig über die Perugino-Schüler und -Mitarbeiter und über ihren Anteil an den zahlreichen Kopien und Zweitfassungen von Gemälden, die unter Peruginos Namen die Werkstatt verließen – geschweige denn über die spätere selbständige Tätigkeit oder den persönlichen Zeichenstil dieser peruginesken Maler. Dies betont auch Ferino Pagden; am Beispiel des Domenico Alfani legt sie zugleich dar, daß es im näheren Umkreis Raffaels noch Künstler gibt, für deren zeichnerische Tätigkeit wir zwar noch keine sicheren Belege haben, deren Gemälde jedoch mitunter erkennen lassen, bis zu welchem Grade eine Aneignung der Formensprache Raffaels möglich wurde. Alfani, seit der gemeinsamen Lehrzeit bei Perugino mit dem drei Jahre jüngeren Raffael befreundet, war später, als dieser in Florenz und Rom tätig war, sein Korrespondent und Bevollmächtigter in Perugia.

Das Raffael-Jahr mit den zahlreichen geplanten und zum Teil schon realisierten Ausstellungen und Kolloquien (vgl. den diesbezüglichen Veranstaltungskalender im Januarheft des *Burl. Mag.* 1983, S. 59) wird sicher manche neuen Erkenntnisse,

aber auch etliche verwirrende Spekulationen und Thesen bescheren. Wie die Katalogbearbeiterin in ihrer Einleitung betont, ist es nun ein Jahrhundert her, daß anläßlich der vierhundertsten Wiederkehr von Raffaels Geburtsjahr in den Publikationen von Müntz, Springer, Schmarsow, Morelli und Crowe und Cavalcaselle erstmals die Probleme um die Frühzeit des Künstlers und seine Lehre bei Perugino heftig diskutiert wurden, wobei immer mehr die bis dahin fast ausschließlich in Lithographien reproduzierten Zeichnungen Raffaels eine bedeutende Rolle zu spielen begannen, da sie nun über das Medium der Photographie plötzlich eine neue, allorts verfügbare Vergleichs- und Argumentationsgrundlage boten.

Heute wie vor hundert Jahren bedeutet „connoisseurship“ die Frucht langer, intensiver Studien innerhalb eines mehr oder weniger eng abgesteckten Spezialgebiets. Anders als vor hundert Jahren gilt solche Kennerschaft heute keineswegs mehr als der Inbegriff kunsthistorischer Bemühungen. Der oft geschmähte Experte sucht jedoch weiterhin das Forum der Öffentlichkeit, er braucht den Austausch von Beobachtungen und Erkenntnissen und auch den Streit der Meinungen. In unseren Tagen scheint sich allerdings für viele ihre Kompetenz nur zu bewähren, solange sie aufsehenerregend Neues gebiert. In dieser Hinsicht gehören die Texte des Ausstellungskataloges, die wie eine Hommage für Oskar Fischel anmuten, jedenfalls immer wieder die großen Leistungen früherer Generationen in der Erforschung der umbrischen Malerei und Zeichenkunst bewußthalten, eher zu den Ausnahmen.

Günter Passavant

LA PEINTURE FRANÇAISE DU XVII^e SIECLE DANS LES COLLEC- TIONS AMERICAINES / FRANCE IN THE GOLDEN AGE.

Ausstellung in Paris (Grand Palais), New York (Metropolitan Museum)
und Chicago (Art Institute), 29. 1.–28. 11. 1982 (Zweiter Teil)

Auf La Tour folgte, durch Querwände sorgsam abgeschirmt, Poussin. Ein abrupter Szenenwechsel: statt Lothringen nun Rom. Aus der reichen Fülle der 31 von ihm als authentisch anerkannten Werke in Amerika hatte Rosenberg elf Bilder (in Paris neun) ausgewählt, und zwar wie schon in seiner Poussin-Ausstellung in Rom und Düsseldorf eine Mischung von etablierten Meisterwerken und umstrittenen Bildern, die er zu rehabilitieren suchte, – eine Auswahl, die die ganze Entwicklung Poussins von der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis ans Ende der fünfziger Jahre dokumentierte. Es fehlten zwei der frühesten Bilder, der „Tod des Germanicus“ aus Minneapolis und das bisher umstrittene Clevelander Bild mit „Satyr, Amor und Venus“, das nach der Poussin-Ausstellung 1960 abgeschrieben und fälschlich Mola (Schaar 1961) zugeschrieben worden war, aber von Oberhuber (1974) und Rosenberg überzeugend rehabilitiert wurde, wenn auch Brigstocke (1982) sich ihnen nur zögernd anschloß. Den Platz dieser Bilder, d. h. die frühe, lyrisch-poetische, neovenezianische Phase Poussins, vertrat das wunderbare, für die