

EINE UNBEKANNTE ZEICHNUNG RAFFAELS IN DEN UFFIZIEN

von Konrad Oberhuber

Professor Dr. Ulrich Middeldorf zum fünfundsechzigsten Geburtstag

Unter den Blättern Parmigianinos in der Uffizien liegt ein Blatt von ungewöhnlicher Bedeutung (Abb. 1 und 11).¹ Es enthält auf dem Recto zwei verschiedene figürliche Darstellungen, eine Gruppe von Engeln locker in Feder hingesezt über flüchtigen Andeutungen mit dem Metallgriffel und eine Einzelfigur mit der Aufschrift „DANAE“, die zusätzlich noch kräftig mit dem Pinsel laviert ist. In der rechten unteren Ecke ist mit raschen Federstrichen ein architektonisches System gezeigt (Abb. 10), und auch das Verso enthält architektonische Skizzen (Abb. 11, 12, 13), von denen nur eine, das etwas grobe Schema unten rechts, nicht in Feder sondern in Kohle gezeichnet ist. Das ursprünglich weisse Papier war wohl an allen Seiten grösser. Oberhalb der „Danae“ ist ausserdem ein etwa quadratisches Stück herausgeschnitten worden.

Die Zuschreibung an Parmigianino erklärt sich wohl aus der Tatsache, dass die Figur der „Danae“ — die Aufschrift ist nicht unbedingt von der Hand des Zeichners, wenn auch sicher alt — sowie der grosse fliegende Engel in einem Stich aus dem Umkreis des Marcanton verwendet wurden, was schon Passavant bemerkte², und den Bartsch fraglich dem Parmigianino zugeschrieben hatte (Abb. 2).³ Bartsch bemerkt jedoch, dass andere Autoren die Erfindung für ein Werk Raffaels hielten. In der Tat hat auch Zanetti, der die Vorlage für eine reizende Fälschung benützte, einen Clairobscurholzschnitt (Abb. 3)⁴, dem er, um seinen Freund Pierre Jean Mariette zu necken, das Monogramm AA des Andrea Andreani zufügte, das Blatt in seinem eigentlichen Zustand mit dem Monogramm Raffaels R. V. bezeichnet. Was Veronese dachte, als er den Stich für seine hl. Helena in London kopierte⁵, lässt sich leider heute

¹ Inv. 1973F. 262 × 346 mm, Feder in braun, laviert, Metallgriffelvorzeichnung, bräunliches Papier, auf dem Verso auch schwarze Kreide. Die linke obere Ecke ergänzt. Ich danke der Direktorin des Gabinetto Disegni e Stampe, Dr. Anna Forlani Tempesti, für die Fotos und die Erlaubnis, das Blatt zu veröffentlichen, sowie Mr. Philip Pouncey, der mir durch seine Zustimmung zu meiner Zuschreibung an Raffael den Mut zur Veröffentlichung gab.

² *J. D. Passavant, Le Peintre-Graveur VI, 1864, p. 89, Nr. 122*, wo das Blatt erwähnt wird. Die Frau auf der Zeichnung wurde von S. Mulinari in Faksimile radiert als Werk Parmigianinos. Als solches wurde die Zeichnung auch angeführt bei *Charles Ruland, The Works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, Weimar 1876, p. 172, Nr. XXII, 4*; dort auch weitere Kopien und Stiche nach dieser Figur.

³ XIV, Nr. 460; es gibt davon mehrere Kopien, darunter eine im Gegensinn ohne den Engel. Das Blatt war anregend für Behams Stich der Madonna am Fenster (*Hollstein, Bd. II p. 180*). Es ist wahrscheinlich, dass diese Zeichnung und nicht ein weiteres Zwischenglied die Anregung für den Stich bildete, schon weil der Engel, der ja aus einem ganz anderen Zusammenhang stammt, Verwendung fand, aber auch weil selbst das kleine Hündchen, das beinahe unsichtbar auf unserem Blatt zu Füssen der Frau sitzt, in den Stich aufgenommen wurde. Leichte Abweichungen etwa in der Haltung eines Fusses oder in Details der Draperie wird man dem Stecher zugute halten können.

⁴ B. XII, p. 190, Nr. 3. Der Abzug mit dem Monogramm Andreanis, den *Bartsch* in der Sammlung Fries sah und der auf dem Verso die von ihm abgedruckte interessante Aufschrift Mariettes trägt, in der dieser beinahe indigniert bemerkt, dass Zanetti ihn natürlich nicht hineinlegen konnte, ist heute in der Albertina.

⁵ *Cecil Gould, National Gallery Catalogues, The Sixteenth-Century Venetian School, London 1959, p. 147, Nr. 1041*. *Gould* erwähnt die Zeichnung in den Uffizien als Parmigianino. Er erkannte auch die Beziehung zur Heliodordecke, sah das Blatt aber als eine Derivation davon an. Sein Vergleich der weiblichen Figur mit dem Moses wird durch die folgenden Beobachtungen widerlegt, zeigt aber, dass er auch hier das Raffaelische erkannte.



1 Raffael, Studienblatt. Florenz, Uffizien.

nicht feststellen. Die Parmigianino-Literatur hat sich bisher mit dem Blatt, soweit ich sehe, kaum beschäftigt ^{5a}, und der Direktion der Uffizien erschien die Zuschreibung zweifelhaft; in der Tat fehlt die Freude am Schnörkel, fehlt die überaus persönliche Art der Auffassung der Figur bei Parmigianino, ihre drängende Lebendigkeit und bewusste Eleganz. Bei aller Zartheit und, man möchte sagen, Romantik finden wir in dieser Gestalt doch Ruhe und Grösse in Form und Ausdruck, ein klares Gefüge von Horizontalen und Vertikalen, gespannte Kurven, eine harmonische Beziehung und Abfolge der Schrägen. Das Licht ist klar, zusammenfassend, bildet grosse, präzis umgrenzte Flächen. Während Bartschs Vermutung sich aufzulösen scheint, gewinnt Zanettis wohl traditionelle Bestimmung an Wahrscheinlichkeit. Zu Raffael bestehen in der Tat viele Beziehungen, nicht nur im sicheren Strich und in der breiten Pinselführung, für die es unter den Studien für die Stanzen, z. B. die für die Pandektenübergabe der Segnatura im Stadel ⁶ oder die für die Befreiung Petri in den Uffizien ⁷, gute Beispiele gibt, sondern auch in der Auffassung und Pose der Figur.

^{5a} Siehe Nachtrag (S. 243).

⁶ Oskar Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1913-41, Bd. 5, Nr. 255; vgl. auch: Ulrich Middeldorf, *Raphael's Drawings*, New York 1945, Taf. 66.

⁷ O. Fischel, *Raphael*, Berlin 1962, Abb. 130. Vgl. auch: John Shearman, *Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze*, in: Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag, Berlin 1965, Taf. 35 Abb. 8.



2 Schule des Marcanton Raimondi, Die Vision der hl. Helena. Kupferstich.

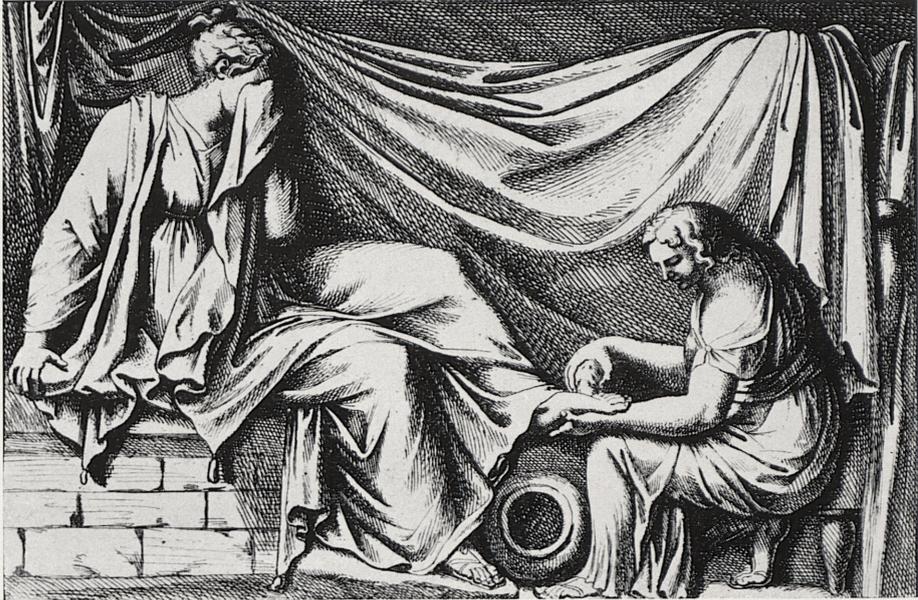


3 G. M. Zanetti, Die Vision der hl. Helena. Clair-obscur-Holzschritt.

Gerade in der Befreiung Petri, wo die kräftigen Hell-Dunkel-Kontraste des Blattes ihre beste Entsprechung finden, kehrt die Pose unserer Figur seitenverkehrt in dem liegenden Soldaten rechts unmittelbar unter dem Engel auf den Stufen weitgehend identisch wieder (Abb. 6). Seine Pose hinwiederum lässt sich auf ein Relief, das Pietro Santi Bartoli im Palazzo Valle in Rom sah und stach, zurückführen (Abb. 4).⁸ Es ist wohl ein Seitenteil eines Sarkophages und stellt eine sitzende junge Frau dar, die ihr Gesicht mit einem Schleier verhüllt, und der eine andere die Füße wäscht. Schon Mantegna war die Schönheit dieser Figur aufgefallen, und er hatte sie in einer Zeichnung in der Albertina (Abb. 5)⁹, die später fälschlich

⁸ In: *Giov. Pietro Bellori*, *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, Rom, J.J. de Rubeis 1693, Nr. 59.

⁹ *Alfred Stix* und *Anna Spitzmüller*, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Graphischen Sammlung Albertina Bd. VI, Die Schulen von Ferrara, Bologna etc.*, Wien 1941, Nr. 17v. Die alte Zuschreibung an Mantegna ist wesentlich einleuchtender als die an Ripanda. Das Verso steht etwa der Zeichnung einer Muse in München (*Erika Tietze-Conrat*, *Andrea Mantegna*, London 1955, Abb. 40) nahe, doch muss man bedenken, dass es sich hier um eine relativ rasche Nachzeichnung nach der Antike, dort um eine vollständig durchgeführte Vorzeichnung für ein Gemälde handelt. Der klare Strich und die kräftige Charakterisierung der Gesichter des Recto scheinen mir ausserordentlich typisch für Mantegna zu sein. Man vergleiche etwa den Kampf der Seekentauren in Chatsworth (*Tietze-Conrat* Taf. 99). Auch hier ist die andere Technik zu beachten. Der Soldat links wurde allerdings von anderer Hand mit etwas dunklerer Tinte mit der Feder überarbeitet, was die Schönheit des Blattes leicht beeinträchtigt.



4 Pietro Santi Bartoli, Teil eines antiken Sarkophagreliefs. Kupferstich.



5 Andrea Mantegna (?), Kopie nach einem antiken Relief. Wien, Albertina.



6 Raffael, Befreiung Petri, Vatikan, Stanza dell'Elidoro.

Ripanda zugeschrieben wurde, wiedergegeben mit der Aufschrift „a roma“. Das Verso des schönen, bisher unbeachteten Blattes (Abb. 7), vielleicht eines der wenigen Zeugnisse von Mantegnas Aufenthalt in Rom, kopiert das Relief der Dakerschlacht des Trajan vom Konstantinsbogen.

Die wesentlichste Veränderung der Figur des liegenden Soldaten in der Befreiung Petri gegenüber der weiblichen Figur im Relief ist, dass er sich an eine Rückwand anlehnt und sich daher nicht wie die antike Figur mit einem Arm nach rückwärts aufstützt. Dieser Arm ist daher locker über den Schild nach vorne gebogen. Die Beine liegen auf den Stufen auf, das vordere ist etwas höher gezogen als im Relief und das Knie ist leicht nach vorne geneigt, der natürlichen Bewegung folgend. Hier wie auch in der Haltung des Brustkorbs wird deutlich, dass Raffael seine Figuren nie so sehr wie die Antike in die Fläche legt. Alles kontrolliert er am Akt und ordnet es vollplastisch in den Raum ein. Der zweite Arm ist höhergestellt, ruht ebenfalls auf einer Stufe auf und bietet dem Kopf eine Stütze. In der Zeichnung (Abb. 1) ist das Motiv weiterentwickelt. Der ehemals stützende Arm kann nun locker im Schoss liegen. Der Sitz ist höher, sodass sich die Beine weiter auseinander spreizen und das Gewand sich zu einer grossen Fläche ausspannt. Die Fensterbank zwingt den anderen Arm zu einer höheren Position und etwas abgewandelter Geste, er ist nicht mehr Stütze für einen Schlafenden, sondern gibt der sitzenden Frau etwas Nachdenkliches, Versonnenes. Wie auch im Soldaten spürt man hier die Studie nach der Natur; das modische Gewand und die leichten Veränderungen gegenüber der Antike lassen die Frau an ihrer Fensterbank wie unmittelbar aus dem Leben gegriffen erscheinen.¹⁰ Die Aufschrift „Danae“ ist wohl ein späterer Gedanke, da man kaum annehmen kann, dass Raffael mythologische Gegenstände in zeitgenössischem Gewand konzipierte. Sie mag durch das Gegenüber der am Fenster sitzenden Frau und der himmlischen Erscheinung angeregt worden sein. Noch einmal taucht die Figur wieder weiter verändert in Raffaels Werk auf, in der in Gedanken versunken sitzenden Rebekka in „Gott erscheint Isaak“ in den Loggien. Zwischen den Soldaten der Befreiung Petri und die Rebekka ordnet sich unsere Figur; und auch in ihrem Gewandstil, dem freien Fluss der Falten, der Tendenz zur Zusammenfassung der Form, wie etwa der Ärmel spitz ausläuft und die Hand nur knapp angedeutet ist, steht sie zwischen dem Fresko der Heliodorstanze und dem des Borgobrandes, der Stimmung nach jedoch der Heliodorstanze näher verwandt.

Die zweite figurliche Skizze auf dem Blatt stützt diese Beobachtung, also eine Datierung etwa Anfang 1514. Sie steht in engster Beziehung zu einem seit Dollmayrs Raffaelstudien höchst umstrittenen Werk, der Decke der Stanza dell'Elidoro¹¹, und im speziellen zu dem Fresko „Gottvater erscheint Moses im brennenden Dornbusch“ (Abb. 8). Bei genauer Beobachtung kann man in der Tat erkennen, dass der Oberkörper und der rechte Arm Gottvaters mit wenigen Strichen angedeutet sind. Der kleine Engel, der im Fresko unter dem Arm erscheint und teilweise davon überschritten wird, ist hier vollständiger wiedergegeben, in leicht veränderter Pose; der grössere, der Gottvater gleichsam aus den Flammen enthüllt, schaut noch nach abwärts in einer Haltung, die einem Engel in dem Sibyllenfresko von S. Maria della Pace sehr

¹⁰ Gerade in der Zeit der Heliodorstanze hat sich Raffael viel mit genrehaften Szenen beschäftigt. Dies beweisen Blätter wie die Madonnenzeichnungen in Chatsworth und Oxford, O. Fischel, a.a.O., Bd. VIII, Nr. 375 und 376, das Studienblatt in der Albertina, ebd. Nr. 359, und Stiche wie B. XIV, 443 und 496, vor allem aber die Madonna della Sedia im Pitti.

¹¹ Hermann Dollmayr, Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Elidoro, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. I, 1890, p. 292-299, und: derselbe, Raffaels Werkstätte, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XVI, 1895, p. 244f. Für neuere Meinungen siehe: J. Shearman, a.a.O., p. 173f., und Deocleto Redig de Campos, Raffaello nelle Stanze, Mailand 1965, p. 33f.



7 Andrea Mantegna (?), Kopie nach einem antiken Triumphalrelief. Wien, Albertina (Verso von Abb. 6).



8 Raffael, Jehovah erscheint Moses im brennenden Dornbusch. Vatikan, Stanza dell'Eliodoro, Teil des Deckenfreskos.

nahe steht und im Opfer Abrahams der Decke wiederkehrt, während er im Fresko auf Moses blickt. Das Flammenartige der Wolke, in der Gott im Fresko erscheint, ist hier noch nicht deutlich. Nur die wirbelnde Bewegung der Wolkenmassen ist dargestellt, und die flammenden Cherubim, die die göttliche Substanz dieses Feuers veranschaulichen, fehlen noch, sind vielleicht in dem herrlichen visionären Kopf, der so typisch raffaelisch mit ganz wenigen Strichen unten hingesezt ist, vorgebildet; eher ist das aber ein Teil eines weiteren Engels, denn sein Körper und ein Arm scheinen in flüchtigen Strichen angedeutet zu sein. In einer Zeichnung in Oxford, die Anlass und Stütze für die Zuschreibung des Freskos an Peruzzi gebildet hatte (Abb. 9)¹², sind wir dem Fresko schon näher. Die Bewegung des grossen Engels, seine Kopfhaltung, das Flammenhafte der Wolken entsprechen hier schon dem ausgeführten Werk, wenn auch die beiden Engelsegestalten verdoppelt sind und Gottvater noch unbekleidet ist. Mit dem Klarwerden der Grössenverhältnisse innerhalb des Rahmens des Freskos mussten die beiden zusätzlichen Figuren wegfallen. Deutlich haben wir auch im Oxforder Blatt ein Stadium *vor* der Ausführung. Es steht im Stil und in der Strichführung, im Fluss, in der Kraft und dem Schwellenden der Linien der Zeichnung in den Uffizien äusserst nahe, doch lässt das stark saugende Papier die Linien vielleicht etwas härter erscheinen. Es kann sich also nur um einen weiteren originalen Entwurf Raffaels für das Fresko handeln oder um eine ausserordentlich getreue faksimileartige Nachzeichnung, die dadurch ebenfalls Bedeutung hätte. Die etwas schwächliche Kopie nach einem antiken Triumphbogenrelief auf dem Verso spräche für das letztere, doch findet man gelegentlich Schulzeichnungen und Kopien auch auf der Rückseite eigenhändiger Blätter Raffaels. Die Spuren einer Quadrierung, die sich erkennen lassen, und die hohe Qualität sprechen für die erstere Möglichkeit. Das Blatt der Uffizien wirkt jedenfalls durch und durch original. Die leicht abweichende Bleigriffelvorzeichnung ist in Gesicht und Armen des grossen Engels noch leicht erkennbar, die Linie ist an jeder Stelle lebendig und voll von charakterisierender Energie. Viele Beziehungen bestehen zu Raffaels gesicherten Zeichnungen.

¹² K. T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Bd. II, Oxford 1956, Nr. 462.



9 Raffael oder nach ihm, Vorstudie für das Fresko Abb. 8. Oxford, Ashmolean Museum.

Vor allem denkt man an seine Studien für die Engel von S. Maria della Pace¹³ oder an seine Entwürfe für die nie ausgeführte Himmelfahrt Mariae und die Auferstehung Christi.¹⁴ Alle diese Zeichnungen wirken jedoch noch etwas früher, nicht ganz so fließend in den Linien, noch delikater und zarter im Ausdruck. Dennoch sind der Strich und die Art, wie hier die Körperglieder abgekürzt, die Falten rasch hingesezt sind, auf das engste verwandt. Peruzzi kommt als Autor nicht in Frage. Sein Strich ist krauser, weniger fließend und energiegeladener; die Gesamtwirkung seiner Zeichnungen ist dekorativer. Es fehlt das Erscheinungshafte, Rasche, Klare und Durchlichtete dieser Figuren.

Es ist hier nicht der Platz, nochmals die Argumente anzuführen, die für die Zuschreibung der Fresken an Raffael und eine Datierung in die Zeit um 1514 sprechen. Dies haben der Autor¹⁵ und später John Shearman¹⁶ an anderer Stelle ausführlich getan. Der Neapeler Karton für den knienden Moses¹⁷ in diesem Fresko gab dafür ja schon immer deutlichstes Zeugnis, und das vorliegende Blatt ist eine weitere Bestätigung sowohl für die Zuschreibung

¹³ O. Fischel, Raphael, London 1948, Abb. 202.

¹⁴ Ebenda, Abb. 94, 95 und 97. Vor allem Abb. 95 ist in der Art die Glieder anzudeuten und in der Kraft des Strichs an den Gelenken besonders nahe.

¹⁵ Konrad Oberhuber, Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 58, 1962, p. 35f.

¹⁶ J. Shearman, a.a.O., p. 173f. Shearman hat nur teilweise recht, wenn er die dekorativen Teile der Decke Peruzzi zuschreibt. Die kleinen Szenen darin stammen sicherlich von Ripanda und nur bei zwei Zwickelfiguren ist eine Mitarbeit Peruzzis wahrscheinlich. Vgl. dazu D. Redig De Campos, a.a.O., p. 33. Auf die Zwickelfiguren Peruzzis machte mich C. L. Frommel aufmerksam.

¹⁷ Abb. bei: Sydney J. Freedberg, Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, Cambridge (Mass.) 1961, Abb. 208.

als auch für die Datierung. Es fällt dem Verfasser dagegen äusserst schwer, die Zeichnung in Oxford, die John Shearman kürzlich publizierte¹⁸, als Raffaels Studie für das Opfer Abrahams anzunehmen. Ihr Stil, Körper- und Gewandbewegung wirken schon später, nahe der Schlacht von Ostia oder Bildern wie den beiden hl. Margarethen in Wien und in Paris; die Zeichenweise weist auf Giulio Romano als Autor.¹⁹ Dennoch lässt sich Shearmans Gedanke nicht ohne weiteres widerlegen und bedarf noch gewissenhaften Studiums.

Was die Ausführung der sehr schlecht erhaltenen Fresken betrifft, so geistert noch immer das Gespenst des Guillaume de Marcillat, dem sie Venturi zuschrieb, durch die Literatur.²⁰ Der Glasmaler hat ja in der Tat ähnliche weissbärtige Greise in seinen späteren Fresken in Arezzo gemalt. Bis zuletzt bleibt aber seine Malerei dem Quattrocento verhaftet bei allen Einflüssen von Raffael und vor allem von Michelangelo. Er verzerrt die Figuren und hat nie ähnliche klare Körperplastik, vollendete Proportionen und fließendes Licht darzustellen gewusst. Auch die Ausführung scheint im wesentlichen von Raffael selbst zu stammen.

In diesselbe Zeit wie die Figurenstudien, den Beginn des Jahres 1514, führt uns auch die Architekturskizze (Abb. 10). Wir blicken auf die Wand eines tonnengewölbten Innenraumes mit doppelter Pilasterordnung und Arkaden, von denen links eine nur leicht angedeutet ist, während sich der Raum nach rechts hin in einem Bogen erweitert. Die Pilaster ruhen, wie sich links deutlich zeigt, auf Sockeln, zwei durch ein Gesims getrennte Nischen sind zwischen sie eingeordnet. Die Kapitelle sind korinthisch, darüber verkröpft sich das Gebälk und die kassettierte Tonne, deren Linien rechts bis zum leicht angedeuteten gegenüberliegenden Pfeiler geführt sind. Durch die Arkade blickt man in mehrere Räume, die nicht ganz leicht zu entziffern sind. Zunächst wohl in einen tonnengewölbten Raum mit Gurten, dann in einen kreuzgewölbten, dessen Gewölbeform jedoch durch einen Kreis zusammengefasst ist, dann vielleicht nochmals eine Tonne und schliesslich eine abschliessende Nische. Der Kreis über dem Kreuzgewölbe könnte allenfalls auch als Pendentivkuppel gedeutet werden; die richtige Deutung wird sich aus der Besprechung der Zeichnungen des Verso im folgenden ergeben. Das Verhältnis des grossen Arkadenbogens und der Nische in perspektivischer Verkleinerung ist rechts davon nochmals leicht wiederholt, jedoch von den Pilastern überzeichnet. Das System ist offensichtlich das von St. Peter²¹, die Erweiterung rechts wohl ein Einblick in den Kuppelraum, sodass ein Blick auf die letzten beiden Langhausarkaden links wiedergegeben zu sein scheint. Die Gestaltung des linken Pfeilers entspricht dem System, das durch Bramante vorgegeben war. Durch Antonio da Sangallos Memoriale wissen wir, dass Raffael das Langhaus mit einer Tonne ohne Stichkappen einwölben wollte²²; die Abfolge der Räume, die wir bei dem Einblick in

¹⁸ A.a.O., p. 175, Abb. 15.

¹⁹ Ein altes Foto (Braun 39) zeigt noch die Federumrisse, bevor sie offenbar bei einer Restaurierung entfernt wurden. Es ist dies übrigens ein für Raffael-Schulzeichnungen in England nicht ungewöhnliches Schicksal. Das Blatt wirkte so Giulios späteren Zeichnungen noch wesentlich näher als jetzt. In der Tat hatte es auch J. C. Robinson, A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries Oxford, Oxford 1870, Nr. 93, der das Blatt noch in seinem ursprünglichen Zustand kannte, in überzeugender Weise Giulio zugeschrieben.

²⁰ Vgl. *Redig de Campos*, a.a.O., p. 33f.

²¹ Es ist hier nicht der Ort, auf die überaus komplizierte und kontroversenreiche Literatur zu St. Peter einzugehen. H. de Geymüllers Werk, Die Ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom, Wien-Paris 1875, hat noch keinen gültigen Ersatz gefunden. Für die Entwicklung unter Bramante, Raffael und Antonio da Sangallo vgl. man zuletzt: *Franz Graf Wolff-Metternich*, Bramantes Chor der Peterskirche in Rom, in: *Römische Quartalschrift* 58, 1963, p. 271ff., und C. L. Frommel, Antonio da Sangallos Cappella Paolina, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, 1964, p. 15ff.

²² Vgl. *Geymüller*, a.a.O., p. 294ff., bes. p. 298f. § 6: *Sesta, detta nave sarà ischurissima, e così in molti altri luogi della chiesa seguita chosi, per che non li possono dare lumi buoni.* Vorher (*Geymüller* § 5) schreibt er: *Quinta, se segue chome è chominciato, la nave grande sarà e stretta e alta, che parerà uno vicholo.*



10 Raffael, Detail aus Abb. 1.

die Arkade beschrieben, würde dem Plan, den Serlio uns von Raffaels St. Peter-Entwurf gibt, entsprechen²³: drei hintereinander gelagerte Räume, von denen der dritte in einer Nische endet und der zweite einen Teil des Seitenschiffes bildet, sich also nach allen vier Seiten in Arkaden öffnet. An dieser Stelle war also eine Tonne als Wölbungsform nicht möglich; und das Problem der Einwölbung dieses Raumes ist es, das Raffael auf dem Verso des Blattes beschäftigt.

Bevor wir darauf näher eingehen, müssen noch einige Probleme des Recto besprochen werden. Unter den Linien der Arkade und der Tonne mit ihren Gurtbögen kann man ganz leicht angedeutet ein rund abgeschlossenes hochrechteckiges Fenster erkennen, das offenbar auf einer Art Gesims aufruht. Ausserdem wirken die Pilaster rechts kräftiger, ihre Kapitelle scheinen höher zu liegen und sind jedenfalls nicht so eindeutig als korinthisch gekennzeichnet wie die linken. Statt zwei Nischen finden wir hier nur eine. Als ein Alternativentwurf ist dies schwerlich zu deuten, da die Kuppelpfeiler ja durch Bramante schon eindeutig festgelegt waren. Die einzige plausibel scheinende Erklärung dafür erhielt ich von Christoph Luitpold Frommel, dem ich hier für seine Hilfe danken möchte. Wahrscheinlich handelt es sich um eine knappe Andeutung des Aussenbaus, der ja Bramante folgend eine grosse dorische Ordnung erhalten sollte, die am Chor tatsächlich ausgeführt wurde.²⁴ Das Fenster wäre die äussere Öffnung der

²³ Vgl. *Geymüller*, a.a.O., Taf. 26,2. Serlio verzichtet weitgehend auf die Wiedergabe der Details und idealisiert den Chorabschluss. Raffael hat in seinem endgültigen Entwurf sicher Bramantes Tribuna beibehalten, wie aus Antonios Kritik, ebd. p. 295f., deutlich wird. Wie *Metternich*, a.a.O., p. 284, vermutet, müssen die Pläne Giuliano da Sangallos, Uff. 7A und 9A sowie Cod. Barberinus, lat. 4424, fol. 64v., *Geymüller* Taf. 26 und 28, in enger Zusammenarbeit mit Raffael entstanden sein, was die Nähe zu Serlios Grundriss erklären würde.

²⁴ Vgl. *Metternich*, a.a.O., passim und bes. p. 287.

kompliziert geführten Lichtschächte, die das Innere erhellen sollten. Eine andere mögliche Erklärung für das Fenster wäre, dass Raffael zunächst an das System der Querhausumgänge dachte, doch würde das die Gestalt der Pilaster nicht erklären.

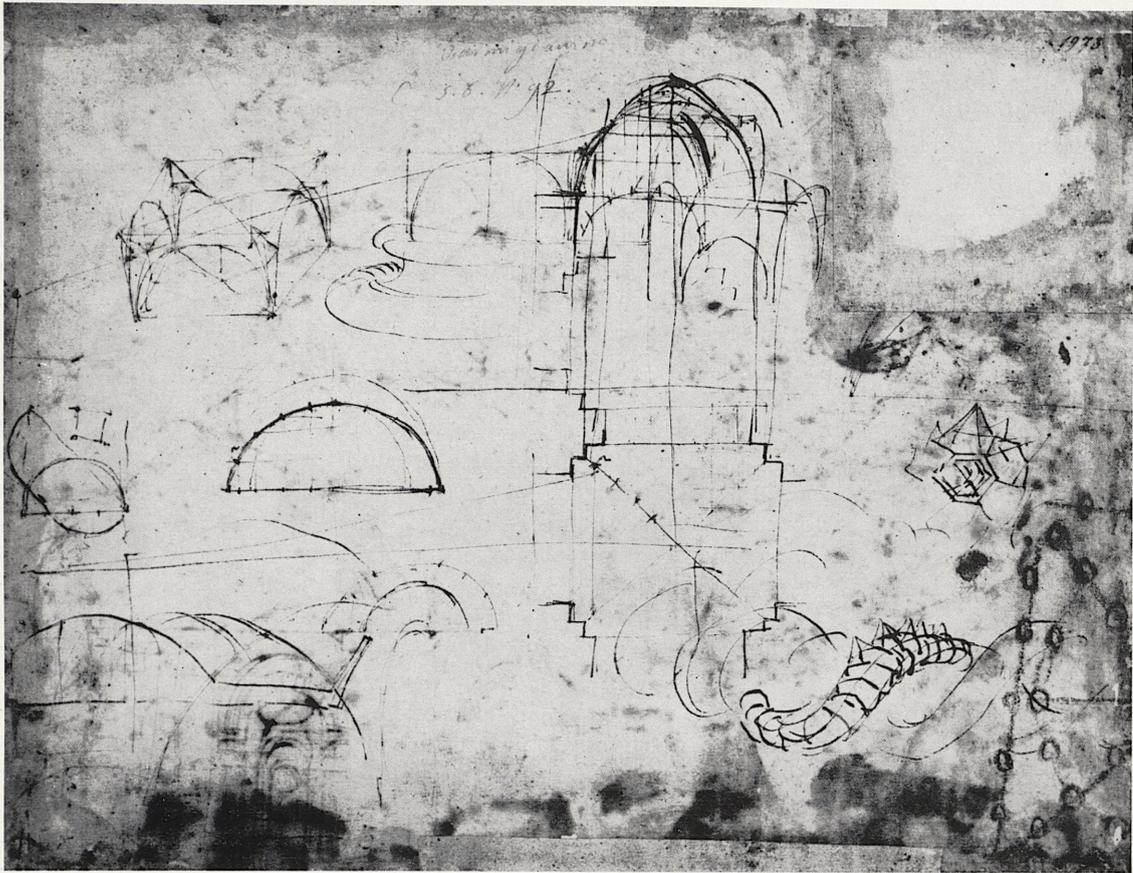
Die komplizierten Darstellungen des Verso des Blattes (Abb. 11, 12 und 13) wurden vom Verfasser in gemeinschaftlicher Arbeit mit Christoph Frommel, soweit es vorläufig möglich war, geklärt.²⁵ Das Blatt ist nicht leicht zu entziffern, da gelegentlich mehrere Ideen übereinander gezeichnet sind, besonders etwas rechts von der Mitte oben (Abb. 13). Den besten Zugang gibt eine nochmalige Betrachtung der Problemlage auf dem Recto. Bei seinem Einblick in die Arkade (Abb. 10) beschäftigt Raffael vor allem die Abfolge der Gewölbe — Tonne, Kreuzgewölbe, Tonne — und besonders das Kreuzgewölbe, dem er durch den Kreis eine gewisse zentralisierende Wirkung geben will. Wichtig scheint, dass der durchgehende Fluss der Tonnen an dieser Stelle nicht unterbrochen werden soll, wenn auch ein gewisser Ausgleich der Funktion des Raumes entsprechend angestrebt wird. Bedeutend wird also, dass das Kreuzgewölbe die gleiche Scheitelhöhe wie die Tonnen hat, und die Gestaltung des Kreuzgewölbes. Dies ist nun sichtlich eines der Hauptanliegen des Verso, wobei besondere Rücksicht auf die Wirkung für das Auge des Betrachters genommen wird.

Alle Zeichnungen sind freihändig, sodass kleine Unregelmässigkeiten und die Massverhältnisse nicht auf den Millimeter genau geprüft werden können, doch scheint das Wesentliche dennoch klar zu werden. Etwa in der Mitte (Abb. 13) finden wir den Grundriss von zwei hintereinander liegenden quadratischen Räumen, von denen der zweite etwas verkümmert und verzerrt ausgebildet ist und offenbar keine besondere Rolle in der Zeichnung spielt. Der erste (untere) ist, wie es scheint, durch eingezogene Pfeiler und Gurten an allen vier Seiten begrenzt und mit einem Kreuzgewölbe überwölbt.²⁶ Die Hälfte einer der Diagonallinien ist durch vier Punkte, von denen der erste mit einer 2 bezeichnet ist, in fünf Abschnitte geteilt. Entsprechende Punkte auf der anderen Diagonale sind durch rechtwinkelig aufeinander stehende Linien, die eine Art Rastersystem bilden, mit den Gurtbogen verbunden. Von dem mit 2 bezeichneten Punkt und vom Mittelpunkt des Gewölbes führen je eine Linie nach links, wo sie sich in einem Punkt, offenbar dem Augenpunkt, treffen.

Sehr schwer erkennbar ist, dass oberhalb des Grundrisses, den wir eben beschrieben, nicht ganz übereinstimmend im Abstand mit seinen Begrenzungen zwei Pfeiler im Aufriss gezeichnet sind, zwischen denen sich ein Bogen spannt, der in dem Gewirr der Bögen in der Mitte oben fast untergeht. Wieder ist er unterteilt und ist ein Rastersystem hineingelegt. Der Mittelpunkt und Punkt 2 und eine weiterer Punkt, man müsste ihn Punkt 1 nennen, sind mit den entsprechenden Linien unten im Grundriss verbunden, sodass es sich offenbar auch hier um die Kurve über der Diagonale handeln muss; eine weitere Linie ist wieder nach rechts zu einem Augenpunkt geführt, der diesmal etwas über einer Bodenlinie liegt, offenbar um Menschenhöhe anzudeuten. In beiden Zeichnungen scheint Raffael also bemüht, zu sehen, bis zu welcher Höhe die Diagonallinie des Gewölbes von den eingezogenen Pfeilern und Gurten verdeckt wird und in welcher Beziehung diese Kurve über der Diagonale zu den Halbkreisbogen der Arkaden steht. Verschiedene damit zusammenhängende Probleme werden in weiteren Zeichnungen behandelt.

²⁵ Ich danke an dieser Stelle auch Herrn Dr. *Howard Burns*, der mir ebenfalls beim Lesen dieser Zeichnung half und wichtige Elemente, wie etwa den Aufriss des Bogens in der Mitte oben und die Laute links unten, entdeckte.

²⁶ Eine genaue Entsprechung in den vorliegenden, wohl um 1514 entstandenen Grundrissen von St. Peter gibt es an der für uns entscheidenden Stelle nämlich im grossen Seitenschiffsjoch nicht, jedoch in mehreren Kapellen, z.B. links vom Chor in Uffizien 7A und an derselben Stelle auch im Codex Barberinus, fol 64v. sowie an anderen Stellen; ebenso auch in mehreren Räumen von Uffizien 9A. Vgl. oben Anm. 23.



11 Raffael, Studienblatt. Florenz, Uffizien (Verso von Abb. 1).

In der Mitte der linken Hälfte des Blattes (Abb. 12) liegt eine Zeichnung, aus drei Kurven bestehend: Über einer Grundlinie ist ein kleiner voller Halbkreis ganz zart gezeichnet, aussen ist ein wesentlich grösserer ebenso zarter voller Halbkreis und zwischen beiden eine kräftigere Kurve, die die Basis des grossen Halbkreises mit der Scheitelhöhe des kleinen in einem regelmässigen Bogen verbindet. Diese ist wieder unterteilt, mit einem Raster versehen und an einem Punkt mit der Zahl 2 bezeichnet. Es ist also offenbar eine der möglichen Kurven über der Diagonale bei gleicher Scheitelhöhe mit der Arkade. Dasselbe Problem ist links daneben behandelt. Über die Grundlinie des kleinen Bogens der Arkade ist ein Quadrat gelegt und die Diagonale gezogen. Die Kurve darüber wird an ihrem oberen (hier nach unten gelegenen) Punkt von einer Parallele zur Diagonale im Abstand des Durchmessers des kleinen Bogens beschränkt. Hier ist die Kurve sehr stark gestelzt und daher ein langes Stück beinahe gerade und parallel zur Grundlinie. Die Frage, ob die Kurve regelmässig verlaufen oder gestelzt werden sollte, hat Raffael also beschäftigt.

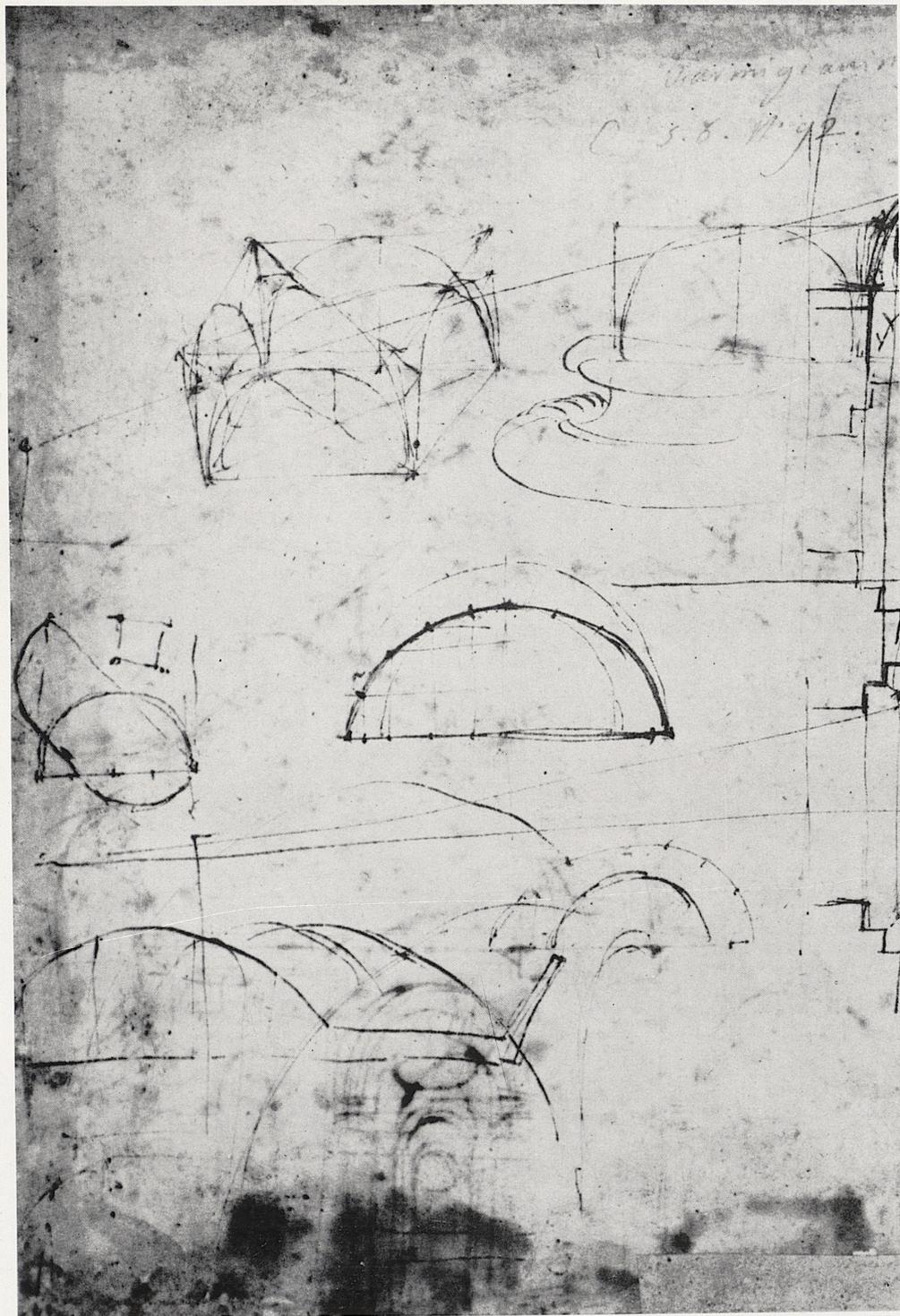
Das Verhältnis der regelmässigen Kurve über der Diagonale zu dem inneren Bogen der durch Gurten eingeschränkten Arkade scheint ihn in einer kleinen Skizze unmittelbar links vom Grundriss unten zu interessieren, doch wäre es auch möglich, das Raffael bei einem der Gewölbe mit grösseren und kleineren Arkaden zu rechnen hatte, wie man vielleicht aus einigen

Linien oben rechts über dem Grundriss entnehmen kann (Abb. 13), wo eine kleine Arkade frontal, eine grössere rechts in die Tiefe führend und die Kurve über der Diagonale gezeigt sind in der Art einer Hängekuppel oder besser böhmischen Kappe. Dieselbe Form ist etwas links davon nochmals wiederholt und in den Raum unter die oben beschriebene Arkade im Aufriss eingetragen. Einzelne Punkte der beiden verschiedenen grossen Arkadenbögen und des Diagonalbogens, der weitgehend der Linie des schon oben beschriebenen Diagonalbogens folgt, sind durch parallele Linien rasterartig verbunden. Wieder geht es also um den Versuch, sich die Gewölbeform im einzelnen vorzustellen. Der einzige Ort für solche Gewölbe über einem rechteckigen Grundriss sind die schmalen Seitenschiffsjoche, die vielleicht durch Lünetten mit Fenstern erhellt werden sollten; man würde dort freilich eher an Tonnen mit StICKKAPPEN denken. Das Problem muss einstweilen noch offengelassen werden. In beiden Skizzen ist an einer Stelle, durch ein oder zwei kurze Striche, wieder der kritische Punkt, der anderswo mit der Zahl 2 bezeichnet ist, angegeben, ebenso in der Gewölbeskizze oben ganz links (Abb. 12), die ein regelmässiges Kreuzgewölbe in nicht ganz vollkommener Perspektive von oben gesehen wiedergibt. Alle konstruktiven Linien sind darin eingetragen, und unter anderem ist auch eine Linie auf der Höhe unseres Punktes 2 gezogen. Der regelmässige Bogen etwas rechts davon im Rechteck nimmt ein Motiv aus dieser Zeichnung heraus, ohne offenbar Neues zu bringen.

Die Kurven und die Beschäftigung mit Geometrie und Architektur scheinen Raffael zu verschiedenen Formen angeregt zu haben. Direkt unter dem eben beschriebenen Bogen skizziert er rasch eine Säulenbasis in den für ihn charakteristischen ausladenden Formen. Links unten finden wir unter verschiedenen Kurven, die wohl wieder zu einer perspektivischen Darstellung eines Gewölbes gehören, eine Form, die einer Laute sehr ähnlich ist, deren Bauch in verschiedene Abschnitte unterteilt ist; vielleicht eine Hilfe zum Verstehen des Gewölbebogens. Rechts finden wir ein diamantartiges Gebilde und ein sich windendes Ornament, das offenbar mit Diamanten oder besser Pyramiden besetzt werden sollte. Ob es sich hier um reine Schulung der stereometrischen Vorstellungsgabe oder um Entwürfe für ein Medici-Ornament, wo ja der Diamant immer eine grosse Rolle spielt, handelt, wird schwer zu entscheiden sein. Jedenfalls gehören die Formen zum Repertoire perspektivischer Zeichnungen und Konstruktionen.

Noch nicht erklärt ist die grobe Kreidezeichnung rechts unten, von der nur ein Rest erhalten ist (Abb. 13). Wieder haben wir ein quadratisches Schema mit Diagonalen und Vertikalen über der Mitte. Ähnlich wie im Grundriss daneben ist die halbe Diagonale wieder durch vier kleine Kreise in fünf Teile geteilt. Die halbe Grundlinie dagegen ist nur durch zwei kleine Kreise oder besser Punkte unterbrochen. Durch den zweiten Punkt der Diagonale (nicht Punkt 2) ist ein Kreis geführt, der in der Mitte relativ nahe an die Grundlinie herankommt. Auch er ist mit Punkten unterteilt. Stellt man sich das Ganze als Gewölbeschema vor, so könnte es sein, dass Raffael an ein Kreuzgewölbe mit sehr stark gestelzten Bögen über der Diagonale dachte, das etwa an den Punkten des Kreises eine beinahe ebene Fläche erreichte. Solche Gewölbe mit stark verschliffenen Graten sind in der Renaissance sehr häufig. Das naheliegendste Beispiel ist die Decke der Stanza dell'Eliodoro, deren Dekoration, die damals schon existierte, die Zeichnung sogar angeregt haben mag. Es ist wahrscheinlich, dass Raffael ein solches Gewölbe meinte, als er den Kreis in das Kreuzgewölbe seiner Ansicht der Kappellenflucht auf der Skizze für St. Peter auf dem Recto (Abb. 10) einzeichnete.

Wir können also aus den Skizzen auf Recto und Verso des Blattes schliessen, dass Raffael sich in diesem Augenblick intensiv mit der Einwölbung seines Entwurfs von St. Peter beschäftigte. Wir sehen, dass er das Langhaus mit Tonnen einwölben will, die durch Verkröpfungen über den Pfeilern gegliedert waren und in den Seitenschiffen auf Kuppeln, die immer wieder in den Plänen erscheinen, verzichtet. Der durchlaufende Strom der Bewegung scheint ihn interessiert zu haben, der freilich auch in den Seitenschiffen Rhythmus durch Gurten, die



12 Raffael, Detail aus Abb. 11.

rythmische Travee und das Flacherwerden der Gewölbe dort, wo sich die Richtungen kreuzten, erhielt. Keines der Schiffe scheint beleuchtet gewesen zu sein, worüber sich ja auch Antonio beklagt.²⁷ Licht muss indirekt durch Fenster in die Tonnengewölbe zwischen Mittel- und Seitenschiffen und in die Kapellen eingedrungen sein.²⁸ Offenbar sollte es vor allem die Altäre beleuchten und den Kuppelraum im Zentrum sowie der Apsis leuchtende Dominanz geben. Hell-Dunkel-Kontraste, ein richtungweisendes Licht scheint Raffael angestrebt zu haben, wie auch später immer mehr in seinen Bildern, in denen das Clair-obscur überhandnimmt und Leben verleiht. Rhythmische Bewegung im Raum bei Klarheit und Überschaubarkeit der Grenzen und ein gestaltetes konzentriertes Licht müssen wir also aus diesen Entwürfen Raffaels erschliessen. Ebenso bedeutend sind sie für sein Verhältnis zum Betrachter, die Gesamtwirkung von ferne, die Beziehung zum Menschen, der die Gewölbe von unten und von weitem betrachtet; das hat doch etwas Besonderes und Einzigartiges. Hier spüren wir den Malerarchitekten, der den gebauten Raum bildhaft und als etwas Plastisches und Erlebbares begreifen will.²⁹ Antonio da Sangallo der Jüngere, Raffaels Mitarbeiter ab 1516, hat in manchen seiner kleinen Skizzen eng an solche Zeichnungen angeschlossen. Eine kleine Fassadenskizze (Abb. 14)³⁰, die wohl noch zu Lebzeiten Raffaels entstand, wirkt beinahe wie eine Kopie nach einer Zeichnung des Urbinaten in der Art der kleinen Skizze auf dem Recto unseres Blattes. Deutlich spürt man aber, um wieviel trockener und härter Antonios Strich ist, wie viel weniger Energie und suggestive Kraft er enthält, und um wieviel weniger raumhäftig seine Skizzen sind.

Lotz stellt klar, dass Antonio sich von seinen frühesten bekannten, um etwa 1517/18 entstandenen Zeichnungen an des Orthogonalrisses bedient. Es wäre nicht erstaunlich, wenn er, der ausschliesslich Architekt war, Raffael in der Entwicklung dieser Methode, die man für seine späten Antikenaufnahmen erschliessen muss, beeinflusst hätte.³¹ Peruzzi als Malerarchitekt bleibt in seinen Innenraumdarstellungen der Art Raffaels in der vorliegenden Skizze für St. Peter nahe. Wie seine Figurenzeichnungen haben auch Raffaels architektonische Skizzen Energie, plastische und räumliche Kraft. Sie sind jedoch selten und wenig beachtet.³² Oft finden sie

²⁷ Vgl. Anm. 21. Für eine Möglichkeit der Beleuchtung der schmalen Seitenschiffsjoche siehe oben.

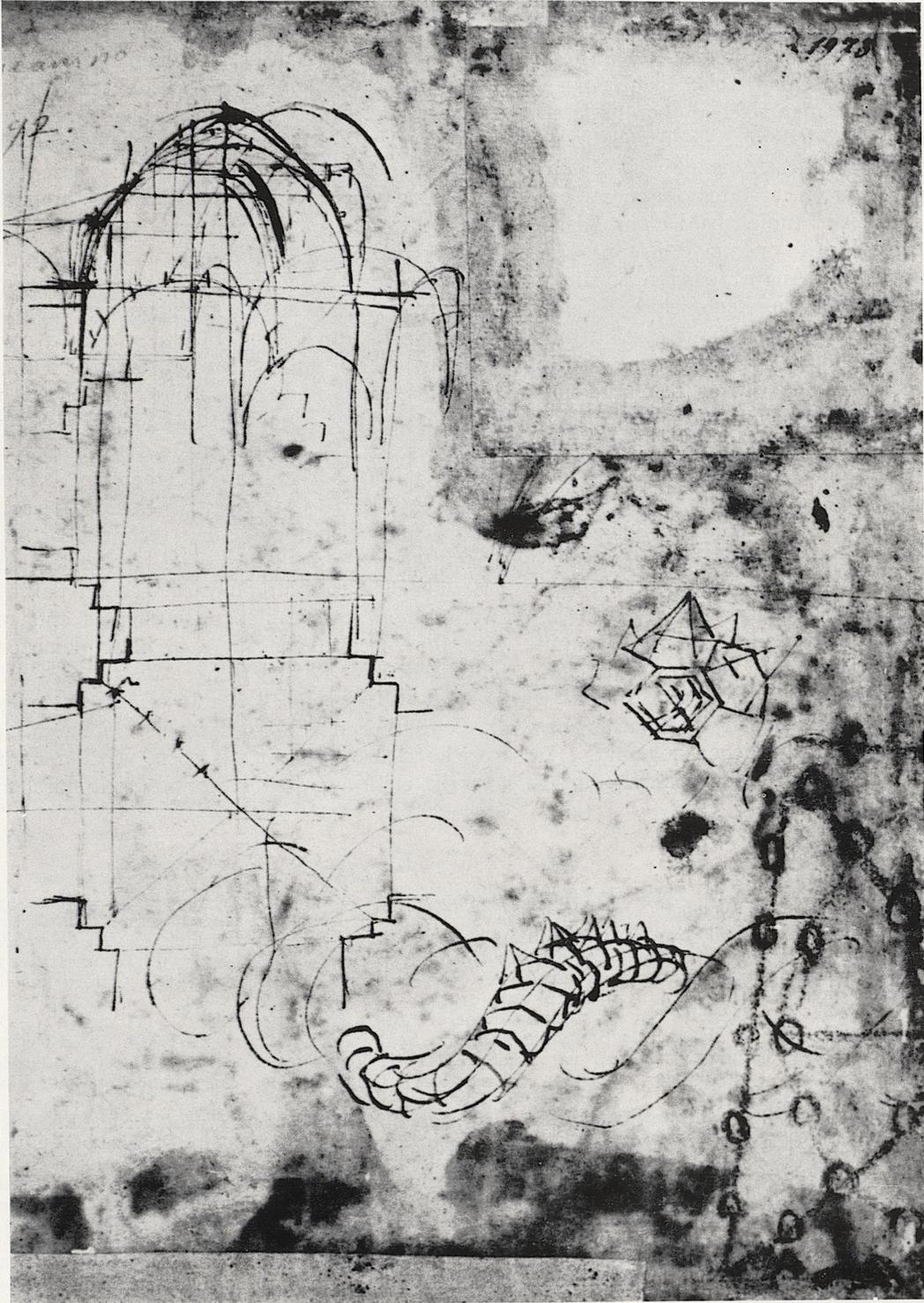
²⁸ Hinweis von C. L. Frommel.

²⁹ Raffaels Position in der Entwicklung der Darstellung des Innenraums hat Wolfgang Lotz in: Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VII, 1953/56, p. 193-226, bes. p. 213 ff., gut definiert, indem er die Vorbereitung seiner Auffassung im Bramantekreis, dann aber das Neue, die Einbeziehung des Betrachters in den Innenraum, und schliesslich die Entwicklung der Orthogonalansicht beschreibt. Hier sind wir noch auf einer Stufe vor der Orthogonalansicht. Die Einbeziehung in den Innenraum ist vor allem in der kleinen Skizze des Recto sehr deutlich, während der Betrachter auf dem Verso noch in relativ weiter, wohl nicht genau definierter Entfernung vom Objekt steht.

³⁰ Uff. 69A; Geymüller, a.a.O., Taf. 39,4. Sie steht in engster Beziehung zu der Fassadenzeichnung und dem Grundriss in dem Krausschen Skizzenbuch, das Hans Nachod, A Recently discovered Architectural Sketchbook, in: Rare Books, Notes on the History of Old Books and Manuscripts, VIII, Nr. 1, June 1955, p. 1ff., Abb. 3 und 7 links veröffentlicht hat. Die enge Beziehung zu Serlios Plan und zu den oben genannten Plänen Giuliano da Sangallos (vgl. Anm. 23) machen es wahrscheinlich, wie C. L. Frommel vermutet (mündliche Mitteilung), dass es sich hier um Nachzeichnungen nach Projekten Raffaels handelt. Der Fassadenaufriß wurde von Otto H. Förster, Bramante, Wien 1956, Abb. 116/117, sicher zu Unrecht als Projekt Bramantes publiziert. Die Beziehung zu der oben erwähnten Zeichnung Antonios, der erst ab 1516 für St. Peter tätig ist, ist ein weiterer Beweis für Frommels These.

³¹ Vgl. Lotz, a.a.O., p. 213 ff. Raffael wendet die Methode in einer Zeichnung in Oxford an (s. Anmerkung 34).

³² Vgl. z.B. die herrlichen Studien nach dem Pantheon in London. Die besten Abbildungen bei *Giangiorgio Zorzi*, I disegni delle antichità di Andrea Palladio, Venedig 1959, Abb. 264 und 265; vgl. auch *derselbe*, Due schizzi archeologici di Raffaello fra i disegni palladiani di Londra, in: Palladio N.S. 2, 1952, p. 171-176 mit älterer Literatur.



13 Raffael, Detail aus Abb. 11.

sich ganz nebenbei auf Figurenzeichnungen beigelegt wie hier³³ mit Ausnahme einiger grosser Grundrisse, die Geymüller zum Teil publizierte.³⁴ Für unser Blatt Vergleichbares finden wir eher bei Entwürfen für die Ausstattung, die Möbel seiner Bilder, als in denen für eigentliche Architektur.³⁵ Unter den beiläufig zugefügten architektonischen Gedanken auf seinen Zeichnungen kann man noch immer Erstaunliches entdecken. So etwa auf einer kleinen Skizze in Lille für die Madonna Aldobrandini das Gebälk der Halle der Schule von Athen³⁶, während die weiteren Skizzen darauf vielleicht mit dem Gesamtsystem in Beziehung gebracht werden können. Raffaels architektonisches Werk bietet noch viele Probleme, und es ist zu hoffen, dass intensive Studien bald mehr Klarheit schaffen werden.

Am 1. April 1514 war Raffael provisorisch zum Architekten von St. Peter bestellt worden.³⁷ Im Breve des 1. August, das Raffael zum *magister operis* von St. Peter erklärt, ist schon von einem fertigen Modell die Rede. Unsere Zeichnung, die ihn mitten in der Auseinandersetzung mit wichtigen Details der Planung zeigt, müsste also etwa im April 1514 entstanden sein. Es wäre freilich möglich, das Raffael sich schon vor Bramantes Tod mit St. Peter auseinanderzusetzen begann, wofür die anderen Zeichnungen, vor allem die für die Decke, sprechen würden, da wir erfahren, dass er schon am 1. Juli die Stanza dell'Incendio begonnen hatte und am 1. August eine Restzahlung für die vorhergehenden Stanzen erhielt. Drei Monate für die Planung und Ausmalung der Decke scheinen wenig, besonders, wenn gleichzeitig die Arbeit an St. Peter vorwärts ging, doch mag die Zeit genügt haben, besonders da das dekorative Schema ja schon vorhanden war und man hier schon mit einer gewissen Schulbeteiligung rechnen darf. Der ausgeprägte persönliche Charakter der architektonischen Studien, die Tendenz Raffaels nach durchlaufenden klaren Räumen, die auch in Serlios Plan so deutlich wird, scheint dafür zu sprechen, dass die architektonische Skizze wohl schon nach Ableben Bramantes entstand.

Nichts zwingt freilich zu der Annahme, dass alle Zeichnungen auf dem Blatt gleichzeitig entstanden sind, doch lässt es sich selten nachweisen, dass Raffael frühere Blätter später für andere Skizzen verwendet hat. Immer wieder aber füllt er ein Blatt mit verschiedenartigen Ideen, entwickeln sich mythologische Themen aus christlichen³⁸ oder wird ein architektonischer Gedanke einem figürlichen zugefügt. Hier ist es ja höchst amüsant zu sehen, wie der heranschwebende Gottvater der Skizze, die vielleicht die erste auf dem Blatt war, sich durch die

³³ Vgl. z.B. die Studie auf der Zeichnung für die Madonna Alba in Lille, *Fischel*, Raphaels Zeichnungen, Vol. VIII, Nr. 364, und *Middeldorf*, op. cit., Abb. 53, die noch nicht enträtselt ist, oder die Skizze, die wahrscheinlich mit Raffaels Stalle für Agostino Chigi zusammenhängt, in den Uffizien: *K. Oberhuber*, Besprechung von *Pouney* und *Gere*, op. cit., in: *Master Drawings I*, 1963, Nr. 3, p. 46f. und Taf. 33. Sehr bedeutend sind die raschen Kohleskizzen auf den Versi zweier Zeichnungen in Oxford aus der Florentiner Zeit: *Parker*, a.a.O., Nr. 516 und 517.

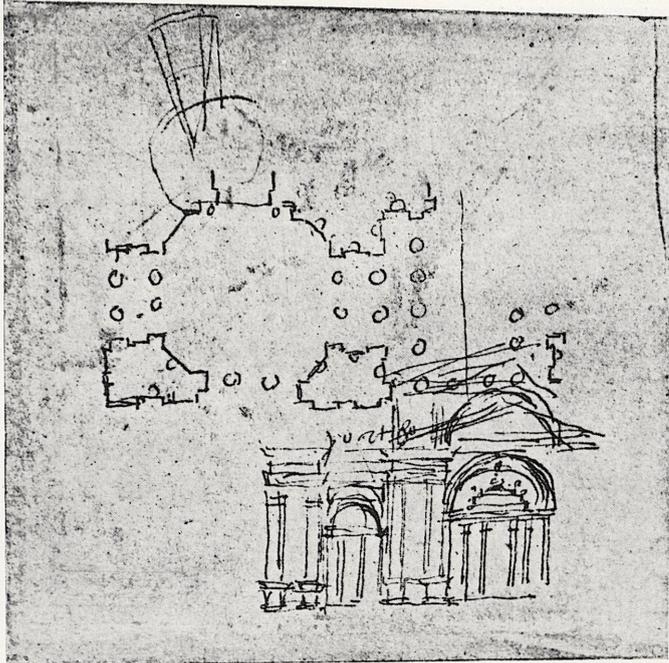
³⁴ *Enrico di Geymüller*, Raffaello Sanzio studiato come architetto, Mailand 1884, T. III und VII. Der Bühnenentwurf Fig. 29, den er als Bramante abbildet, liegt in den Uffizien zu Recht unter Raffael. Ein herrlicher eigenhändiger Entwurf für eine Medicivilla liegt in Oxford zu Unrecht unter den Werken der Schule (*Parker*, a.a.O., Nr. 579). Er soll in Kürze von *John Shearman* eingehender besprochen werden.

³⁵ Sehr ähnlich ist z.B. die Skizze für eine Krönung Mariae in Montpellier, *Fischel*, a.a.O., Bd. VIII, Nr. 383. Vgl. auch: *John Shearman*, The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXIV*, 1961, Taf. 25 c und d.

³⁶ *Fischel*, a.a.O., ebd., Nr. 346. Es ist quergelagert zur Figurenskizze und stimmt in allen Einzelheiten überein. Es bestätigt die allgemein angenommene Datierung der Madonna um 1510. Auf dem Verso der Zeichnung in Frankfurt für die Pandektenübergabe der Stanza della Segnatura (*Fischel*, a.a.O., Bd. V, Nr. 225, und Bd. VIII, Nr. 395A) befindet sich eine bisher unbeachtete Skizze, die vielleicht auf das architektonische System der Wand bezogen werden kann.

³⁷ *Vincenzo Golzio*, Raffaello nei documenti etc., Città del Vaticano 1936, p. 29. Dort auch die weiteren Dokumente, p. 31f. und 33f.

³⁸ Z.B. die Venus Anadyomene auf der Zeichnung der Uffizien für die Disputa, *Fischel*, a.a.O., Bd. VI, Nr. 264.



14 Antonio da Sangallo d. J., Fassadenskizze für St. Peter.
Florenz, Uffizien (nach Geymüller).

„Danae“ zu einem Jupiter wandelt; ein assoziatives Denken, wie wir es auch auf dem Verso finden, wo geometrische Kurven zu Ornamenten oder Instrumenten werden. Solche Blätter sind zugleich ein Beweis für die Fülle von Raffaels Phantasie und für den Reichtum seiner Ideen, die auch in der Vielfalt der Werke, die er gleichzeitig nebeneinander hervorbrachte, deutlich wird.*

* Diese Arbeit ist ein Teil meiner Studien zum späten Raffael als Zeichner, die ich im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft durchführe. Ein Samuel H. Kress Fellowship an der Villa I Tatti in Florenz für das Jahr 1965/66 ermöglichte die Ausarbeitung. Ich danke beiden Institutionen.

NACHTRAG

Erst während der Drucklegung wurde der Verfasser auf den Aufsatz von Lili Frohlich-Bume, *Five Unpublished Drawings by Parmigianino*, in: *Pantheon XVIII*, 1960, p. 236 ff., bes. p. 238, aufmerksam. Das Blatt ist dort als Werk eines Parmigianino-Nachfolgers erwähnt. Die dort publizierte Zeichnung im Besitz von Frau Carmen Gronau ist gleichsinnig mit dem Stich der Marcanton-Schule (Abb. 2) und stimmt in vielen Details der Haltung und des Gewandes der sitzenden Frau, vor allem aber auch der Lichtführung und im Fensterausschnitt, die in der Zeichnung der Uffizien leicht abweichen, mit ihm überein. Es muss sich daher um eine Kopie nach dem Stich handeln. Kleine Veränderungen in Einzelheiten der Gewandung wie am Mieder der Frau können als Freiheiten eines Kopisten vom Rang Parmigianinos, der

häufig nach Raffael zeichnete, leicht erklärt werden. Durch den Stil der Zeichnung, die von Frau Frohlich-Bume zwischen 1525 und 1530 angesetzt wird, ergibt sich ein Terminus ante quem für den Stich.

RIASSUNTO

Un disegno conservato agli Uffizi e che finora era stato creduto del Parmigianino, può invece essere attribuito a Raffaello in base ai confronti stilistici ed alle relazioni storiche. Esso comprende uno schizzo con l'iscrizione, forse aggiunta posteriormente, „Danae“, schizzo che fu usato in una incisione della scuola di Marcantonio con la rappresentazione di S. Elena e che ebbe una grande influenza sulla tradizione posteriore. Inoltre il foglio contiene un abbozzo per l'affresco del soffitto della Stanza dell'Eliodoro rappresentante l'apparizione di Jehova nel roveto ardente. Un confronto con questo fa attribuire a Raffaello, almeno come concezione, un altro disegno creduto finora del Peruzzi e che trovasi ad Oxford. Il foglio di Firenze contiene infine, sia sul recto che sul verso, alcuni schizzi architettonici che possono essere posti in relazione con gli abbozzi di Raffaello per S. Pietro. Un piccolo disegno sul recto del foglio rappresenta una veduta della navata di S. Pietro e attraverso un'arcata la successione dei diversi scomparti verso Sud fino all'ultima cappella. È dato particolare rilievo alla volta della navata laterale. Sul verso si trovano altri abbozzi, che hanno come tema una forma di volta, cioè una volta a crociera con un giuoco di archi molto schiacciato. Raffaello si preoccupa soprattutto dell'osservatore: infatti alcuni punti importanti della volta sono uniti per mezzo di linee in prospettiva di chi guarda. Questi schizzi con tutta probabilità si riferiscono al disegno della volta che trovasi sul recto del foglio. Per mezzo di questo particolare tipo di volta Raffaello vuole evidentemente porre l'accento sulla continuità e la successione degli spazi e non isolare le singole parti dell'ambiente, come invece sarebbe forse successo per mezzo delle cupole. Oltre a questi schizzi di volte si trovano anche i disegni di un basamento di colonna, di un liuto e di un motivo ornamentale a diamanti che forse può essere messo in relazione con l'emblema del diamante appartenente ai Medici. Questi disegni sono suggeriti dalle curve delle volte ed è tipico del talento di Raffaello di sviluppare ulteriormente le forme. Il rapporto con lo spettatore negli schizzi del verso colloca questo disegno in una posizione tutta particolare fra quei pochi disegni di architettura che conosciamo di mano del Maestro. Sulla base di documenti riguardanti la storia di S. Pietro si può datare il foglio fra il 1° Aprile ed il 1° Agosto 1514. A questo stesso periodo dovrebbe quindi risalire anche il soffitto della Stanza dell'Eliodoro.

Bildnachweis :

Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 1, 10, 11, 12, 13. - Albertina, Wien: Abb. 2, 3, 5, 7. - Bibl. Berenson, Florenz: Abb. 4. - Anderson, Florenz: Abb. 6. - Alinari, Florenz: Abb. 8. - Ashmolean Museum, Oxford: Abb. 9.