

## REFLEXE NORDISCHER GRAPHIK BEI RAFFAEL, LEONARDO, GIULIO ROMANO UND MICHELANGELO \*

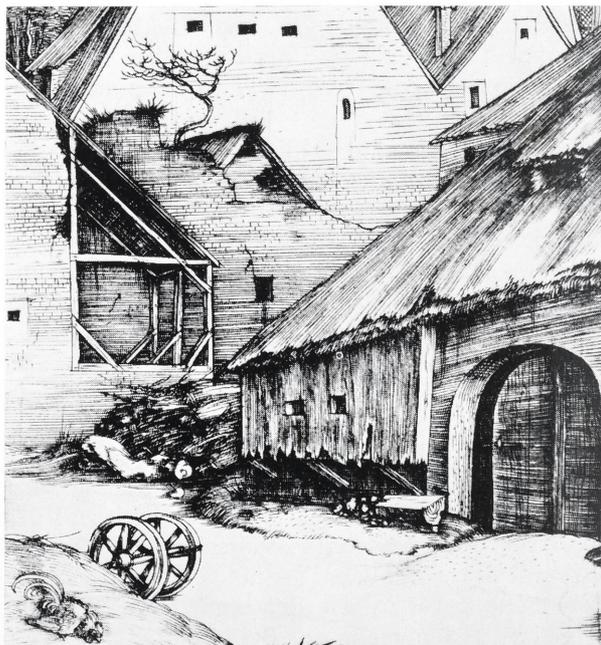
von Günter Passavant

Dass bereits Perugino von Dürer-Graphik inspiriert wurde, hat Oskar Fischel 1913 in seinem Katalog der Zeichnungen Raffaels wie selbstverständlich vermerkt.<sup>1</sup> Bei dem Kartonfragment in Chantilly, das die friesartige Komposition eines Kinderreitturniers zeigt, stellte er fest, dass die als Reittiere benutzten Schweine aus Dürers Stich vom "verlorenen Sohn" (1494/95) übernommen wurden, während vergleichbare Kindertypen in Peruginos Werken aus den späten 90er Jahren zu finden sind. Auch der junge Raffael hat Hintergrunddetails des gleichen Dürerstichs verarbeitet, und zwar in dem Stockholmer Entwurf zur Anbetung der Könige und der Hirten innerhalb der Predella der Oddi-Marienkrönung des Vatikans (Abb. 1, 2).<sup>2</sup> Es handelt sich um das in der rechten Hälfte des Stichts unterhalb des grossen hochgiebeligen Hauses sichtbare, von einem kleinen Fenster durchbrochene ruinöse Mauerstück, über dessen unregelmässigen oberen Rand ein kleiner Giebel mit teilweise ausgebrochenem Ziegelwerk hervorschaut. Raffael kopiert diese Partien in der Stockholmer Zeichnung, wobei er sogar den von der linken oberen Ecke des Fensters ausgehenden und sich einmal gabelnden Mauerriss nachzeichnet. Das bei Dürer vor der Mauer erkennbare Balkenwerk einer offenen Scheune setzt er zugleich — seitenverkehrt — in die halbverfallene Fachwerkkonstruktion um, die in der Anbetungsszene die Hauptgruppe der hl. Familie hinter- und überfängt. Ein Zwischenstadium in diesem Umsetzungsprozess zeigt die Federskizze auf der Rückseite von Uff. 1476 E (Abb. 3); hier hat die Fachwerkscheune allerdings eine grosse Türöffnung und der hinter der Mauer aufragende Hausgiebel ist steiler und weniger ruinös angegeben — in Abweichung zum Dürerstich und zum ausgeführten Predellenbild.<sup>3</sup>

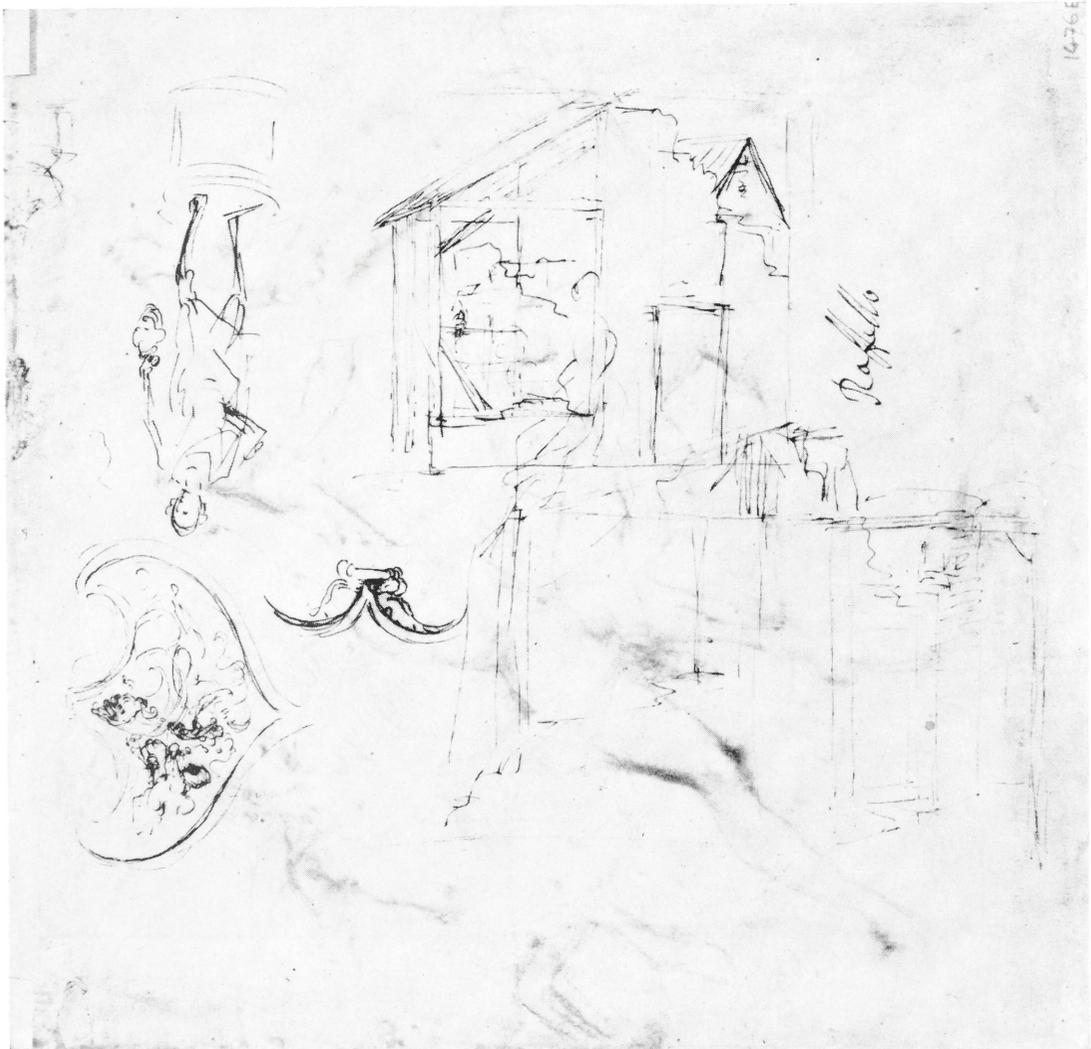
Etwa gleichzeitig mit den Entwürfen zur Oddi-Predella müssen Raffaels Oxforder Skizzen zum Madonnenbild des Norton Simon Museum of Art in Pasadena (Abb. 4, 6, 7) entstanden sein, die Sylvia Ferino Pagden im vergangenen Jahr an gleicher Stelle besprochen hat.<sup>4</sup> Das für einen der Landschaftsausblicke in leicht abweichenden Varianten entworfene Wasserschloss ist keineswegs Raffaels Phantasie entsprungen, sondern aus Dürers Chrysostomusstich (Abb. 5) übernommen. Besonders getreu zitiert findet sich das Detail auf der Skizze rechts von dem mit Rahmenlinien versehenen Gesamtentwurf des Madonnenbildes (Abb. 4). Hier besitzt der den Gebäudekomplex überragende Viereckturm noch sein laternenbekröntes, leicht gerundetes niedriges Dach, hier sind auch die beiden kleinen Erker — der vorne an der hohen Aussenwand hängende und der oben an der rechten Ecke den Zinnenkranz flankierende — angegeben. Die geschwungenen Linien am linken Skizzenrand, die den Kopf- und Schulterkontur der Madonna andeuten, lassen erkennen, dass diese Burganlage wie in der danebenstehenden Gesamtskizze im rechten Landschaftsdurchblick angeordnet werden soll. Auf der Vorderseite der anderen Oxforder Blatthälfte (Abb. 6) ist das Architekturmotiv indessen bereits — dem ausgeführten Bild entsprechend — auf die andere Seite gerückt, wie der angedeutete Kontur des Madonnenoberkörpers in der oberen Skizze erkennen lässt. Bei der im Massstab wesentlich grösseren Zeichnung darunter versucht Raffael anhand der Stichvorlage die kubische Erscheinung des Burgkomplexes zu klären, der nun eindeutig als direkt aus dem Wasser aufragend



1 Raffael, Federzeichnung zu einer Anbetung der Könige und der Hirten (rechte Hälfte). Stockholm, Nationalmuseum, Nr. 298/1963.



2 Dürer, Der verlorene Sohn. Kupferstich (B. 28). Hintergrunddetail.



3 Raffael, Federskizzen auf Uff. 1476 E verso.

gekennzeichnet ist. Die Spiegelung des Gebäudes und eine vergitterte Bootseinfahrt sind angedeutet. In Dürers Stich liegt die Burg in einiger Entfernung von dem hügeligen, von Bäumen umsäumten Ufer eines Sees.

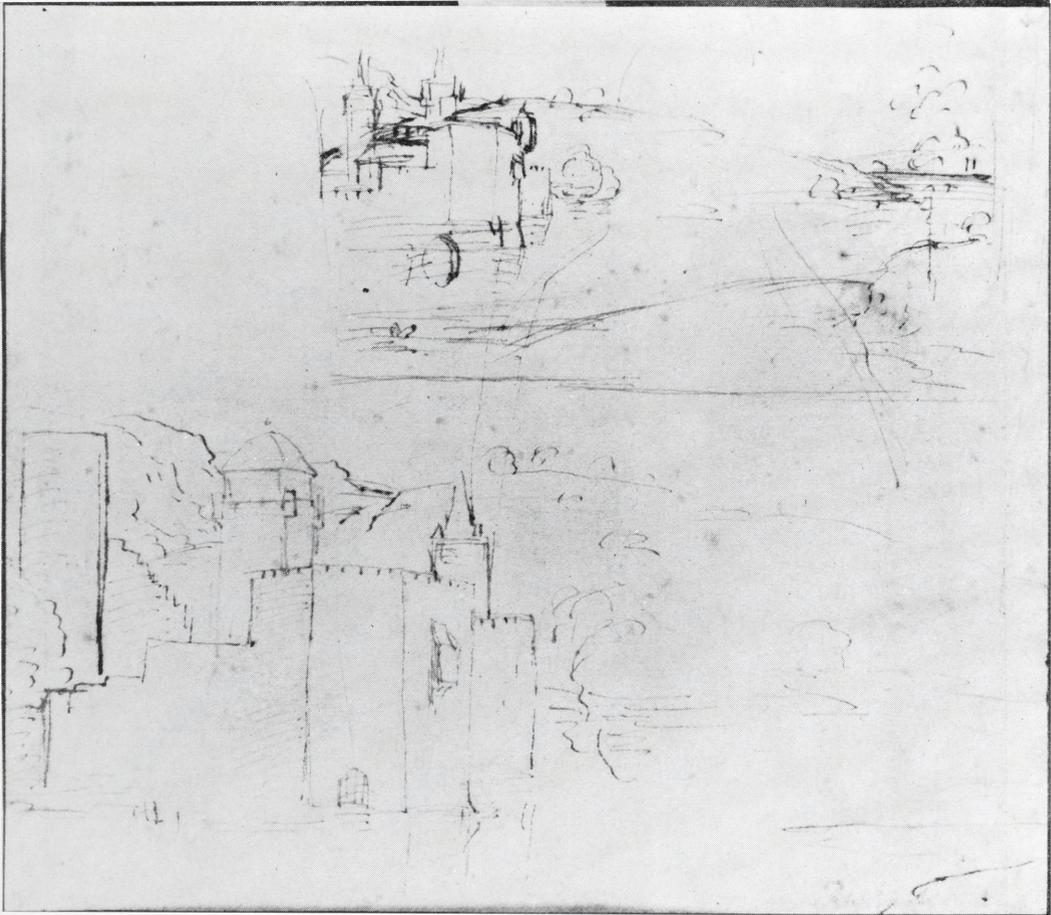
Auffällig ist nun, dass sowohl bei der Anbetungsszene der Oddi-Predella als auch bei der Norton Simon-Madonna jene Details, für die Raffael die Dürersteiche konsultierte, im Verlauf des Entwurfsprozesses so sehr umgeprägt wurden, dass ihre Herkunft zuletzt nicht mehr erkennbar ist. Hätten sich die vorbereitenden Federskizzen nicht erhalten, man würde den ausgeführten Bildern nicht ansehen, dass sich der Künstler unter anderem auch von Kupferstichen Dürers inspirieren liess. Solche anhand der Vorzeichnungen eindeutig belegbare Beispiele sind sehr selten; doch sagt dies wenig über den tatsächlichen Umfang und den Intensitätsgrad der Auseinandersetzung Raffaels mit der nordischen Graphik aus.



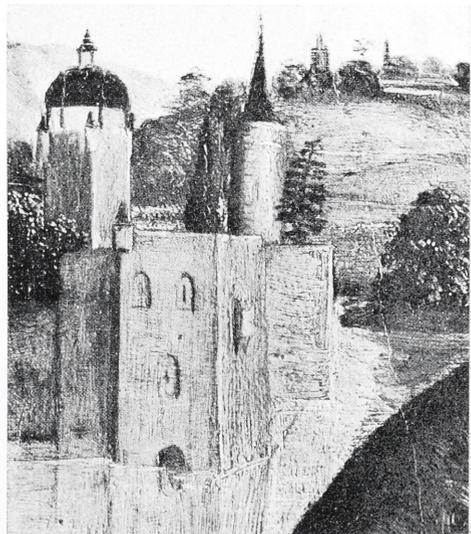
4 Raffael, Federskizzen zur Norton Simon-Madonna. Oxford, Ashmolean Museum Nr. P II 508 a.



5 Dürer, Die Busse des hl. Chrysostomus. Kupferstich (B. 63). Landschaftsausschnitt.



6 Raffael, Federskizzen zum Landschaftsausblick der Norton Simon-Madonna. Oxford, Ashmolean Museum Nr. P II 508 b.



7 Raffael, Madonna. Pasadena, Norton Simon Museum. Landschaftsausblick.



8 Raffael, Der hl. Michael mit dem Drachen. Paris, Louvre.

Fragt man sich, was Perugino und den zwanzig- oder einundzwanzigjährigen Raffael bewogen haben mag, die erwähnten Details aus den frühen Dürerstichen zu verarbeiten, so kann man angesichts dieser ersten Beispiele nur sehr vage feststellen, dass die Entlehnungen weder kompositionelle Eigenheiten noch zentrale oder besonders bildwirksame Motive betreffen, sondern eher unscheinbare Details. Es sind naturgetreu wirkende — weil letztlich auf Naturstudien Dürers beruhende — Einzelheiten innerhalb der Landschaft und Staffage, die wie nach einem Muster- oder Skizzenbuch kopiert und variiert werden, weil sich Entsprechendes in der umbrischen Malerei oder auch in den in der Peruginowerkstatt sonst verfügbaren Zeichnungs- und Skizzenbeständen nicht finden liess. Die nächsten Beispiele erweitern diesen Eindruck in einer ganz anderen Richtung.



10 Dürer, Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache (B. 71). Detail.



9 Dürer, Michaelskampf (B. 72) aus den Apokalypse-Holzschnitten. Detail.



11 Dürer, Die babylonische Buhlerin (B. 73). Detail.

Bei dem Michaelstäfelchen im Louvre (Abb. 8) bedient sich Raffael für die Wiedergabe des Drachen und des fauchenden Monsters links verschiedener Details aus Dürers Apokalypse-Holzschnitten von 1498.<sup>5</sup> Für den Drachen kombiniert er die allgemeine Bewegung und den stark zerfledderten Flügel eines der Monster in dem Blatt des Michaelskampfes (B. 72; Abb. 9) mit einem der Köpfe des siebenköpfigen Drachens in der Darstellung des Sonnenweibes (B. 71; Abb. 10). Neben dieser Fratze mit dem weit aufgerissenen Maul und der heraushängenden Zunge erscheint im Holzschnitt ein anderer, ebenfalls gehörnter Monsterkopf, den Raffael — seitenverkehrt — dem dräuenden krötenartigen Untier am linken Bildrand der Michaelstafel aufsetzt. Hat man diese Zusammenhänge erst einmal erkannt, so wird man weiterhin vermuten dürfen, dass der Künstler bei der Wiedergabe der brennenden Stadt mit den hoch zum Himmel emporschiessenden und dort in Rauchwolken übergehenden Flammen von einem anderen Blatt der gleichen Dürer-Serie, nämlich von der Darstellung der babylonischen Buhlerin (B. 73), inspiriert wurde (Abb. 11).

In Dürers Monsterkatalog wird der ganze Phantasie-reichtum mittelalterlicher Bestiarientradition noch einmal lebendig. Was Raffael an diesen Holzschnitten vor allem aber fasziniert haben mag, ist der packende Naturalismus der Darstellung, der solche Phantasiewesen bei Dürer auszeichnet, d.h. ihre starke Durchdringung mit studierten Details aus der Tierwelt. Andererseits ist es so bezeichnend, dass die wirkungsvolle Projektion des Drachenkopfes mit der heraushängenden Zunge — übrigens des einzigen stark verkürzt gegebenen Monsterkopfes in dem Holzschnitt mit dem Sonnenweib — bei Dürer nun wiederum offensichtlich durch einen der Meer-götterstiche Mantegnas (Abb. 12) angeregt wurde.

Raffaels Federzeichnung von vier aus der Bildtiefe nach rechts vorne sprengenden Reitern, deren vorderster von einem Knappen mit Schild und Lanze begleitet wird (Abb.



12 Mantegna, Kampf der Meergötter. Kupferstich. Ausschnitt.



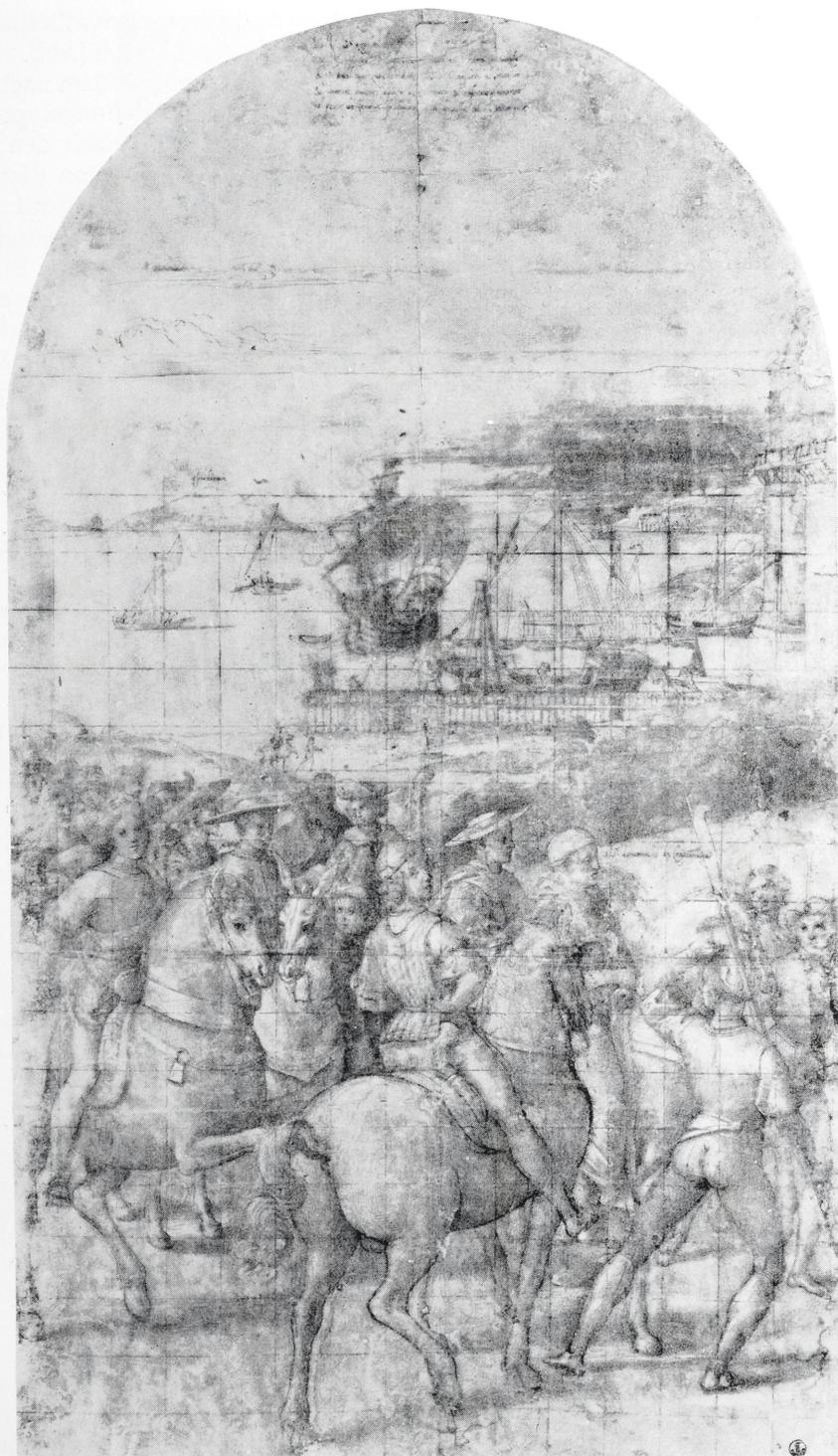
13 Raffael, Federskizze zu einer Kavalkade von vier Reitern mit einem Knappen.  
Uff. 537 E.

13), ist seit langem als frühe Ideenskizze zur Kavalkade im ersten Wandbild der Libreria Piccolomini identifiziert worden.<sup>6</sup> Das Bewegungsmotiv der Pferde wiederholt das der Rossebändigergruppen des Quirinals — mit jeweils variiertem Kopfhaltung — gleich viermal; Raffael verwendet es bereits in der frühen Fassung des Georgskampfes im Louvre. In dem quadrierten Karton zu dem Piccolomini-Fresko (Abb. 15) taucht dann der neuartige, höchst wirkungsvolle Kompositionsgedanke auf, dass der von seinem Knappen begleitete jugendliche Enea Silvio von vorne schräg ins Bild hineinreitet — auf sein Gefolge zu, das von links hinten kommend am Betrachter vorbei nach rechts zieht. Neu ist dabei nicht so sehr der an Bühnenszenierungen erinnernde Bewegungsablauf des Zuges, sein Hervordrängen von links hinten aus der Kulisse, das Vorbeiparadieren am Zuschauer und der Abgang nach rechts bzw. rechts hinten; wir kennen Ähnliches von Darstellungen der Kreuztragung oder des Einzugs Christi in Jerusalem. Neu in dem Piccolomini-Karton ist vielmehr, dass Raffael die beiden Bewegungsrichtungen — die eine von links hinten aus dem Mittelgrund hervor und die andere nach rechts hinten in die Bildtiefe hinein — nun im Zentrum der Darstellung aufeinanderstossen lässt. Enea Silvio bewegt sich mit seinem Knappen von vorne, vom Betrachter her, auf die Kavalkade zu. Der Zug formiert sich offenbar gerade erst. Wie abschiednehmend blickt der Jüngling noch einmal über die Schulter zurück, d.h. aus dem Bilde heraus. Es mag im ersten Moment befremden, wenn hier der Verdacht geäußert wird, dass die Anregung, die Initialzündung für diese neue, ungewöhnliche Kompositionslösung von Schongauers Stich der Schlacht des hl. Jakobus ausgegangen ist (Abb. 14). Dort erscheint im rechten Teil der Szene an einem wichtigen kompositionellen Gelenkpunkt eine ebenfalls in Dreiviertelrückansicht gegebene Reiterfigur (mit fast identischem Bewegungsmotiv des Pferdes), die die vehemente bildparallele Aktion der Fliehenden und ihrer Verfolger abfängt und nach hinten leitet. Auch die Figur des



14 Schongauer, Die Schlacht des hl. Jakobus bei Clarijo. Kupferstich (B. 53). Mittleres u. rechtes Drittel.

Knappen, der sich, furchtvoll nach links zurückblickend, an der Satteldecke seines Herrn festhält, erfüllt kompositionell eine ähnliche Funktion wie der Knappe des Enea Silvio in Raffaels Karton.<sup>7</sup> Es war die choreographische Regie Schongauers, die Art, wie er das dichte Figurengetümmel spannungsreich auf Bewegungsabläufe und Aktionsrichtungen hin ordnet, was den jungen Urbinaten offenbar fesselte und ihn zu seiner ganz neuartigen und so folgenreichen Kompositions-idee inspirierte. Solche Zusammenhänge zu rekonstruieren — auch wenn die Indizien weniger eindeutig sind als bei den behandelten Beispielen der Orientierung Raffaels an Dürergraphik — ist letztlich nur aus dem Gesamtkontext der aufgezeigten Beziehungen möglich und sinnvoll.



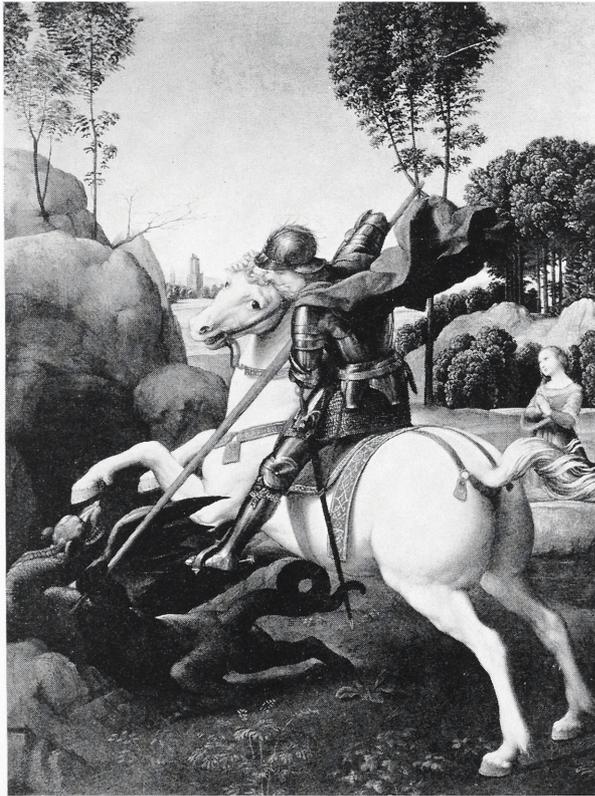
15 Raffael, Auszug des Enea Silvio zum Basler Konzil, Modello zu Pintoricchios Fresko in der Libreria Piccolomini in Siena. Uff. 520 E.

In seinem jüngst erschienenen Aufsatz über eine in englischem Privatbesitz entdeckte Zeichnung Raffaels zum Georgsbild in der National Gallery in Washington (Abb. 17) hat John Shearman die Meinung geäußert, dass diese Washingtoner Fassung mit dem nach links bild-einwärts sprengenden Reiter von einem besonderen nordischen Darstellungstypus inspiriert wurde, wie ihn Schongauers Stichmedaillon (Abb. 16) überliefert.<sup>8</sup> Nach den bisher beobachteten vielfältigen Reflexen nordischer Graphik bei Raffael wird man diese etwas zu allgemein bleibende, zu behutsame Interpretation Shearmans dahingehend präzisieren dürfen, dass der Künstler zu seiner neuen, gegenüber der Louvrefassung veränderten Darstellungsform in unmittelbarer Auseinandersetzung mit Schongauers kleinem Stich gelangt ist. Die Übereinstimmungen nicht nur in der Bewegungsrichtung von Ross und Reiter, sondern schon in der allgemeinen Aufteilung der Komposition mit der Wiedergabe der Drachenhöhle links und der Anordnung der betend knienden Prinzessin im Mittelgrund rechts sind doch sehr viel weitreichender als etwa sonst erkennbare Entsprechungen mit anderen, *gemalten* nordischen Beispielen dieses Typus, auf die Shearman verweist. Wie dann in Raffaels Szene in der Formgebung des Pferdekörpers, in der prägnanteren Wiedergabe seines Bewegungsmotivs, vor allem in seiner pathetischen Kopfwendung leonardeske Elemente die Darstellung durchdringen, darauf ist seit langem hingewiesen worden.<sup>9</sup> Auch das Motiv des geduckt am Boden kriechenden Drachen geht bekanntlich — über einen Stich des Zoan Andrea — auf Leonardo zurück.<sup>10</sup>

Von Leonardo selbst kennen wir mehrere Kompositionsskizzen zu Drachenkampfszenen. Bei einer davon, auf der Blattmitte von Windsor 12331 (Abb. 18) hat David Alan Brown im Katalog der diesjährigen Raffaelausstellung in Washington erneut die These vertreten, dass der Entwurf "may have provided a model for Raphael's *Saint George*".<sup>11</sup> Einen solchen Zusammenhang, wie er früher schon verschiedentlich diskutiert worden war, hat



16 Schongauer, Drachenkampf des hl. Georg.  
Kupferstich (B. 51).



17 Raffael, Drachenkampf des hl. Georg. Washington, National Gallery of Art.

vor allem Kenneth Clark in seiner Publikation der Windsorzeichnungen Leonardos entschieden bestritten, schon weil er, wie vorher Anny E. Popp, aus zeichentechnischen und stilistischen Gründen das Skizzenblatt fast ein Jahrzehnt später als Raffaels Washingtoner Georg anzusetzen für nötig hielt.<sup>12</sup> Die starken Gemeinsamkeiten beider Kompositionen sind indessen nicht zu leugnen. Sie erklären sich jedoch allein aus der Tatsache, dass offensichtlich auch Leonardo in seiner Skizze auf den Stich Schongauers rekurriert; er schliesst sich dabei sogar enger an die Vorlage an, übernimmt die Beinhaltung des Reiters und seine Kampfart, d.h. das über den Kopf geschwungene Schwert. Vollends die Wiedergabe des Drachens im linken Teil der Szene verrät die Herkunft von Schongauer: Das vierfüßige Untier bäumt sich steil auf oder vielmehr scheint es unter dem Ansturm des Pferdes hintüberzufallen. Man sieht die Unterseite seines Körpers. Bei Leonardo streckt der Drache, der jeden Halt verloren hat, alle Viere von sich, wobei der Schwanz sich um das eine Hinterbein ringelt. Bei Schongauer scheint sich das Tier immerhin mit dem Schwanz und den Hinterpranken noch abzustützen (vgl. Anm. 10).

Der Einfluss nordischer Graphik auf Italien setzt nicht erst mit Dürer ein. Das hat vor allem Arthur M. Hind in seinem Katalog der italienischen Kupferstiche im Zusammenhang mit den florentinischen Kopien des Propheten- und Sibyllenzyklus des Meister E.S. dargestellt.<sup>13</sup> Später, im Verlauf der erregten Diskussion über das, was Dürer Italien und um-



18 Leonardo, Tierstudien und Skizzen zum Drachenkampf des hl. Georg. Windsor 12331 (ohne unteres Drittel).

gekehrt was Italien Dürer verdankt, traten solche Erkenntnisse sehr in den Hintergrund. Es gilt also festzuhalten, dass man in Florenz — etwa im Pollaiuolo-Kreis — und andernorts die Eigenart und technische Finesse nordischer Graphik studierte, einige Jahrzehnte bevor Tizian daranging, Dürers Holzschnittstil nachzuahmen und bevor Marcantonio Raimondi Dürers Marienleben abkupferte und mit dem Dürer-Monogramm versehen auf den Markt brachte.<sup>14</sup>

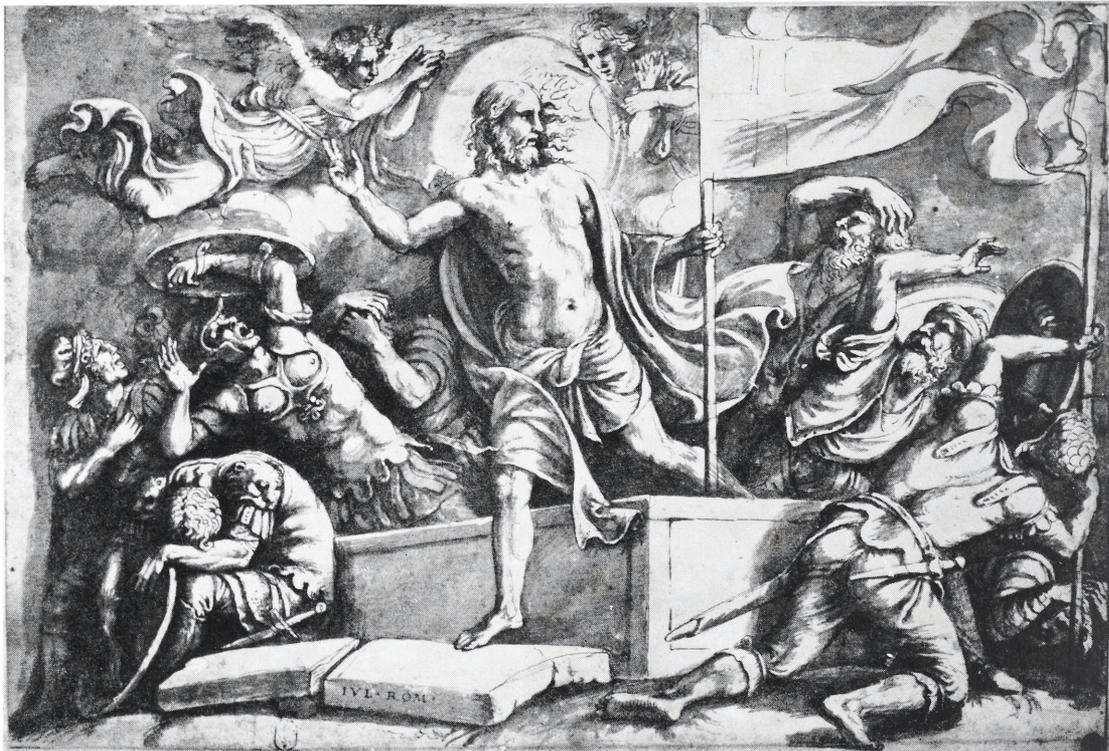
Von Vasari erfahren wir, dass der junge Michelangelo von Schongauers Stich der Versuchung des hl. Antonius so angetan war, dass er danach ein kleines Bild malte. Dies lässt sich vorerst nicht belegen<sup>15</sup>; doch gibt es Anhaltspunkte dafür, dass er andere Blätter vordürerischer Graphik gekannt und sich mit ihnen auseinandergesetzt hat. Solche Reflexe

oder gar Zitate früher nordischer Graphik bei Michelangelo aufzuzeigen, ist schwieriger, jedenfalls umständlicher. So erweist es sich etwa als sinnvoll, in die Erörterung unseres ersten Beispiels einen Kompositionsentwurf Giulio Romanos miteinzubeziehen.

Bei Giulios Auferstehungszeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 20) hat Catherine Monbeig Goguel vor einigen Jahren auf den Zusammenhang mit dem Schongauerstich des gleichen Themas (Abb. 23) hingewiesen.<sup>16</sup> Die beiden ganz vorne, unüberschnitten sichtbaren Wächter in Giulios Blatt sind in ihrer Anordnung und ihren Bewegungsmotiven eindeutig von den entsprechenden Figuren bei Schongauer inspiriert. Aber auch die in Italien ungeläufige thematische Interpretation, dass der Auferstehende, dem Sarkophag entsteigend, zwischen die Wächter tritt, wurde offensichtlich von dem nordischen Stich angeregt. Die italienische Tradition kennt einen anderen, sehr weit verbreiteten Typus, bei dem der Auferstandene im Sarkophagkasten steht und einen Fuss auf dessen vordere Längswand setzt (z.B. Piero della Francescas Fresko in Sansepolcro) oder aber die Darstellung des auf einer Wolkenbank über dem offenen oder geschlossenen Sarkophag stehenden Christus. So hat denn auch der Florentiner Buchmaler des ausgehenden Quattrocento, der in einem Chorbuch des Ospedale degli Innocenti eine R-Initiale mit einer Auferstehungsszene schmückte, die Schongauer-Vorlage entsprechend korrigiert, d. h. den Sarkophag bildparallel angeordnet und die ansonsten am Stich orientierte Christusfigur als darüber schwebend wiedergegeben (Abb. 19). Die drei Soldaten sind indessen nicht nur in Anordnung und Bewegung, sondern auch in den Einzelheiten der Kostümierung und Armierung von Schongauer übernommen.

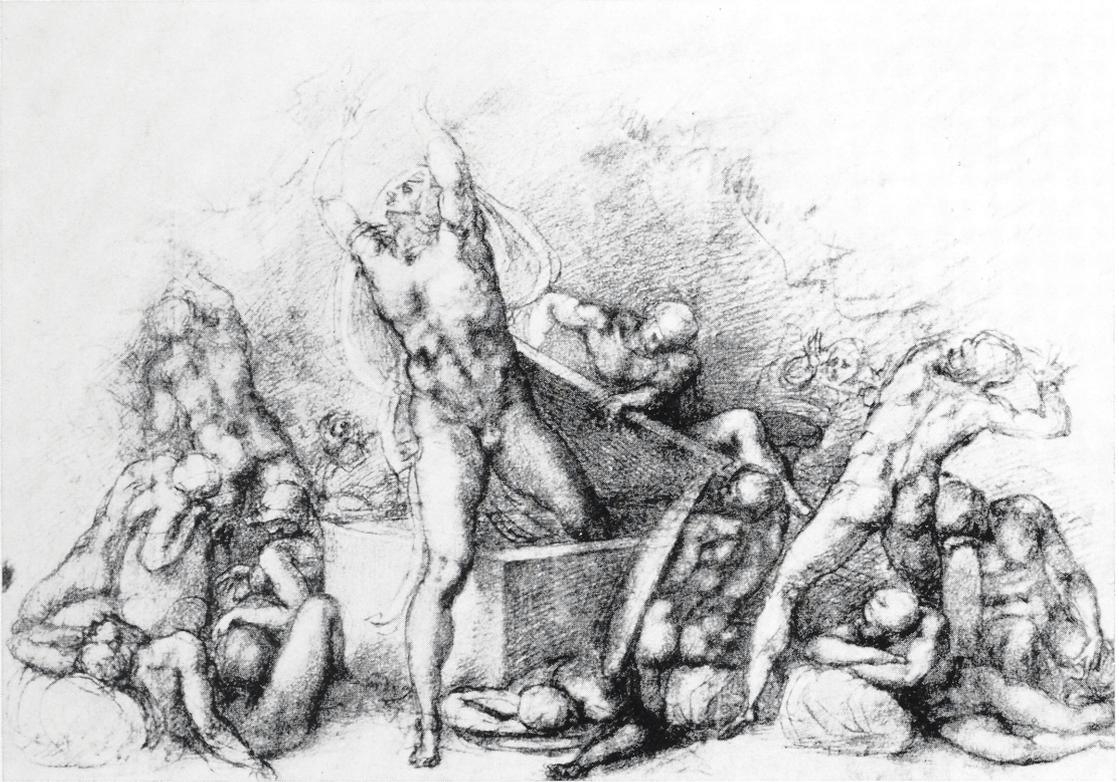


19 Florentin., letztes V. 15. Jh., *Graduale a Dominica Resurrectionis...* Florenz, Ospedale degli Innocenti, Kat. Nr. 212, c. 1.



20 Giulio Romano, Auferstehung Christi. Berlin, Kupferstichkabinett.

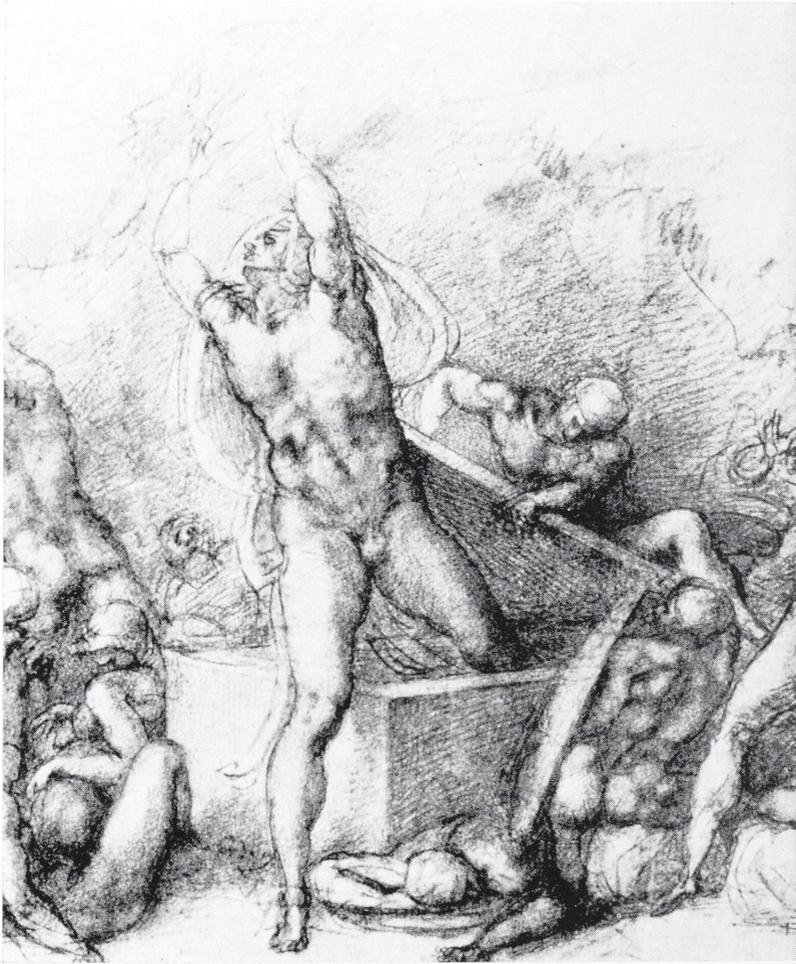
Es mag zunächst schwer fallen, innerhalb des Getümmels nackter Leiber in Michelangelos Windsorzeichnung (Abb. 21, 22) die entsprechenden, vom Schongauerstich inspirierten Wächterfiguren wiederzufinden; man muss auch wohl erst eine Art Hemmschwelle überwunden haben, ehe man es überhaupt für möglich hält, dass Michelangelo in dieser Art nordische Anregungen verwertet. Doch führt dann ein Seitenblick auf Giulios — ebenfalls sehr freie — Verarbeitung der Vorlage weiter. Das Bewegungsmotiv des im Schongauerstich vorne rechts am Sarkophag entlangkriechenden Wächters mit dem über die Schulter herumgeworfenen unbehelmten Kopf und der dabei ins Profil gedrehten, erschreckt zum Auferstandenen hochblickenden Visage versucht Giulio noch dadurch zu steigern, dass bei ihm nun der Scherge sich krampfhaft am Schaft seiner Hellebarde hochstützt, um nicht umzusinken. Statt dieser pantomimischen Überzeichnung finden wir bei Michelangelo das Motiv ins Psychologische umgeprägt: wie vor einer Gefahr, vor einem übermächtigen Angreifer verbirgt sich der Wächter hinter seinem Schild, über dessen oberen Rand er entsetzt zu Christus aufblickt. Der an der gegenüberliegenden, linken Seite an die Sarkophagwand gelehnt hockende, noch in tiefen Schlaf versunkene Krieger hat bei Schongauer die Beine übereinandergeschlagen, damit das sich dabei hochschiebende eine Knie den Kopf besser abstützen kann. Gegenüber dieser wohldurchdachten, wengleich auch nicht gerade bequemen Schlafstellung gibt Giulio die Gestalt mit noch stärker gekrümmtem Rücken und ganz nach vorne herabgesunkenem Kopf. Der auf das Knie und den Schildrand gestützte linke Unterarm dient dabei als Auflage für die Stirn; der rechte Arm hängt



21 Michelangelo, Auferstehung Christi. Windsor 12767.

schlaff über die Mulde der Schildinnenseite. Bei Michelangelo tritt die entsprechende Sitzfigur, teilweise von der Sarkophagecke verdeckt und von reich bewegten Körpern anderer Schlafender umgeben, kaum in Erscheinung; nur der angewinkelte linke Arm, der sich offenbar auf eines der hochgestellten Knie des im Vordergrund liegenden Gefährten stützt, die sich vorschiebbende, etwas hochgezogene Schulter und der dahinter tief einsinkende behelmte Kopf werden sichtbar. Rechts dahinter erkennt man indessen oberhalb der Sarkophagwand eine erschreckt emporblickenden Krieger; er ist uns — wenn auch nicht mit so stark verkürztem Gesicht — an entsprechender Stelle im Schongauerstich und in der Florentiner Miniatur (Abb. 19) begegnet.

Höchst aufschlussreich ist es, wie einerseits bei Schongauer das Motiv des dem Sarkophag entsteigenden Christus in seinem Handlungsablauf nur eben angedeutet wird, um die hieratische Strenge, die frontale, ganz statische Erscheinung der Hauptfigur nicht zu beeinträchtigen, wie nun andererseits bei Giulio und in noch weit höherem Masse bei Michelangelo die in einem solchen Motiv potentiell angelegte Bewegungsdynamik voll ausgespielt wird und die Auferstehung nun plötzlich als ein mit Vehemenz hereinbrechendes Ereignis geschildert ist.<sup>17</sup> Ohne die Kenntnis des Schongauerstiches müsste es befremdend oder immerhin überraschend erscheinen, dass die Kompositionen Michelangelos und Giulios solche Gemeinsamkeiten ausweisen. Man wundert sich eigentlich, dass in Verbindung mit Giulios Berliner Blatt von Michelangelos Windsorzeichnung nie die Rede war.



22 Ausschnitt aus Abb. 21.

Bei Michelangelos "Pietà Warwick" im Britischen Museum (Abb. 26) hat Charles de Tolnay die Ungewöhnlichkeit der Komposition für eine Darstellung dieses Themas hervorgehoben: "La Vergine è curiosamente seduta per terra come nella 'Madonna dell'Umiltà'. Sul suo grembo, come se fosse ancora bambino, è disteso il Cristo morto...".<sup>18</sup> Zu dem Londoner Entwurf gehört noch eine Einzelstudie — in Windsor Castle — für die in der Szene rechts neben Maria erscheinende kniende Figur des Johannes "che regge con il capo la testa della Vergine svenuta", wie Tolnay das Motiv beschreibt. Zu der recht unterschiedlichen Bewertung der "Pietà Warwick" innerhalb der Forschung hat sicherlich beigetragen, dass sich diese "composizione insolita" weder mit der St. Peter-Pietà der Frühzeit noch mit den späten Pietà-Entwürfen und unvollendeten Pietà-Gruppen Michelangelos in einen sinnvollen Bezug bringen liess.<sup>19</sup> In der Tradition aber oder in der gleichzeitigen Kunst — jedenfalls im mittelitalienischen Bereich — sucht man diesen Darstellungstypus vergebens. Man findet jedoch in der deutschen spätgotischen Skulp-

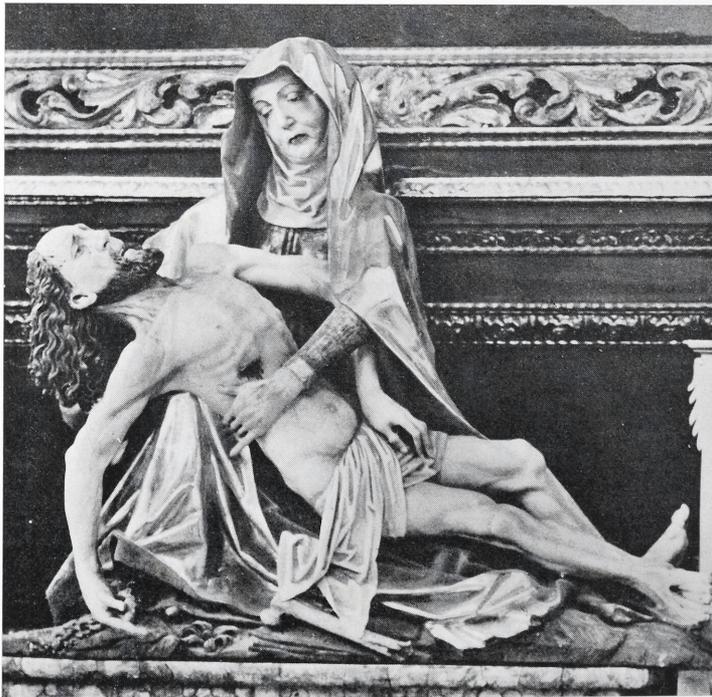


23 Schongauer, Auferstehung Christi. Kupferstich (B. 20).

tur plastische Gruppen dieses Typus, die überraschenderweise in dem Liegemotiv des Leichnams Christi deutliche Übereinstimmungen mit dem Michelangelo-Entwurf aufweisen: etwa die dreifigurige oberrheinische Gruppe im Schnütgenmuseum in Köln (Abb. 24) oder die ausdrucksstarke, sehr viel qualitätvollere Pietà in der Wallfahrtskirche in Grafrath an der Amper (Abb. 25). Sehr verbreitet scheint dieser Typus allerdings nördlich der Alpen auch nicht zu sein. Maria hockt oder kniet jeweils so am Boden, dass ihr rechter Oberschenkel und das Knie den Oberkörper Christi hochstützen, wobei sich dessen Thorax stark vorwölbt, der Kopf in den Nacken zurücksinkt und der rechte Arm Christi seitlich des Knies der Mutter in einer C-förmigen Kurve herabhängt, mit dem Handrücken den Boden berührend. Die Haltung der Beine Christi variiert etwas, doch ist das vom Betrachter her vordere Bein eher gestreckt, das hintere dagegen mehr oder weniger stark angewinkelt. In Michelangelos Entwurf ruht dieses gebeugte hintere Bein übrigens auf dem Oberschenkel des neben Maria knienden Johannes.<sup>20</sup>



24 Oberrhein., 3. Drittel 15. Jh., Pietà. Köln, Schnütgen-Museum.



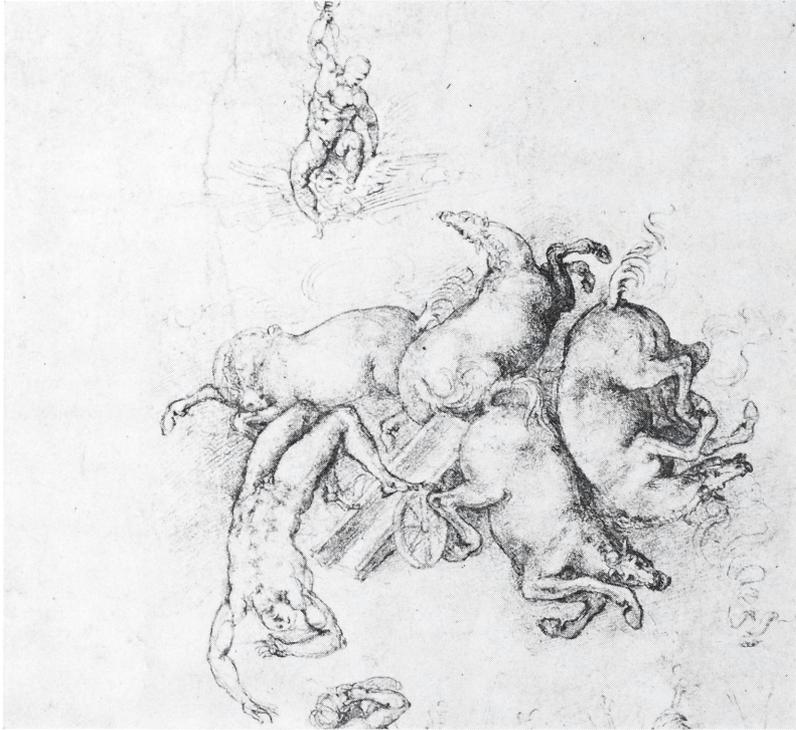
25 Süddeutsch, 3. Drittel 15. Jh., Pietà. Grafrath an der Amper, Wallfahrtskirche.



26 Michelangelo, *Pietà Warwick*. Brit. Mus. 1896 - 7 - 10 - 1, recto.

Diese sehr auffallenden Übereinstimmungen zwischen den beiden nordischen Pietà-Gruppen und dem für Italien typologisch "solitären" Michelangelo-Entwurf erklären sich wiederum nur aus dem gemeinsamen graphischen Vorbild, der Pietà-Komposition des Meisters E.S. — einem der schönsten Kupferstiche der Spätgotik (Abb. 28).<sup>21</sup>

Mehr noch als die Meister der beiden Pietà-Gruppen fasziniert Michelangelo an dem E.S.-Stich offenbar die Prägnanz und der Ausdrucksgehalt der Flächenerscheinung des Leichnams Christi. Auch er übernimmt allerdings nicht die Überschneidungen, die sich in der



27 Michelangelo, Sturz des Phaeton. Brit. Mus. 1895 - 9 - 15 - 517, Malcom 79. Obere Zone.

Beinpartie und durch den quer über den Körper geführten linken Arm Christi ergeben; nur die linke Hand taucht neben der nun etwas hochgezogenen Schulter auf. Doch bleibt das Expressive in der Durchformung des gekrümmten Oberkörpers und des schlaff herunterhängenden rechten Arms und auch im Ausdruck des im Dreiviertelprofil gegebenen zurückfallenden Kopfes mit dem leicht geöffneten Mund, dem spitz gestutzten Bart und dem lang herabwallenden Haar weiterhin bestimmend. Beim Meister E.S. stützt Johannes mit seiner Rechten den Kopf Christi, bei den beiden plastischen Gruppen liegt der Kopf in der Hand oder auf dem Unterarm Mariens. In Michelangelos Entwurf sollte diese Funktion offenbar jene stark nach vorne gebeugte Figur übernehmen, die die ganze Komposition überragt. Eine der wichtigsten Korrekturen Michelangelos betreffen die Darstellung der Maria; er ersetzt ihr Knien durch ein kompliziertes, etwas labiles Sitzmotiv. Indem sie das rechte Knie hochstellt, kippt ihr Oberkörper mit dem vom Sohn abgewendeten Kopf zur anderen Seite, wo er von Johannes gestützt wird.

Michelangelo übernimmt hier also das in Darstellungen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme und nicht zuletzt der Grabtragung Christi (Mantegna-Stich, Raffaels Baglioni-Altar) vorgeprägte Motiv der Ohnmacht Mariens. Er erweitert zugleich die Szene nach hinten um weitere Personen, deren Köpfe und Gebärden aus dem Halbdunkel des nicht näher definierten Raumes sichtbar werden. Das stille Beieinander der drei Figuren des E.S.-Stiches deutet er damit — unter Verzicht auf den besonderen Erbauungsgehalt dieser nordischen Pietà-Version — in ein dramatisches Geschehen um, wobei eine Bereicherung und Differenzierung des Ausdrucks, von stiller Trauer und Verzweiflung bis zum



28 Meister E.S., Pietà Kupferstich (Lehrs 33).

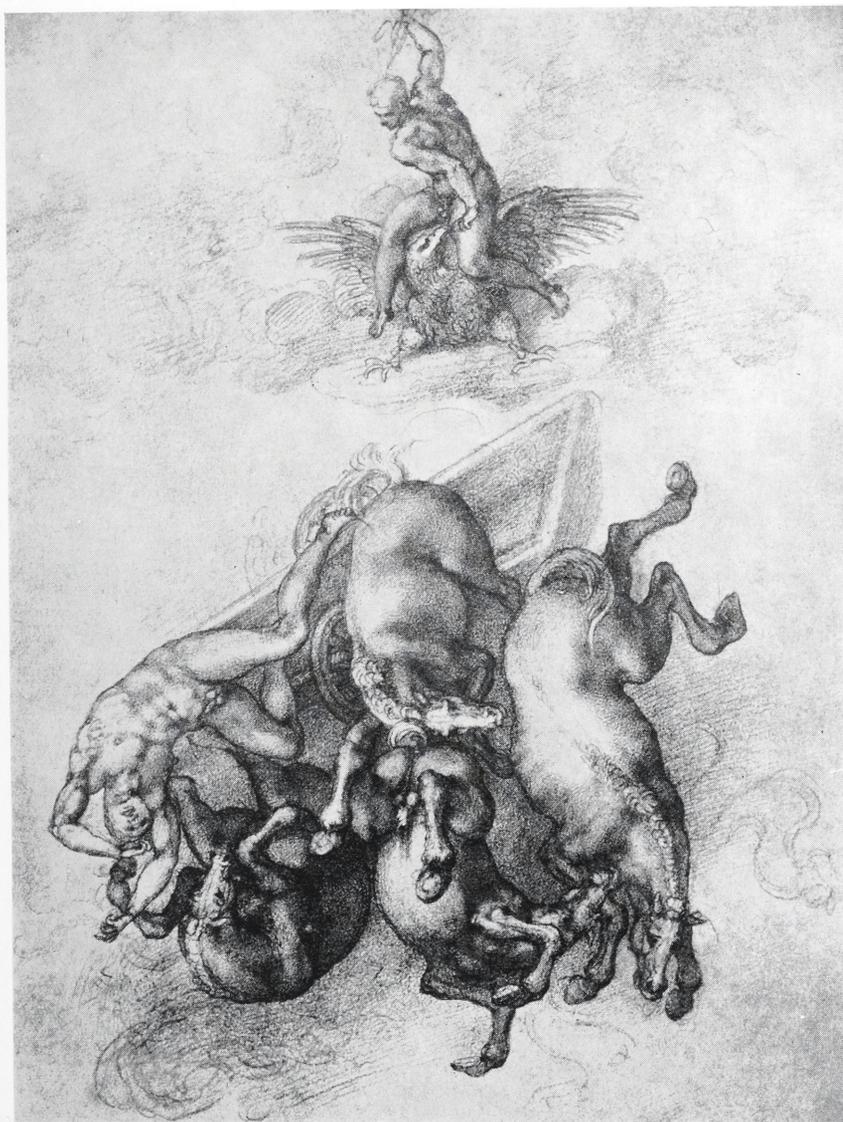
lauten Wehgeschrei der Klageweiber, eintritt. Trotz des sehr viel grösseren Formenaufgebots, trotz der neuen Zusammenballung von Haupt- und Nebenfiguren bleibt die streng bildparallele Anordnung des Leichnams vorne gewahrt, bleibt sein Bewegungsausdruck und seine prägnante Silhouettenwirkung wie beim Meister E.S. bildbeherrschend.

Abschliessend möchte ich auf den sehr sonderbaren Zusammenhang hinweisen, der zwischen Michelangelos Entwürfen zu einer Darstellung des Phaetonsturzes und einem Blatt aus dem gestochenen Figurenalphabet des Meisters E.S. zu bestehen scheint. Theodor Hetzer, dem es um die Charakterisierung der nordischen Elemente in der italienischen Cinquecentomalerei, nicht um das Aufzeigen konkreter Beziehungen oder Abhängigkeiten ging, hat vor fast fünfzig Jahren die innere Nähe der Platonblätter zum Buchstaben A der E.S.-Serie betont.<sup>22</sup> Michelangelo schickte bekanntlich zwischen Juni und September 1533 an Tommaso Cavalieri Zeichnungen mit verschiedenen Versionen zum Thema des Phaeton-Sturzes. Diese Blätter müssen also etwa gleichzeitig mit der Pietà Warwick entstanden sein. Drei von der Forschung teilweise sehr unterschiedlich bewertete Zeichnungen sind im Britischen Museum, in der Royal Library in Windsor und in der Akademie in Venedig erhalten. In unserem Zusammenhang ist jeweils nur die Komposition der Hauptgruppe mit dem Sonnenwagen von Interesse. Auf dem Blatt im Britischen Museum (Abb. 27), das allgemein an den Anfang der Entwurfsreihe gerückt wird, sind unterhalb des auf dem Adler sitzenden, blitzeschleudernden Zeus die durcheinanderstür-



29 Meister E.S., Buchstabe A des gestochenen Figuralalphabets (Lehrs 183).

zende Quadriga des Helios und der aus dem Wagen fallende Phaeton dargestellt. Die Pferde scheuen, gehen vorne hoch oder sind hingestürzt und krümmen sich zusammen. Man sieht das so, als spiele sich der Vorgang auf der schräg in Aufsicht gezeigten Ebene einer Wolkenbank ab. Die Bewegungsmotive des aus dem Wagen geschleuderten Jünglings und der beiden hinteren Pferde, vor allem des sich aufbäumenden, erinnern an die Reliefdarstellungen römischer Phaeton-Sarkophage; einer von diesen, der sich heute in den Uffizien befindet, war bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in S. Maria d'Aracoeli zu sehen. Bei dem Pferdepaar rechts denkt man dagegen eher an die so zahlreichen Tierzeichnungen Leonardos. Solche Bewegungsmotive kann man bei liegenden oder sich am Boden wälzenden Pferden studieren. Verwandte Studien findet man etwa auch im linken Teil der Windsorzeichnung 12331, die im Zusammenhang mit den Georgskampf-Kompositionen bereits herangezogen wurde (Abb. 18). In Michelangelos späterer Phaeton-Komposition auf einem Blatt ebenfalls in Windsor (Abb. 30) ist die Bewegungstendenz nach unten, das Herabstürzen zur Erde nun von Phaeton auch auf die Quadriga und den Sonnenwagen übertragen. Die ganze Gruppe hat gleichsam den Boden unter den Füßen verloren und fällt als kompaktes Knäuel herab, auf die wehklagenden Heliaden zu. Für die besondere Darstellung der herabstürzenden Pferde gibt es keine Vorstufen in der italienischen Kunst oder in antiker Sarkophagplastik. Man wird auch schwerlich bei Michelangelos Zeitgenossen Tierstudien dieser Art finden. Ein solches Bewegungsmotiv wie das des im Sturz in sich verdrehten Pferdekörpers ganz rechts lässt sich auch kaum nach der Natur abzeichnen.<sup>24</sup> Tatsächlich scheint ein solches Motiv weniger



30 Michelangelo, Sturz des Phaeton. Windsor 12766. Obere Zone.

den Naturstudien der italienischen Renaissance als vielmehr der Formenphantasie nordischer Spätgotik entsprungen zu sein. Es sieht so aus, als bestünde ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Entwurfes und des noch zu besprechenden Blattes in Venedig mit dem Buchstaben A des gestochenen Figurenalphabets des Meisters E.S (Abb. 29). Beim Vergleich ist zu berücksichtigen, dass das herabstürzende Tier in dem E.S.-Stich kein Pferd, sondern eine Hirschkuh ist und dementsprechend vor allem die Hinterläufe eine andere Form haben. Es steht ausser Zweifel, dass Michelangelo zum Entwerfen solcher fallender Pferde nicht unbedingt einer Vorlage bedurfte; in der Kenntnis der Anatomie und der Bewegungsmöglichkeiten eines Tierkörpers war er dem Meister E.S. weit überlegen. Trotzdem

scheint es, dass gerade in der besonderen Art, wie der Meister E.S. ein solches Bewegungsmotiv ornamentalisiert und damit flächenwirksam macht, die nordische Kunst Michelangelo Anregung bieten konnte.

Bei der dritten, von A. E. Brinckmann und Johannes Wilde als späteste Version eingereichten Phaeton-Komposition in der Akademie in Venedig (Abb. 31) sind die Pferdekörper paarweise miteinander verschlungen, so dass sich zu beiden Seiten des Wagens ornamentale Figurationen von höchst auffälliger Silhouettenwirkung ergeben. Das unmittelbar neben dem Wagen herabstürzende Pferd der rechten Gruppe lässt noch die starke Verwandtschaft zu der stürzenden Hirschkuh des Meisters E.S. erkennen, zumal nun auch die Kopfhaltung fast übereinstimmt. Im Blick auf das Blatt des gestochenen Figurenalphabets stellt sich uns zugleich die Frage nach dem inneren Werdegang der drei Michelangeloentwürfe zum Phaetonsturz neu.<sup>24</sup> Diese enge Annäherung an Nordisches kann nicht das Endergebnis, sondern nur ein Zwischenstadium in der Auseinandersetzung mit den Gestaltungsproblemen bei diesem Thema darstellen. Das Windsorblatt bringt die Synthese, das Einpendeln zwischen der eher traditionellen Lösung der Londoner Zeichnung und der Komposition in Venedig.<sup>25</sup> Im Londoner Blatt waren die vom Blitz getroffenen Pferde und der Wagen noch als stark in den Raum ausgreifendes Getümmel auf einer Wolkenbank dargestellt. In der Windsorzeichnung stürzen Quadriga und Wagen als dichtes Knäuel in die Tiefe. In der Akademiekomposition ist die Gruppe ornamental in die Fläche gebreitet. Die Pferde, paarweise ineinandergeschoben, flankieren den herabstürzenden Jüngling. Michelangelo scheut sich hier nicht vor der völlig symmetrischen Aufgliederung der Hauptgruppe, obwohl die Szene damit sehr an Realitätsgehalt verliert. In dieser Art, so ausponderiert stellt man sich unvoreingenommen das Herabfallen eines Wagens mit vier Pferden nicht vor. Alles ist wie beim Meister E.S. ganz flächenbetont und tiefenlos, wie ein heraldisches Muster.

#### ANMERKUNGEN

\* Einige der hier mitgeteilten Beobachtungen wurden — in Verbindung mit weiteren Beispielen — 1969 bei einer internen Arbeitssitzung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München erörtert und waren Gegenstand eines öffentlichen Vortrags im Kunsthaus in Zürich im November 1970. Einzelne Gegenüberstellungen wurden in dem Band von L. H. Heydenreich/G. Passavant, *Italienische Renaissance: Die grossen Meister*, München 1975 (franz. Auss. Paris 1974) und in meiner Rezension der Pollaiuolo-Monographie von L. D. Ettliger (in: *Kunstchronik* 33, 1980, S. 453-472) publiziert.

Der etwa gleichzeitig mit vorliegender Studie in der Zeitschrift für Kunstgeschichte (46, 1983, S. 129-175) erscheinende, sehr gründliche und umfangreiche Aufsatz von Rolf Quednau, *Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"*, behandelt unter anderem ebenfalls Raffaels Dürer-Zitate in den Entwürfen zur Norton Simon-Madonna und zu der mittleren Predellenszene der Oddi-Marienkrönung. Herr Quednau stellte mir freundlicherweise ein Umbruchexemplar seines Beitrages zur Verfügung; dies geschah leider erst in einem Stadium der Drucklegung meines Artikels, in dem die entsprechenden Abbildungen und Textpassagen nicht mehr völlig zu eliminieren waren. Allerdings konnten Kürzungen, vor allem im Anmerkungsteil, vorgenommen werden.

Die Gegenüberstellung der Burganlage in Dürers Chrysostomus-Stich mit den entsprechenden Entwürfen zur Norton Simon-Madonna brachte John Shearman, wie er mir brieflich mitteilte, bereits 1981 bei einem Vortrag in Princeton. Shearman war es auch, der im Zusammenhang mit Raffaels Washingtoner Georgskampf auf Schongauers Stichmedaillon des gleichen Themas aufmerksam machte (vgl. S. 204 u. Anm. 8). Auf den Zusammenhang der Oddi-Predellenszene mit Dürers Stich vom "verlorenen Sohn" habe ich in meiner Besprechung der Uffizien-Ausstellung "Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello" (in: *Kunstchronik* 36, 1983, Maiheft, S. 217-227) hingewiesen.

Es steht zu erwarten, dass das Raffael-Jahr, in dem mancher einschlägig bewanderte Kollege seine langezeit sorgsam gehüteten Trovaillen zum Thema "Raffael und die nordische Graphik" hervorholt und publiziert, noch so manche unbeabsichtigte Überschneidung und Wiederholung bescheren wird. Vom wissenschaftlichen Ertrag her gesehen ist es dabei letztlich ohne Belang, wer was als erster gesehen, vorgetragen oder veröffentlicht hat.



31 Michelangelo, Sturz des Phaeton. Venedig, Accademia Nr. 177. Obere Zone.

Rolf Quednau hat in dem erwähnten Aufsatz in vorbildlicher Weise die Literatur zur Rezeption nordischer Graphik in Mittelitalien zusammengestellt und in seinen Anmerkungen ausgewertet und teilweise kommentiert; darauf sei hier ausdrücklich verwiesen. Um nach Möglichkeit Wiederholungen zu vermeiden, werde ich im Folgenden meist nur dann Literatur zitieren, wo sich Abweichungen oder Ergänzungen zu den von Quednau herangezogenen Publikationen ergeben.

<sup>1</sup> Vgl. Quednau (Anm. \*), S. 144 u. Anm. 87. Fischel hat offenbar seine Meinung über das Kartonfragment in Chantilly im Laufe der Zeit revidiert. Während er 1898 urteilt "steht dem Perugino nahe" (O. Fischel, Raphaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter, Strass-

burg 1898, S. 184, Nr. 484), hält er es anderthalb Jahrzehnte später für eine Zeichnung Peruginos, die er in einer Gesamtansicht und einem originalgrossen Detail "reproduziert, weil sie Peruginos Manier in der Zeit zeigt, da Raphael in sein Atelier eintrat". Fischel betont ausserdem, dass "die zeichnerische Handschrift vollständig mit Peruginos grossem Kartonfragment zur Beweinung von 1495 im Palazzo Pitti" übereinstimmt (O. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, Berlin 1913, Abt. 1, Nr. 42; Textband, S. 62 f.). Erst später spricht Fischel das Blatt als eigenhändige Arbeit Raffaels an (O. Fischel, Raphael, London 1948, S. 225).

<sup>2</sup> Vgl. Anm. \*, insbes. *Quednau*, S. 136-139 mit Anm. 24 u. 25, ferner S. 141, wo italienische Kopien oder Teilkopien nach dem Chrysostomus-Stich aufgezählt werden.

<sup>3</sup> Uff. 1476 r enthält noch zwei Skizzen nach Kleinbronzen (die rechte fiel grösstenteils der Beschneidung des Blattes zum Opfer), ferner ist eine mit Putten und Blattwerk dekorierte Degenglocke wiedergegeben. Dies mag darauf hindeuten, dass Raphael den Dürerstick vom "verlorenen Sohn" nicht in der Perugino-Werkstatt, sondern bei einem anderen, auch mit Bronze- und Goldschmiedearbeiten betrauten Künstler kennenlernte. Vielleicht gelingt es einmal, die skizzierte David-Kleinbronze zu identifizieren.

<sup>4</sup> S. *Ferino Pagden*, Raphael's activity in Perugia as reflected in a drawing in the Ashmolean Museum - Oxford, in: *Flor. Mitt.* 25, 1981, S. 231-252, insbes. S. 236 f.; *Quednau* (Anm. \*), S. 131-135. W. Kerber (Raphael von Urbino. Leben und Werk, Stuttgart 1979, S. 415 f.) erinnert angesichts des "palastartigen Gebäudes" an eine Stelle in einem Raffaelbrief und an Vasaris Bericht, wonach der Künstler "in seiner Jugend Madonnen für die herzoglichen Damen von Urbino gemalt habe... Die hochgezogenen Mauern und die markanten Turmkuppeln — beide in Urbino so zu sehen — deuten vielleicht auf den Herzogspalast hin". Dem wird man zwar aufgrund des erwiesenen Dürer-Zitates widersprechen müssen. Andererseits hat A. M. Petrioli Tofani bei dem Chrysostomus-Stich mit Recht von einem "paesaggio di chiara reminiscenza italiana" gesprochen (im Katalog der Ausstellung: *Omaggio a Dürer. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Florenz 1971, S. 8).

<sup>5</sup> *Quednau* ([Anm. \*], S. 155 f.), der auch auf Hetzers — allerdings sehr allgemein gehaltene — Bemerkungen über den Einfluss von Dürers Apokalypse auf die Kompositionen der Stanzenfresken eingeht, verweist mit Recht auf den Zusammenhang zwischen dem (in einer Schülerversion überlieferten) Entwurf Raffaels für die Szene der Offenbarung des Siebten Siegels nach Apc 8, 1-6 und dem entsprechenden Dürer-Holzschnitt (B. 68). Man sollte allerdings in diesen und in ähnlichen Fällen nicht davon sprechen, dass Raphael eine Dürer-Vorlage "transformierend adaptiert". Man lässt dabei zu leicht die vielfältigen anderen Voraussetzungen für eine solche Komposition — etwa in der Florentiner Tradition oder auch im eigenen Schaffen Raffaels — ausser Acht.

<sup>6</sup> Zu Uff. 537 E vgl. S. *Ferino Pagden*, (Katalog:) *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Florenz 1982, S. 97-99, Nr. 58; dort ausführlich referiert die bisherige Bewertung des Blattes und die daran anknüpfenden Mutmassungen über eine zeitweilige Lehre Raffaels in der *Florentiner* Werkstatt Peruginos, über eine anderweitig motivierte erste Florenz-Visite 1502/03 und über frühe Studienreisen nach Orvieto, Rom und Siena. Abgesehen von dem eindeutigen Reflex der Orvietaner Fresken Signorellis in einer Figurenskizze der Blattrückseite ist die Reiterkomposition der Vorderseite sowohl mit den antiken Rossebändigergruppen des Quirinal als auch mit Pferdedarstellungen des Antonio Pollaiuolo und vor allem Leonardos in Zusammenhang gebracht worden, was die Annahme eines ersten, Raffaels Florentiner Tätigkeit von 1504 ff. vorausgehenden Aufenthaltes in der Arnostadt naheulegen scheint. A. Pollaiuolo selbst konnte Raphael höchstens noch vor dessen Tode 1497 in Rom kennengelernt haben; er hatte bereits in den frühen 80er Jahren Florenz verlassen. Von Leonardo konnte man sich dort das unvollendete Epiphaniabild zeigen lassen, und die Florentiner rühmten sicher auch seinen Annenkarton, der 1500 öffentlich ausgestellt worden war; der Meister selbst befand sich 1502/03 im Dienste des Cesare Borgia auf Reisen — unter anderem auch in Urbino und Pesaro — und war ab Sommer 1503 für die Signoria von Florenz zunächst als Festungsarchitekt im Krieg gegen Pisa tätig.

<sup>7</sup> Fischel, der im übrigen mehr dazu neigte, Raffaels Verhältnis zu Schongauer als eine Art "Seelenverwandtschaft" zu interpretieren, glaubte in der Hauptfigur des Uffizienkartons einen Reflex jenes winzig kleinen Reiters in Schongauers Kreuzigungsstich mit den vier Engeln (B. 25) erkennen zu können (*Fischel* 1948 [Anm. 1], S. 225). *Quednau* (Anm. \*), S. 146, hat diesen vermuteten Zusammenhang bekräftigt. Es fällt indessen schwer anzunehmen, dass dieses kaum 17 mm hohe (in der Abb. bei *Quednau* stark vergrösserte) Figürchen, das in dem Schongauerstich nur dazu da ist, die Landschaft zu beleben, Raffaels Piccolomini-Komposition beeinflusst hat. Es ist keineswegs so, dass Raphael zum Entwerfen solch einer in Dreiviertelrückansicht gezeigten Reiterfigur unbedingt einer nordischen Vorlage bedürftig hätte — ebensowenig wie jener Maler, der die so oft beschriebenen und abgebildeten sehr lebensvollen, aber doch ein wenig verzeichneten Reitergruppen im Hintergrund von Pollaiuolos Sebastiansmarter in der Londoner National Gallery ausführte (L. D. Ettlinger. Antonio and Piero Pollaiuolo, London 1978, Abb. 83 u. 86). Nicht die Formgebung und Proportionierung oder die anatomische Stimmigkeit bei einem so verkürzt von hinten gesehenen Pferdekörper haben Raphael in dem Schongauerstich beeindruckt, sondern die kompositionellen Möglichkeiten, die in einer vielfigurigen Szene eine solche Reiterfigur gleichsam als Indikator einer raumerschliessenden, schräg in die Bildtiefe führenden Bewegungsrichtung bietet.

<sup>8</sup> J. *Shearman*, A Drawing for Raphael's 'Saint George', in: *Burl. Mag.* CXXV, 1983, S. 15-25; vgl. *Quednau* (Anm. \*), S. 146-148.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu die bei *Quednau* (Anm. \*), S. 146, Anm. 113 zitierte Literatur; ferner *D. A. Brown*, Raphael's Creativity as Shown by His Paintings in America, in Kat.: Raphael and America, National Gallery of Art, Washington 1983, S. 109-201, insbes. S. 141 f.

<sup>10</sup> Darauf hat zuerst *A. E. Popham* (The Dragon-Fight, in: Leonardo, Saggi e ricerche, Rom 1954, S. 222, Anm. 8) aufmerksam gemacht. Die Komposition, die auch in zwei Zeichnungen aus dem Mailänder Leonardo-Umkreis erhalten ist (vgl. *Hind* V. S. 65 mit Anm. 1; *P. Müller-Walde*, Leonardo, München 1889, Abb. 22), geht jedoch vermutlich auf Detailentwürfe zu Leonardos allegorischer Zeichnung im Louvre (*Berenson*, Disegni/Drawings Nr. 1064; *A. E. Popham*, The Drawings of Leonardo da Vinci, London 1949, S. 135, Nr. 110 A) zurück; sie zeigt einen vor einer Felswand sitzenden Jüngling, der mit einem spiegelnden Schild die Sonnenstrahlen sammelt und auf eine Tierkampfszene reflektieren lässt. Diese um 1494/95 entstandene Allegorie wurde — mit einigen Veränderungen — vom Meister der Johannesenthauptung gestochen (vgl. *J. A. Levenson/K. Oberhuber/J. L. Sheehan*, Early Italian Engravings from the National Gallery of Art, Washington 1973, S. 437 f., Nr. 159). Auffällig ist, dass das Bewegungsmotiv des geduckt kriechenden Löwen mit dem herumgeworfenen Kopf und dem fauchend weitauferissenen Maul schon in Florentiner Stichen der "Feinen Manier" (*Hind* II, Tafeln 54 u. 88) auftaucht, das eine Mal in Verbindung mit einer — in der rechten Blatthälfte erscheinenden — Darstellung des büssenden Hieronymus, die sich an die Komposition von Leonardos Bild im Vatikan anschliesst (vgl. auch *Levenson/Oberhuber/Sheehan*, S. 44-46, Nr. 2).

Bei Drachendarstellungen verwendet Leonardo in der Frühzeit gern den beweglicheren, vor allem "flugtüchtigeren" zweibeinigen Typus, den er mit langem Schlangenhals und einer Art Wolfskopf, ansonsten aber nach der antikeren Form quattrocentesker Harpyiendarstellungen (z. B. am Lavabo in S. Lorenzo) mit Löwenpranken, geschupptem Schwanz und mächtigen fledermausartigen Flügeln ausstattet. Ein sehr frühes Blatt, vom Anfang der 80er Jahre, in Windsor Castle (*K. Clark*, A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the King at Windsor Castle, Cambridge 1935, Nr. 12370 r) zeigt vier in ihrer Bewegungsverhemenz teilweise verblüffende Drachenskizzen, von denen die im linken unteren Blattviertel — seitenverkehrt — dem Drachen des Zoan Andrea-Stiches sehr nahekommt. Raffael gibt im Washingtoner Georgsbild den Drachen nicht wie in der Louvrefassung (oder wie Donatello in seinem Or San Michele-Relief) mit zwei, sondern — wie Schongauer — mit vier Beinen, wobei er sich für das Bewegungsmotiv nun gerade an dem geduckt kriechenden Gang des Löwen in dem Tierkampfstich orientiert. Möglicherweise steht Raffaels Löwenskizze auf Uff. 537 E v (*Ferino Pagden* [Anm. 6], Nr. 58 v) bereits mit den Entwürfen zum Washingtoner Bild in Zusammenhang.

<sup>11</sup> *Brown* (Anm. 9), S. 143 f.

<sup>12</sup> *Clark* (Anm. 10), S. 24 f.

<sup>13</sup> *Hind* I, S. 153-176; vgl. *Passavant* (Anm. \*), S. 455 f.

<sup>14</sup> Vgl. den Essay von *E. Brown*, The portable Raphael, im Katalog der Wanderausstellung 1981/82: The Engravings of Marc Antonio Raimondi. The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence; The Ackland Art Museum, The University of North Carolina, Chapel Hill; The Wellesley College Art Museum, Wellesley/Mass., S. 20-46, insbes. S. 22 u. Abb. 7, 8 auf S. 29.

Zum Verhältnis Tizian/Dürer vgl. zuletzt den Katalogtext von *P. Dreyer* zur Ausstellung: Tizian und sein Kreis. 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1976, S. 11-14, 40-42.

<sup>15</sup> Das unter Michelangelos Namen bei der Sotheby-Auktion am 7.12.1960 aufgetauchte Bildchen, das die Komposition des Schongauerstiches mit der Vogelschau einer im weitesten Sinne ghirlandesken Landschaft kombiniert, ist in diesem Zusammenhang mit Recht nicht diskutiert worden.

<sup>16</sup> *C. Monbeig Goguel*, Francesco Salviati e il tema della resurrezione di Cristo, in: Prospettiva, 13, 1978, S. 7-23; insbes. S. 15. Es bleibt unverständlich, warum die Verf. zwar Michelangelos Londoner Auferstehungszeichnung, nicht aber jene in Windsor in ihre Betrachtung einbezogen hat. Ebenso verwundert es, dass sie neben Raffaels Auferstehungsskizze im Musée Bonnat nicht auch dessen Komposition im Ashmolean Museum berücksichtigt, die für das Auferstehungsbild des Raffaello del Colle in Borgo Sansepolcro und für den von ihr gleichfalls besprochenen Stich des Santi di Tito — gerade in der Wiedergabe der Wächterfiguren — Vorbildlich war.

<sup>17</sup> *Th. Hetzer* (Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts, Berlin 1929) hat gerade in Michelangelos Londoner Zeichnung verwandte Züge zu Schongauers Auferstehungstisch zu sehen geglaubt, er schreibt auf S. 87:

«Schliesslich darf man bei der Zeichnung im Britischen Museum "Der aufschwebende Christus" (Abb.: Brinckmann, Michelangelozeichnungen, Taf. 46) an Schongauers Stich des Auferstandenen erinnern. Denn so steif auch Schongauer sich neben Michelangelo ausnimmt, so wenig es ihm gelingt, Figur und Bewegung zu vereinigen, den neuen, fruchtbaren Grundgedanken hat er vorweggenommen: Christus im Schnitt der Bewegungsdiagonalen.»

<sup>18</sup> Hierzu und zum Folgenden: *Charles de Tolnay*, Corpus dei disegni di Michelangelo, Bd. II, Novara 1976, S. 74, Nrn. 270, 271.

<sup>19</sup> *L. Dussler* (Die Zeichnungen des Michelangelo, Berlin 1959, S. 24, Nr. 578), der gegen Thode und Wilde das Londoner Blatt Michelangelo abschreibt, rügt „das virtuose Zurschaustellen des Christusaktes“ und das daraus resultierende unschöne und organisch unklare Sitzmotiv der Maria.

<sup>20</sup> Johannes hat das linke Knie hochgestellt und stützt damit seine linke Hand, die die Kniekehle des rechten Beins Christi unterfängt.

- <sup>21</sup> Zur Bewertung des Stiches und zu seiner Wirkung im Bereich der Graphik siehe: A, Shestack im Kat.: Master E.S. — Five Hundredth Anniversary Exhibition. Philadelphia Museum of Art. 1967, Nr. 18. — Bezeichnenderweise hat man sich auch im Pontormokreis mit der Pietà des Meisters E. S. auseinandergesetzt, wie Uff. 6611 F recto beweist (*J. Cox-Rearick*, *The Drawings of Pontormo*, New York 1981, I, S. 377, Nr. A 98: imitator of the late P.; Berenson und Clapp schrieben die Zeichnung Pontormo selbst zu).
- <sup>22</sup> Hetzers Bemerkungen haben seltsamerweise gerade in der Michelangeliforschung so gut wie keinen Widerhall gefunden (*Hetzler* [Anm. 17], S. 67).
- <sup>23</sup> Vgl. *Dussler* (Anm. 20), Nrn. 177, 234 u. 238 (mit Erörterung der älteren Literatur — *A. E. Brinckmann*, *J. Wilde* etc.); *F. Havt*, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, Nrn. 355-358.
- Das Blatt in der Akademie in Venedig ist von A. Perrig Michelangelo abgeschrieben und als Zeichnung Cavalieris zu bestimmen versucht worden (*A. Perrig*, *Bemerkungen zur Freundschaft zwischen Michelangelo und Tommaso de' Cavalieri*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes — Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, Vol. II, S. 164-171; *ders.*, *Michelangelo Studien III*, Frankfurt/Bern 1976, S. 28, Anm. 26). H. Ost hat das gleiche venezianische Blatt, das aus dem Besitz des Giuseppe Bossi stammt, als eine Fälschung von dessen Hand entlarven zu können geglaubt (*H. Ost*, *Das Leonardo-Porträt in der kgl. Bibliothek Turin* und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi, Berlin 1980, S. 111-121; vgl. dazu die Rez. von *S. Ferino Pagden* in: *Kunstchronik* 35, 1982, S. 34-40).
- <sup>24</sup> Ein Extremfall solcher Bewegungsstudien von Pferden ist Pisanellos Louvre-Zeichnung Inv. 2374, die allerdings, wie die teilweise heraushängenden Gedärme erkennen lassen, vor Pferdekadavern entstanden ist. Den Hinweis auf das Blatt verdanke ich einem Foto von B. Degenhaat im KIF.
- <sup>25</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden *Dussler* (Anm. 20), unter den entsprechenden Katalognummern.

#### RIASSUNTO

Esistono prove sicure che Raffaello si sia ispirato alla grafica nordica. Nei disegni preparatori per la Madonna Norton Simon e per la predella della Incoronazione della Madonna (già Oddi) l'artista rivela assai chiaramente di aver attinto alle incisioni giovanili del Dürer per i dettagli dello sfondo. Oltre a questo si può presumere con molta probabilità che l'artista sia ricorso, per il drago e per un altro mostro nel quadro del S. Michele al Louvre, a motivi simili nelle incisioni dell'Apocalisse del Dürer. Ispirazioni alle incisioni di Schongauer sembrano essere inserite nei progetti preparatori per "La partenza di Enea Silvio Piccolomini per il Concilio di Basilea" e per il "San Giorgio" di Washington. La stretta affinità esistente fra un abbozzo rappresentante il combattimento con il drago di Leonardo nel Windsor 12331 ed il San Giorgio di Raffaello a Washington si spiega soltanto con il fatto che entrambi gli artisti abbiano osservato il medaglione dello stesso soggetto inciso da Schongauer. Come Giulio Romano nel suo disegno raffigurante la Resurrezione oggi a Berlino, anche Michelangelo apporta nel Windsor 12767 gli stimoli ricevuti dall'incisione della Resurrezione di Schongauer. La considerevole affinità dei motivi esistente fra la Pietà Warwick di Michelangelo al British Museum e le rappresentazioni tardo gotiche e nordiche delle Pietà indicano una fonte comune: la Pietà incisa dal Maestro E. S. In fine le versioni più tarde della "Caduta di Fetonte" di Michelangelo rivelano la conoscenza di una delle incisioni dell'alfabeto figurato del Maestro E. S.

#### Bildnachweis:

KIF: Abb. 1, 7, 8, 12, 20. — *Albertina Wien*: Abb. 2, 5, 9-11, 14, 16, 23, 29. — *Gabinetto Fotografico Florenz*: Abb. 3, 13, 15. — *Ashmolean Mus. Oxford*: Abb. 4, 6. — *Nat. Gall. Washington*: Abb. 17. — *By Gracious Permission of Her Majesty Queen Elizabeth II*: Abb. 18, 21, 30. — *Sansoni*: Abb. 19. — *H. Schmidt-Glassner*: Abb. 24. — *Kstvlg. Hans Storm*: Abb. 25. — *Brit. Mus. London*: Abb. 26-28. — *Fiorentini*: Abb. 31.