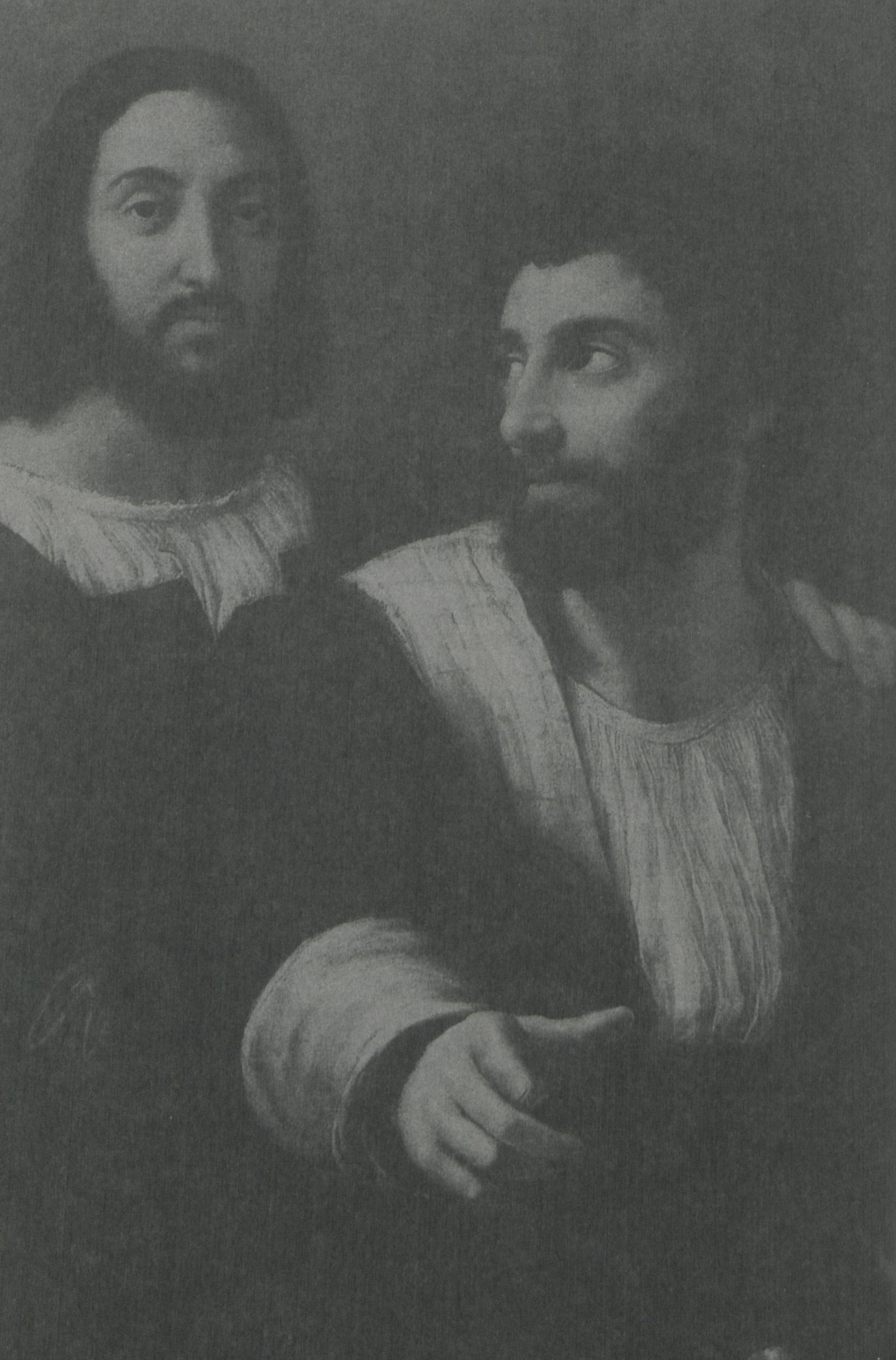


Originalveröffentlichung in: Göttler, Christine (Hrsg.): Diletto e Maraviglia : Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock; [Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag], Emsdetten 1998, S. 40-59

Hannah Baader

SEHEN, TÄUSCHEN UND ERKENNEN

Raffaels Selbstbildnis aus dem Louvre

Die Inschrift, die der Dichter Pietro Bembo für das im Pantheon errichtete Grabmal seines verstorbenen Freundes Raffael verfaßte, rühmt neben der bekannten Verbindung von *ars* und *natura* die scheinbar lebendigen, ‹fast atmenden Bilder› des urbinatischen Künstlers. Mit dem Topos von der Lebendigkeit des Bildes soll im Folgenden auch Raffaels spätes Selbstbildnis aus dem Louvre in Zusammenhang gebracht werden.

Das außergewöhnliche Doppelporträt zeigt vor dunkelgrünem Grund den Maler, der sich einem uns unbekannten, wohl jüngeren Begleiter genähert hat (Abb. 1).[1] Ihm legt er in einer Geste leicht überlegener Vertrautheit eine Hand auf die Schulter, mit der anderen umfaßt er ihn an der Hüfte. Sein Gesicht erscheint in einem weichen Licht, das von links in das Bildfeld eindringt und seine glatte Haut hell aufleuchten läßt. Unter seinen geschwungenen Augenbrauen blicken seine braunen, etwas vorgewölbten Augen auf den Betrachter.

Entgegen einer in der älteren Literatur mehrfach geäußerten Skepsis[2] können über die Identität Raffaels mit dem so Dargestellten kaum Zweifel bestehen. In einer bildlichen Tradition, die auch im 17. Jahrhundert nicht abreißt,[3] folgen dem Vorbild des Louvreporträts nicht nur ein Stich des Giulio Bonasone, der als ein Schüler des Marcantonio Raimondi über eine genaue Kenntnis des Raffaelschen Œuvres verfügt haben dürfte,[4] sondern insbesondere auch ein freskiertes Medaillon mit einem männlichen Bildnis, das noch in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Rom entstanden sein muß (Abb. 2). Das heute stark beschädigte Medaillon, das vielleicht schon 1524, sicher aber nicht nach 1531 ausgeführt wurde,[5] befindet sich in der römischen Villa Lante, die zwischen 1519 und 1524 durch Raffaels Testamentsvollstrecker, den päpstlichen Datar Baldassare Turini,[6] auf den vermeintlichen Resten der Villa des Martial auf dem Gianicolo errichtet wurde.[7] Ausführender Architekt der Anlage war Giulio Romano, die ersten Entwürfe dürften aber noch auf Raffael selbst zurückgehen.[8] Das bis heute nicht vollständig entschlüsselte, enigmatische Austattungsprogramm, das sich über drei kleinere Räume des *piano nobile* erstreckt und von einem Mitglied der Raffaelwerkstatt *all'antica* ausgeführt wurde,[9] zeigt neben den Porträts dreier Dichter das Gesicht des Mannes, der auch auf dem Gemälde des Louvre zu sehen ist (Abb. 2).[10] Nicht nur sein Blick und die leichte Wendung des Kopfes, sondern auch die Haartracht, der Bart und seine dunkle Kleidung mit dem weißen, am Halsaus-

schnitt gefältelten Hemd stimmen mit der Darstellung auf dem Pariser Bildnis so vollständig überein, daß man von einer Abhängigkeit ausgehen muß. Das Doppelbildnis des Louvre muß demnach in Rom bekannt gewesen sein und unter Raffaels Schülern und in ihm nahestehenden höfischen Kreisen als die gültige Darstellung seiner Person gegolten haben.

Bemerkenswerter Weise hat sich auch Giorgio Vasari 1573 am Vorbild des Louvreporträts orientiert, als er bei der Ausmalung seines Florentiner Stadthauses für den Salon des *piano nobile* eine Reihe von dreizehn Künstlerbildnissen freskierte, die ein Dekorationsprogramm mit Szenen aus dem Leben des Apelles ergänzen.[11] Denn während die übrigen Bildnisse mit den Holzschnitten in der zweiten Ausgabe seiner *Künstlerviten* übereinstimmen,[12] hat er für das Bildnis Raffaels mit dem Typus des Louvreporträts eine neue Vorlage verwendet.[13] Man muß daher vermuten, daß Vasari erst nach Abschluß der Arbeiten an der *Giuntina* Kenntnis von dem späten Selbstporträt des Künstlers erhielt, dieses aber für authentischer hielt als das zunächst verwendete.[14]

Die Gesichtszüge Raffaels auf dem Bild des Louvre weichen auch von dem bekanntesten seiner Selbstbildnisse nicht so entscheidend ab, als daß die bestehenden Unterschiede nicht durch das fortschreitende Alter erklärt werden könnten. Einer Praxis des Selbstporträts folgend, wie sie schon für Giotto überliefert ist,[15] hatte sich der Maler in das erste seiner monumentalen römischen Historienbilder hineingespiegelt. Vasari, der die Stanzen 1531 aufsuchte, hat das berühmte Ergebnis dieses Spiegelungsprozesses in den *Viten* beschrieben: «... und neben [Zoroaster] steht Raffael, der Meister dieses Werkes, indem er sich selbst im Spiegel porträtiert hat: ein jugendlicher Kopf von sehr bescheidenem Ausdrucke und gefälligem, liebenswürdigem Wesen, mit einem schwarzen Barette auf».[16] (Abb. 3)

Der Vergleich der beiden Darstellungen macht eine Entstehungszeit des Pariser Doppelporträts in den letzten Lebensjahren Raffaels wahrscheinlich und legt die auch stilistisch überzeugende Datierung auf die Jahre zwischen 1517 und 1519 nahe.[17] Das jugendliche Gesicht des frühen Selbstporträts, von dem auch die kleine Tafel der Uffizien abhängig sein dürfte,[18] hat aber in seiner vermeintlichen Unschuld und Liebenswürdigkeit die Raffaelverehrung maßgeblich geprägt. Die Stilisierung des Künstlers zu einem geschlechtslosen und engelsgleichen Maler schöner Madonnen, wie sie sich schon bei Vasari angelegt findet[19] und wie sie in der deutschen Romantik ihre Blüte erlebte,[20] hat die Anerkennung seines späten Selbstporträts, das ihn gereift, bärtig und mit leichten Tränensäcken zeigt, genauso verhindert, wie sie einer Rezeption seines gesamten Spätwerkes lange Zeit entgegenstand.[21]

Während Raffaels Identität wie auch die Eigenhändigkeit des Pariser Gemäldes in der jüngeren Forschung demnach nicht länger umstritten sind,[22] ist es trotz zahlreicher Vorschläge bisher nicht überzeugend gelungen, die Identität des Unbekannten zu klären, der in voller Lebensgröße im Bildvordergrund des Doppelporträts zu sehen ist.[23] Gekleidet ist Raffaels Begleiter in ein elegantes schwarzes Übergewand mit bauschigen Ärmeln, das an Halsausschnitt und Manschetten durch Einsätze aus glänzender weißer Seide verziert ist. Seinen bärtigen Kopf mit den großen Augen und dem krausen Haupthaar hat er in einer starken Drehung nach rechts zum Maler des Bildes gewendet, der in seinem Rücken steht und ihn von hinten umfangen hält. Während seine Linke den Knauf eines Degens umfaßt hat, den er an der Hüfte trägt, weist er mit der rechten Hand aus dem Bild auf den Betrachter.

Indem er sich dabei über die nach vorne geschobene Schulter und den ausstreckten Arm hinweg umwendet, ist sein Körper als *contrapposto* in einer doppelten Torsion gedreht. Die Bedeutung und Genese der zweifach um sich selbst gedrehten Figur hat David Summers in einer eingehenden Studie aufgezeigt.[24] Sie war schon im italienischen Quattrocento durch die literarische Überlieferung Quintilians bekannt, der sich bei seiner Beschreibung des kontrastreichen rhetorischen Stils zur Verdeutlichung einer gedrehten Skulptur, des *Discobolos* des Myron, bediente.[25] Wurde diese mit großer Wahrscheinlichkeit zunächst mit dem um 1432 aufgefundenen *Torso von Belvedere* in Verbindung gebracht, bot sich den bildenden Künstlern mit der Auffindung eines Satyrfragmentes in der Nähe des Campo dei Fiori im Jahr 1513 ein neues visuelles Paradigma für die von Quintilian geschilderte Figur,[26] die dieser mit den rhetorischen Termini der Neuheit und selbstgesuchten künstlerischen Schwierigkeit[27] verbunden hatte.[28]

Auch in der Porträtmalerei finden sich seit ca. 1510 Bildnisse, bei denen der Porträtierte durch eine einfache Wendung des Kopfes in einer scheinbar spontanen Geste dem Betrachter sowohl den Rücken als auch das Gesicht zukehrt. Man hat diesen Typus des *ritratto di spalla,* den Raffael beispielsweise in seinem Porträt des Bindo Altoviti nutzt, auf eine Erfindung Leonardos zurückgeführt, die dann von Giorgione aufgenommen wurde.[29]

Mit künstlerischer Schwierigkeit, malerischem *ingenium* und betonter Plastizität wird man daher auch die Figur des Unbekannten in Verbindung bringen dürfen. Anders als die genannten Beispiele, bei denen der Porträtierte sich aus dem Bild heraus dem Betrachter zuwendet, wendet sich der Unbekannte aber gleich einer *Apostrophe*[30] vom Betrachter ab und dreht sich in das Bild hinein.

Seine Hand mit dem gestreckten Zeigefinger, die sich auf den Betrachter zubewegt, ist in einer extremen Verkürzung wiedergegeben. Ihre Finger scheinen aus der Leinwand hervorzustoßen und damit das, was man als ästhetische Grenze bezeichnet hat, zu durchbrechen. Mit der Bewegung des Armes, die diametral der Fläche der Leinwand entgegenläuft, enthält das Bild möglicherweise eine Anspielung auf die Kunst des Apelles, von dessen Bildnis Alexanders des Großen Plinius zu berichten wußte, daß die Finger der Hand aus dem Gemälde herauszuragen schienen: « ... digiti eminere videntur.»[31] Durch sie bietet sich dem Betrachter eine ungewohnte Sicht, die für ihn wegen ihrer suggestiven Plötzlichkeit mit Überraschung verbunden sein dürfte. Der extreme *scorcio* steht auch in der Kunsttheorie für *meraviglia,* die Überraschung des Beschauers, *un parte piu nobile della pittura* für höchste Kunstfertigkeit.[32] Benedetto Varchi hat vor allem die plastischen Qualitäten der starken Verkürzung hervorgehoben: «... la pittura fa scorciare una figura, [le] fa parere tonde e rilevate in un campo piano, faccendolo sfondere e parere lontano ... »[33] Wie schon die doppelte Torsion, unterstreicht demnach auch der gemalte *scorcio* die Plastizität der Figur des Unbekannten, deren betontes *rilievo* in deutlichem Gegensatz zu der eher flächigen Selbstdarstellung Raffaels steht.

Der anschauliche Kontrast zwischen den beiden Dargestellten wird umso deutlicher, wenn man das Porträt mit einem zeitlich nur wenig früher entstandenen Doppelbildnis Raffaels vergleicht, in dem der Künstler das Verhältnis der Porträtierten zueinander ganz anders gestaltet hat. Das Bild, das sich heute in der Galleria Doria Pamphilij in Rom befindet, zeigt die venezianischen Dichter Andrea Navagero und Agostino Beazzano, die einander ästhetisch und räumlich gleichberechtigt gegenübersitzen (Abb. 4). Als ein doppeltes *ritratto di spalla* haben sie in einer symmetrischen Wendung ihrer markanten Köpfe ihren Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet.[34] Das Bildnis dürfte im Frühjahr des Jahres 1516 entstanden sein, um dem Gedächtnis an die auch literarisch dokumentierte Freundschaft zwischen den beiden Dargestellten und dem Besitzer des Bildes, dem Dichter und späteren Kardinal Pietro Bembo, zu dienen; einer Freundschaft, in die Raffael als der Maler des Bildes miteingeschlossen war.[35]

Auf dem Pariser Porträt sind die Figuren dagegen in Höhe und Tiefe gestaffelt. Scheint auf den ersten Blick der Unbekannte im Bildvordergrund die prominentere Stelle einzunehmen, wird bei genauerer Betrachtung Raffael selbst zur beherrschenden Gestalt. Schon die Geste, mit der er sich seinem Begleiter von hinten nähert, dürfte auf ein zwar vertrautes, doch hierarchisches Verhältnis zwischen den beiden hindeuten.[36] Dem bewegten, zur Seite gewendeten Kopf des Unbekannten steht die relative Frontalität und Flächigkeit sei-

nes ruhigen Antlitzes in starkem Kontrast gegenüber, der durch seine erhöhte Position und das seitlich auf sein Gesicht fallende Licht noch betont wird.[37] Für das gesamte Bild ergibt sich damit eine antithetische Struktur, in der die Figuren wie Gegensätze, *contraria,* erscheinen.

Tatsächlich läßt sich der *contrapposto* als Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks nicht auf die Form einer einzelnen Figur – wie hier dem sich drehenden Unbekannten – reduzieren, sondern ist zugleich ein rhetorisches Stilmittel, das aus dem gezielten Aufbau von Gegensätzen besteht und neben Wörtern auch Sätze und ganze Argumente umfassen kann. In der Figur der Antithese berührt sich daher schon für die frühe Neuzeit die Theorie des sprachlichen Ausdrucks mit Fragen des Denkens und Erkennens.[38] Als künstlerisches Stilmittel, das sich an Kenner, *cognoscienti,* wendet, die die Reize eines kunstvollen Stiles zu schätzen wissen,[39] hat der antithetische Aufbau zahlreiche Kunstwerke des frühen 16. Jahrhunderts bestimmt. Er läßt sich nicht nur in der Kunsttheorie fassen,[40] sondern ist auch verschiedenen Werken Raffaels, wie etwa der *Transfiguration,* zugrundegelegt. Als gedanklicher *contrasto* dürfte er beispielsweise für die kleine Tafel aus der Sammlung Borghese mit der Darstellung des *Traum des Scipio* bestimmend gewesen sein.[41]

Auf dem Pariser Bild ergibt sich neben den schon genannten Gegensätzen ein *contrarium* vor allem aus den unterschiedlichen Formen der Ansprache, mit denen sich die Figuren des Bildnisses an den Betrachter wenden. Während Raffael dem Betrachter nahezu allsichtig mit seinen Augen folgt, weist der Unbekannte mit der Hand auf den Beschauer. Gehört der Blick aus dem Bilde zu den bekannten Formen einer an der Rezeption orientierten Ästhetik,[42] so ist der Zeigegestus, der auf den Betrachter selbst weist, wohl eher ungewöhnlich. Zwar ist die Zeigefigur, deren Funktion man in der kunsthistorischen Literatur mit dem literarisch – rhetorischen Proemium verglichen hat,[43] in der Kunst des Quattro- und Cinquecento allgegenwärtig.[44] In einer bekannten Passage seines Traktats über die Malerei hat Alberti diese Figur beschrieben: «Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si faccia; o chiami con la mano a vedere;[...]»[45] In der Gattung des Porträts ist der Gestus des Zeigens dagegen weniger vertraut. In einem nicht identifizierten, tief melancholischen Bildnis Lorenzo Lottos in der römischen *Collezione Doria Pamphilij* weist der Porträtierte den Betrachter beispielsweise mit vor der Brust liegender Hand auf sich selbst hin. Spielerischer geht mit dem Gestus des Zeigens Giovanni Savoldo in dem sogenannten Porträt des *Gaston de Foix* um, denn hier macht der Porträtierte mit in die Tiefe des Bildes ausgestrecktem Arm und locker zeigender Hand auf ein Spiegelbild im Bildhintergrund aufmerksam, in dem die Rückenansicht seiner eigenen Gestalt sichtbar

wird.[46] Auch in Raffaels Historien und Altargemälden hat der Zeigegestus in großer Vielfalt Eingang gefunden. Vereinzelt dient er dort als eindeutiger Hinweis an den Betrachter, wie in der Darstellung Johannes des Täufers der *Madonna di Foligno,* der in ikonographisch geläufiger Pose mit ausgestrecktem Finger auf den Christusknaben zeigt. Aber erst in Raffaels späteren Werken wie etwa der *Blendung des Elymas* bietet sich dem Betrachter ein komplexes System weisender Fingerzeige, die den Bildsinn konstituieren oder dem Beschauer helfen, diesen Sinn zu entschlüsseln (Abb. 5).

Bei diesen Zeigegesten lassen sich Konstellationen aufzeigen, die denen des Pariser Doppelporträts verwandt sind. Unter den Aposteln von Raffaels letztem Bildwerk, der *Transfiguration,* finden sich zwei, die in ihrer Anlage an die Figuren des Doppelporträts erinnern (Abb. 6). Auch sie sind in scharfem Kontrast aufgebaut, neben den unterschiedlichen Lebensaltern stehen sich mit ihnen auch unterschiedliche Temperamente gegenüber. Wie der Unbekannte des Doppelporträts hat sich der Jüngere der Beiden, bei dem es sich möglicherweise um Judas Taddäus handelt, mit dem Kopf zu seinem Begleiter umgewandt, um ihn zugleich mit ausgestrecktem Arm auf die aufgebrachte Gruppe mit dem mondsüchtigen Knaben aufmerksam zu machen.[47] Eine vergleichbare Gruppe findet sich aber auch auf dem Londoner Karton der *Predigt des Paulus auf dem Areopag,* wo sich einer der sitzenden Zuhörer ebenfalls rückwärts in das Bild hinein zu einem Dritten wendet (Abb. 7), oder auf dem erst nach Raffaels Tod durch seine Werkstatt vollendeten Donationsbild der Sala di Costantino, wo am linken Bildrand ein männliches Paar der kaiserlichen Schenkung beiwohnt.[48] Wie in der *Transfiguration* wird hier der innerbildliche Betrachter durch den weisenden Fingerzeig auf das eigentliche Ereignis des Bildes gelenkt. Gelenkt wird dadurch zugleich auch die Rezeption des Bildbetrachters selbst.[49]

Die genannten Beispiele machen deutlich, daß die Zweiergruppe aus einem Zeigenden und einem Betrachtenden jeweils unvollständig ist und notwendig ergänzt werden muß um ein drittes Element, nämlich den Gegenstand ihrer Betrachtung. Erst dessen Kenntnis macht ihre Mimik und Gestik sinnvoll und verstehbar. Dabei ändert die Gruppe ihre Semantik je nach dem Gegenstand, auf den sie sich bezieht.

Auch im Pariser Doppelporträt dürfte daher das Verhalten der beiden Porträtierten erst durch den Rekurs auf dasjenige, das von den beiden wahrgenommen und auf das hingewiesen wird, verstehbar sein. Einziger möglicher Gegenstand, auf den der Unbekannte hinweisen kann, ist aber der Bildbetrachter selbst, denn erst seine Anwesenheit ergänzt das Bild zu einem Sinn. Das Porträt dürfte darin jenem transitiven, den Betrachter ins Bildgeschehen integrierenden Bildmodus angehören, wie er sich an zahlreichen Kunstwerken

des ausgehenden Quattro- und frühen Cinquecento ausmachen läßt.[50] Vergleichbar ist es beispielsweise dem wenig später entstandenen *Porträt des Alessandro de Medici* von Jacopo Pontormo, bei dem der Porträtierte das Bildnis seiner Geliebten Taddea, der idealen Betrachterin und ursprünglichen Besitzerin des Porträts, auf ein Stück Papier zeichnet.[51] Wie hier, sind auch dort die Grenzen zwischen realer und fingierter Welt aufgehoben. Damit ist der Betrachter in ungewöhnlich eindeutiger Weise im Bild thematisiert und als notwendiger Bestandteil der Bildaussage in dieses integriert.[52]

Während Raffael aber ruhig und wissend auf den Betrachter blickt, scheint derselbe Anblick den Unbekannten in Staunen zu versetzen. Er versucht Raffael auf etwas hinzuweisen, was dieser schon gesehen hat. Weil jeder andere Hinweis fehlt, kann der Grund seines Staunens nur in der Präsenz des Betrachters selbst vermutet werden. Der Unbekannte würde dann mit Überraschung auf die Anwesenheit des Betrachters reagieren, während der Maler, Raffael, dieser Tatsache bereits gewärtig ist.

Wie schon verschiedentlich gezeigt wurde, gehört die Möglichkeit der Malerei, Abwesendes anwesend zu machen und Absenz durch fiktive Präsenz zu ersetzen, zu den geläufigen Themen der Kunsttheorie und -literatur. Dieses machtvolle Vermögen der Malerei wurde von L. B. Alberti zu Beginn des zweiten Buches seines *Trattato della Pittura* in einer bekannten und eindrucksvollen Passage beschrieben, die hier nochmals zitiert sei: «Die Malerei bewirkt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht blos gleich der Freundschaft bewirkt, dass ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, dass die Todten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen, so dass wir sie mit hoher Bewunderung für den Künstler und mit hoher eigener Lust wieder und wieder betrachten».[53]

Gegenüber der deutschen Übersetzung lautet die lateinische Fassung des Textes noch pointierter: «[...] absentes pictura praesentes esse faciat». Das Vermögen der Malerei, Absenz durch fiktive Präsenz zu ersetzen, spricht auch aus der Legende, die über den Anfang der Malerei überhaupt erzählt wird, wonach die Tochter des Töpfers Dibutades den Schattenriß ihres scheidenden Geliebten mit einem Stück Kohle auf der Wand festgehalten haben soll.[54] Schon in seinen vermeintlichen Ursprüngen ist das Porträt damit an die *memoria,* die Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem, gebunden. Wie wir gesehen haben, wird diese Funktion der Malerei von Alberti in eigentümlicher Weise mit der Freundschaft gleichgesetzt, offenbar wegen ihres beiderseitigen Vermögens, durch Affekte Distanzen zu überwinden. Die Trias von Freundschaft, Bildnis und Vergegenwärtigung wird in den humanistischen Kreisen wie unter den Freunden Raffaels ergänzt durch literarische Formen

wie die Poesie oder den Brief, mittels derer sich das reizvolle Spiel von Absenz, fiktiver Präsenz und scheinbar lebender Malerei weiter vervollkommnen läßt.[55]

In der Ekphrasis des Porträts gehört daher der Verismus des Dargestellten, der die vermeintliche Präsenz ermöglicht und steigert, zu den oft wiederholten Qualitäten guter Kunst. In topischer Form wird das Moment der Täuschung, des *Für-wahr-Haltens* des Dargestellten, variiert und wiederholt.[56]

Getäuschte Betrachter verbeugen sich vor gemalten Päpsten, sie überreichen Bittgesuche zur Unterschrift, Hunde begrüßen freudig ihre falschen Herren und Liebhaber nähern sich begehrend, doch vergebens schönen Frauen. Gemeinsam ist diesen Anekdoten, daß sie den Getäuschten als biologisch, sozial oder affektiv unterlegen beschreiben. Auch in den humanistischen Kreisen, denen Raffael nahestand, wird in einer Vielzahl noch erhaltener Sonette die scheinbare Wirklichkeit der Porträts, ihre Lebendigkeit und täuschende Ähnlichkeit thematisiert.[57] Prominentestes Beispiel für den gebildeten Umgang mit der Scheinhaftigkeit der Porträtmalerei ist ein Sonett des Baldassare Castiglione. In der Fiktion eines vermeintlich von Castigliones Frau verfaßten Gedichtes, das tatsächlich von seiner eigenen Hand stammt, beschreibt es die Gefühle der Frau, die sich in der langen Abwesenheit ihres Mannes seinem von Raffael gemalten Abbild zuwendet. Während sie mit dem Bildnis zu sprechen sucht, seine Stummheit aber erkennen muß, hält der noch unwissende kleine Sohn die Züge des Vaters für wahr und begrüßt ihn mit freudigem Lachen.[58]

Auch die hier schon genannten Dichter Pietro Bembo und Andrea Navagero haben sich in Gedichten und Briefen mit der Qualität des gemalten Bildnisses und seinem Verhältnis zum Urbild beschäftigt. An den Kardinal Bibbiena schreibt Bembo über ein heute verlorenes Porträt Raffaels, welches das Antlitz des Dichters Antonio Tebaldeo wiedergab, das Bildnis ähnle dem Porträtierten mehr als dieser sich selbst: «Raphaello, [...] ha ritratto il nostro Thebaldeo tanto naturale, che egli non e tanto simile a se stesso, quanto gli e quella pittura. Et io per me non vidi mai sembianza ueruna.»[59]

Wurde in den Anekdoten eine eher naive Form der Täuschung durch ein Bildnis beschrieben, bekunden die Briefe und Gedichte der Humanisten neben der Anziehungskraft der Fiktion den Versuch, in überlegener Weise mit den Reizen des Scheins umzugehen. Der Moment scheinbarer Lebendigkeit wird von ihnen in einer überraschend einfachen Konjektur mit dem Problem der Darstellung von Seele und Charakter des Porträtierten verknüpft.[60] In sozialer Differenzierung zu den Getäuschten der geschilderten Anekdoten wird der Umgang mit der scheinbar sprechenden Malerei spielerisch genutzt. Das unge-

klärte Verhältnis von Sein und Schein wird so zum intellektuellen Reiz, der sich mit Hilfe literarischer Fiktionen noch erhöhen läßt.

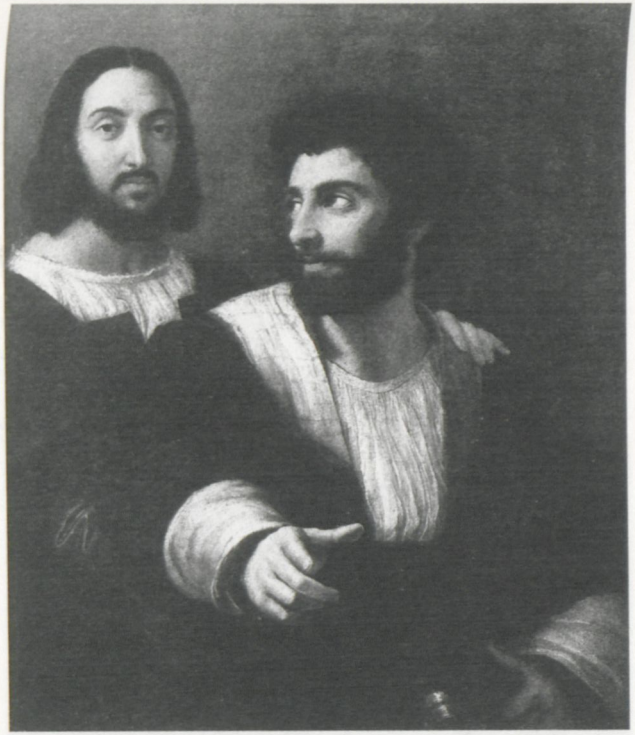
Auch Raffaels Selbstbildnis muß in diesen Kontext einer Aufhebung der Grenzen zwischen Realem und Fiktivem gehören. Dargestellt im Medium der Malerei, läßt sich die Reaktion des Unbekannten auf den Betrachter als ein Staunen über die Anwesenheit des Betrachters verstehen, das den genannten Anekdoten vergleichbar ist. Während Raffael selbst dem Betrachter wissend begegnet, ist der Unbekannte im Augenblick des Erkennens gezeigt, in dem Moment also, in dem er die Wahrheit des anwesenden Betrachters begreift und dessen ontologischen Status versteht. In einer unauflöslichen und wahrhaft paradoxen Situation, in der das Bild lügt und zugleich die Wahrheit sagt[61], markiert das Pariser Selbstporträt durch diese Konzeption die ikonische Differenz selbst.[62]

Es bleibt darauf hinzuweisen, daß sich Raffael mit dem Problem und der Darstellung des Erkennens in seinen späten römischen Historien verstärkt beschäftigt hat. Nicht nur auf dem Fresko des *Borgobrandes* in der *Sala dell'Incendio* oder der *Transfiguration,* sondern auch auf den Kartons für die Wandteppiche der *Cappella Sistina* hat er diesen Moment wiederzugeben versucht.[63] Mit der Metabole des Erkennens[64] dürfte auch in der Figur des Unbekannten jener spannungsvolle Moment gezeigt sein, in dem sich über die ontologischen Grenzen hinweg Einsicht in Anwesenheit und Wahrheit des Betrachters einstellt, so daß sich Täuschung und Ent-Täuschung, *inganno* und *disinganno,* noch die Waage halten. Diese Erkennung oder Einsicht wird dem Betrachter durch sprechende Gesten wie dem zur *ostentatio* gestreckten Zeigefinger und der Wendung des Kopfes vor Augen geführt. Das Bild erhält dadurch eine Anschaulichkeit, die als gesteigerte Sichtbarkeit mit dem kunsttheoretischen Terminus der *enargeia*[65] in Verbindung gebracht werden muß. Kategorien der Poesis wie Rezeption umfassend, steht er für das kunstvoll berechnete, sinnfällige *Vor-Augen-Stellen* eines Geschehens, bei dem der Betrachter vermeint, dieses tatsächlich zu sehen. Erzeugt wird dies auch durch die eigenwillige Plötzlichkeitsstruktur[66] des Bildes, die die auf Dauer gerichtete *memoria* des Porträts zu unterlaufen scheint, aber die Präsenz der Dargestellten steigert, indem sie das Doppelporträt mit Elementen der *historia* amalgamiert.[67]

Jeden Hinweis auf seine manuelle künstlerische Tätigkeit hat Raffael dabei vermieden. In einer optisch verunklärten Situation bleibt seine Malerhand unter den sich schwer bauschenden Falten des weiten Puffärmels des Unbekannten verborgen. Der Künstler entgeht damit der niederen Sphäre des Handwerklichen,[68] verzichtet aber auch auf den Versuch einer Nobilitierung seiner Hand, wie dies beispielsweise Parmigianino in seinem

Selbstporträt im Konvexspiegel gelungen ist, der seine malende Hand zum ausführenden Organ seines geistigen Vermögens und zum Ausdruck seines persönlichen Stiles umdeuten konnte.[69] Weil Raffaels Annäherung an den Unbekannten an die überlegene Geste des *patronus* erinnert, der seinen Klienten, den Gläubigen, empfiehlt, kann sie aber in Analogie als Gebärde verstanden werden, mit der der Maler dem Betrachter sein Geschöpf präsentiert.[70] Gleich Apelles, der hinter sein Werk getreten ist, um dieses der Beurteilung der Menge auszusetzen[71], scheint sich Raffael hinter sein Werk gestellt zu haben, um es dem Betrachter zur Ansicht und Beurteilung darzubieten. Während er sich selbst damit als Schöpfer des Werkes zu erkennen gibt, fordert er den Betrachter zum Urteil, dem *giudizio*,[72] auf. Anders als der antike Künstler, der sich hinter der Leinwand versteckte, bleibt Raffael als der Schöpfer des Werkes sichtbar und bietet mit seinem Werk auch sich selbst dar.[73]

Dabei folgt sein Auge fast allsichtig dem Betrachter, wenn dieser das Bild umschreitet.[74] Sein Blick ist eindringlich und scheint voller Konzentration auf das, was er wahrnimmt. Wenn Raffaels Selbstbildnis als Dokument seiner künstlerischen Selbsteinschätzung gelten darf, ist die Bestimmung seiner Tätigkeit in dieser überdeutlichen Betonung des fast allsichtigen *visus,* d. h. des Gesichtssinns zu suchen.[75] Unbewegt und wissend fällt er auf das, was der Unbekannte mit Staunen wahrnahm. Wenn sich dessen Staunen auf die Anwesenheit des Betrachters bezog, muß sich Raffaels Wissen auf die Kenntnis von der ontologischen Grenze zwischen Bild und Betrachter und zugleich auf das Wissen um die Möglichkeit künstlerisch berechneter, zeitweiser Aufhebung dieser Grenze beziehen. In seinem späten Selbstbildnis erhebt Raffael daher weniger das eigene Selbst und die Schwierigkeiten der Selbstbeziehung zum Thema[76], als vielmehr das Verhältnis von Maler, Bildnis und Betrachter. Aus der historischen Distanz dürfte dieser genauso komplexe wie einfache künstlerische concetto nur in der Rückbindung an die Gattung verstehbar sein, der das Bild angehört: dem scheinbar atmenden und lebendigen Porträt.

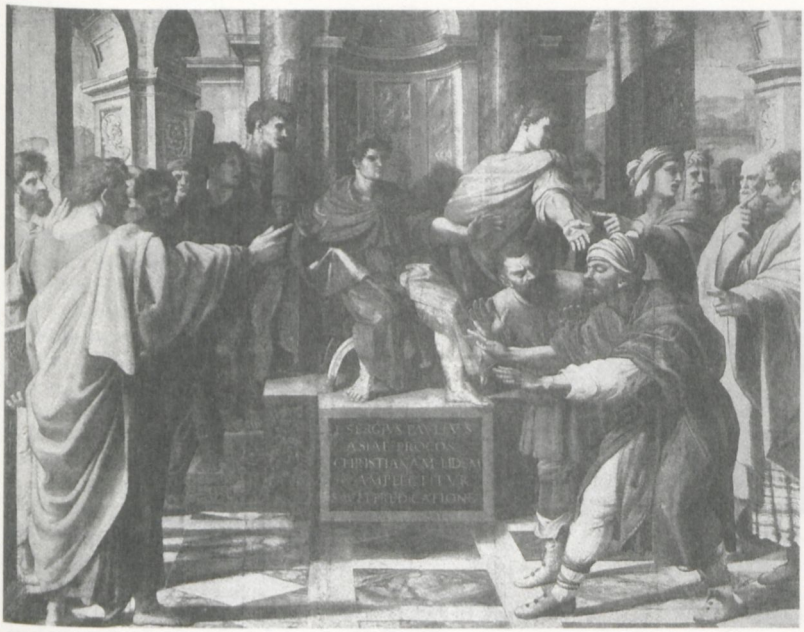


▲ Abb. 1 Raffael, sog. Selbstporträt mit dem Fechtmeister, Paris, Louvre

▲ Abb. 2 Giovanni da Udine (?), Porträtmedaillon mit dem Bildnis Raffaels, Rom, Villa Lante

▲ Abb. 3 Raffael, Schule von Athen (Detail), Rom, Vatikan

▼ Abb. 4 Raffael, Porträt von Andrea Navagero und Agostino Beazzano, Rom, Galleria Doria Pamphili



▲ Abb. 5 Raffael, Karton für die Blendung des Elymas, London, Royal Collection of Her Majesty the Queen

▼ Abb. 6 Raffael, Transfiguration (Detail), Rom, Pinacoteca Vaticana

▲ Abb. 7 Raffael, Karton für die Predigt des Paulus auf dem Areopag, London, Royal Collection of Her Majesty the Queen

Anmerkungen

1 Das in Öl auf Leinwand gemalte Porträt hat die Maße 83 x 99 cm. Erstmals erwähnt wird es 1625 von Cassiano dal Pozzo, der das Bild in Fontainebleau sah; s. Wagner 1969, S. 98; Béguin, Sylvie, Kat. Nr. 13, in: *Hommage à Raphael. Raphael dans les collections francaises*, Ausst. Kat. Paris 1983/84, S. 102. Bis heute ist ungeklärt, ob sich das Porträt bereits in der Sammlung italienischer Meister Francois I. befand, wo es dann die *appartements de baines* geziert hätte; Cox Rearick 1995, S. 217–222. Im 17. Jahrhundert wurde das Bild erheblich verbreitert, um es in die Bildfelder des *Cabinet doré* in Versailles einpassen zu können; vgl. Cortier, Yves: ‹Les cabinets du grand Dauphin au Chateau de Versailles›, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art francais*, 1987 (1989), S. 45–51. Schon 1788 erhielt es seine ursprüngliche Größe zurück. Eine Restaurierung erfolgte 1984.

2 Etwa Wagner 1969, S. 98 ff.

3 Die Darstellungstradition findet sich in ihren wesentlichen Zügen nachgezeichnet bei Wagner 1969, jedoch mit gegenteiligem Ergebnis.

4 Der Stich trägt die Subscriptio: «Raphaelis Sanctii Vrbinatis/Pictoris Eminentiss Effigiem Ivlivs Bonasonivs Bononien. Ab/Exemplari Svmptam Caelo Expressit.» Zit. Wagner 1969, S. 105; Garas 1975, S. 58; Massari, Stefania (Hg.): *Giulio Bonasone*, Bd I, Rom 1983, Kat. Nr. 88, S. 75.

5 Die Arbeiten an der Dekoration müssen spätestens 1531 abgeschlossen gewesen sein, denn die Jahreszahl ist in einem der Deckenfelder über der Loggientür angebracht. Wahrscheinlich waren sie aber schon fertiggestellt, als Clemens VII. Turini am 31. Januar 1525 in seiner neuen Villa besuchte; Keller 1986, S. 355.

6 Baldassare Turini gehörte neben Branconio dell'Aquila zu den Testamentsvollstreckern Raffaels; Golzio 1936, S. 120.

7 Die Villa ist heute Sitz des finnischen Kulturinstitutes in Rom.

8 Keller 1986, S. 353 m. w. N.

9 Für Giovanni da Udine als ausführenden Künstler spricht der Inhalt eines Briefes von Sebastiano del Piombo; *Il Carteggio di Michelangelo*, Bd IV, Hrsg. v. Paola Barocchi/Renzo Ristori, Florenz 1979, S. 17 f.; auch Vincenzo Tamagni, ein weiteres Mitglied der Raffaelwerkstatt, wurde in der Forschung diskutiert; vgl. Lilius 1981, S. 265 f.

10 Hieronymus Rorarius hat die Austattung von 1544 als ein «gelehrtes Werk Urbinatis Raphaelis egregii nostri aevi picturae luminis discipuli doctum opus» bezeichnet, zit. Keller 1986, S. 353. In der Dekoration, bei der es sich zu wesentlichen Teilen um Übernahmen raffaelischer Bildfindungen handelt, hat man eine freie Umsetzung von Boccaccios *Amorosa Visione* gesehen. In die Reihe der Dichter Dante, Petrarca und Poliziano ist Raffael offenbar als *poeta mutuus* aufgenommen, Lilius 1981, S. 296 f.

11 Albrecht, Juerg: ‹Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz›, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Hüttinger, Eduard, Zürich 1985, S. 83–100, S. 95 ff. Anknüpfungspunkt für die Bildnisreihe war offenbar Filaretes Ruhmeshalle antiker Künstler.

12 Vgl. Prinz, Wolfram: *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Beiheft zu Bd XII der *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Florenz 1966, S. 20.

13 Wagner 1969, S. 92.

14 Das Vorbild für das Porträt Raffaels in der *Giuntina* ist bis heute nicht identifiziert, vgl. Prinz 1966, S. 114.

15 Darin dem Vorbild Plinius folgend, berichtet Filippo Villani über ein Selbstbildnis Giottos in der Kapelle des Palazzo del Podesta, das dieser mit Hilfe von Spiegeln angefertigt habe: Villani, Phillippo: *Liber De Civitatis Florentinae Famosis Civibus*, Florenz 1847, S. 36; vgl. Castelnuovo, Enrico: *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Berlin 1988 (Turin 1973), S. 18.

16 «[...], e allato a esso [Zoroastro] e Raffaello maestro di quest'opera, ritrattosi da se medesimo nello specchio. Questo è una testa giovane e d'aspetto molto modesto accompagnato da una piacevole e buona grazia, colla berretta nera in capo.» Vasari, Giorgio: *Vita di Raffaello*, S. 116 f.

17 Shearman 1992, S. 140; Cox Rearick 1995, S. 220; Grammaccini 1995, S. 44.

18 Das Porträt der Uffizien ist erst seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar; es könnte sich bei ihm um eine spätere Übernahme aus der Schule von Athen handeln, vgl. Prinz 1966, S. 114.

19 Vgl. Rubin, Patricia Lee: *Vasari. Art and History*, New Haven/London, 1995, S. 357 ff. und 379 ff.

20 Zur Rezeption seiner Bildnisse vgl.: *Raffaello e la Roma dei Papi*, Kat. Ausst. Rom 1985/86, hrsg. v. Morelli, Giovanni, S. 96; Schröter, Elisabeth: ‹Raffaelkult und Raffaelforschung›, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd 26, 1990, S. 303–399; Zur Raffaelrezeption im allgemeinen vgl. Golzio, Vincenzo: ‹La Fortuna Critica›, in: *Raffaello. L'opera, le Fonti, la Fortuna*, hrsg. v. Mario Salmi, Novara 1968; Bialostocki, Jan: ‹Raffaello e Dürer come personificazioni di due ideali artistici nel Romanticismo›, in: *Studi su Raffaello*, Atti del congresso internationale di Studi, Urbino/Firenze 1984, S. 133–144; Zerner, Henri: ‹Raphael, Ingres, et le Romantisme›, ebd., S. 695–702.

21 Es entspricht allerdings einem neuerlichen Paradigmenwechsel, wenn sich die jüngere Forschung vornehmlich an Raffaels Spätwerk orientiert. Maßgeblich für die neu einsetzende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Raffaels Spätwerk dürften die Arbeiten von Oskar Fischel gewesen sein; Fischel, Oskar: *Raphael*, London 1948 (Berlin 1962).

22 Zuletzt Shearman 1992, S. 140; Cox - Rearick 1995, S. 220 f.; Gramaccini 1995, S. 47 ff.

23 Den jüngsten Überblick über den Stand der Dikussion bietet Cox Rearick 1995, S. 220 f. Die frühesten Erwähnungen des 17. Jahrhunderts wollen in dem Unbekannten Pontormo, Pordenone oder Pinturicchio sehen, Wagner 1969, S. 98 f. In der neuren Forschung hat man versucht, in ihm ohne überzeugende Argumente Giovanni Francesco Penni, den als *Il Fattore* bekannten Schüler Raffaels zu erkennen; Garas 1975, S. 61. Eine Identifizierung mit Raffaels zweitem Testamentsvollstrecker, dem päpstlichen Schatzmeister Giovanni Branconio dell'Aquila wurde vom betreffenden Autor offenbar nicht aufrecht erhalten; vgl. Shearman, John: ‹Raffaels Doppelporträt›, in: *Raffael. Das architektonische Werk*, hrsg. v. Ch. L. Frommel/S. Ray/M. Tafuri, (Mailand 1984) Stuttgart 1987, S. 107; dann aber ohne Nennung des Namens Shearman 1992, S. 140; vgl. auch die Entgegnung bei Elam, Caroline: *The Burlington Magazine*, 1984, S. 456. Dagegen kann die These Cecil Goulds, wonach es sich um Pietro Aretino handeln soll, größere Plausibilität beanspruchen. Gould macht auf einen Stich Marcantonio Raimondis mit dem Porträt des Dichters aufmerksam, der diesen in den frühen römischen Jahren zeigt und eine überraschende Ähnlichkeit mit der Physiognomie des Unbekannten aufweist. Mit Aretino ergäbe sich in dem Bankier Agostino Chigi auch ein möglicher Besitzer des Bildes, denn in dessen Haus verkehrte nicht nur Raffael, der in Chigi seinen wichtigsten privaten Auftraggeber hatte, sondern auch der junge Dichter. Der plötzliche Tod Chigis 1519, die Schwierigkeiten bei seinen Erbschaftsangelegenheiten oder die Plünderung von Chigis Palast beim *Sacco di Roma* könnten dann auch das Verschwinden des Bildes erklären. Höchst rätselhaft bliebe dann aber, warum der äußerst mitteilsame und eitle Aretino in seinen vielen Briefen auf eine Erwähnung des Doppelporträts verzichtet haben sollte, vgl. Gould, Cecil: ‹Raphael's Double Portrait in the Louvre: An Identification for the Second Figure›, in: *Artibus et Historiae*, 1984, 57–60; vgl. auch G. Inamorati: ‹Aretino›, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd 4, Rom 1962, S. 89. Zuletzt wurde in der Vorderfigur ein nicht näher identifizierter Schüler Raffaels gesehen; Gramaccini 1995, S. 47 ff.

24 Summers 1977.

25 « ... quid tam distortum et elaboratum est quam est ille discobolos Myronis? si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis afuerit, in qua vel precipuae laudabilis est ipsa illa novitas et difficultas?» Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis Oratoriae/Ausbildung des Redners*, hrsg. u. übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972, Bd II, xiii, S. 8–11. Zur Rezeption dieser Passage s. Summers 1977.

26 Das aufsehenerregende Fragment konnte 1520 von den Raffaelschülern Giulio Romano und Luca Penni erworben werden. Es handelt sich dabei entgegen älterer Annahmen nicht um das Fragment eines Discobolos, sondern um die sitzende Figur eines Satyr, die sich heute in Castelgandolfo befindet; Nesselrath, Arnold: *Das Frossomboner Skizzenbuch*, Studies of the Warburg Institute Bd 41, London 1993, S. 21 f.; anders noch Summers 1977, S. 336 f.

27 Vgl. Summers 1977. Alberti hatte die Verwendung der Figur abgelehnt und mit einem überhitzten künstlerischen *ingenium* in Verbindung gebracht; Alberti 1970, S. 126.

28 Summers 1977, S. 336 ff.

29 Predetti, Carlo: ‹Ancora sul rapporto Giorgione – Leonardo e l'origine del ritratto di spalla›, in: *Giorgione*. Atti del Convegno Internationale di Studi per 5. Centenario della Nascita, Venedig, 1979, S. 181–187, 181 ff. Die Bildnisform findet häufig Verwendung, wenn das *ingenium* des Dargestellten zum Ausdruck gebracht werden soll; Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim usw. 1984, S. 181 ff.; siehe auch Alberti 1970, S. 124.

30 Als rhetorische Figur meint die Apostrophe die kunstvoll eingesetzte Abwendung vom Publikum, die vom Redner meist zur Erzeugung eines gesteigerten Pathos eingesetzt wird. Vgl. Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2. Aufl., 1990, §§ 762–765.

31 Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historiae liber* XXXV, 92.

32 Grassi, L.: ‹scorcio›, in: *Dizionario della Critica D'Arte*, Bd 2, 1978, S. 514. Siehe auch: Ders.: ‹difficoltà›, in: *Dizionario della Critica D'Arte*, Bd 1, 1978, S. 149.

33 Benedetto Varchi: ‹Lezzioni›, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd I, hrsg. v. Paola Barocchi, Mailand 1960, S. 143–206, S. 38.

34 Zu Form und Funktion der Doppelporträts vgl. Keller, Harald: ‹Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes›, in: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Bd II, hrsg. v. H. Hibbard und M. J. Lewine, London 1967, S. 161–174; Gould, Cecil: ‹Lorenzo Lotto and the Double Portrait: Tranformation of Della Torre Picture›, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, Bd 5, 1966, S. 45–51; Hermann-Fiore, Kristina: ‹Due artisti allo specchio. Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi›, in: *Storia dell'Arte*, 1983, S. 29–39.

35 Die gegenseitige Freundschaft ist durch einen Brief Bembos an den Kardinal Bibbiena bezeugt, der von einem gemeinsamen Ausflug nach Tivoli berichtet, an dem auch Raffael beteiligt war: «Io col Nauagiero et col Beazzano et con M. Baldassar Castiglione e con Raphaello domani andero a riveder Tivoli ... Vouui per dar piacere a M. Andrea, il quale fatto il dì di Pasquino si partira di Vinegia ...». Brief vom 3. April 1516, zit. Golzio 1936, S. 42. Navagero hat Rom kurz darauf verlassen, um in seine Heimat zurückzukehren. Zur virtuellen Gemeinschaft von Porträtierten, Bildbesitzer und Maler siehe auch Shearman 1992, S. 132 f.

36 So auch Gramaccini 1995, S. 47.

37 In der verschiedenartigen Auffassung der Gesichter wird man an die von Lodovico Dolce vorgenommene Unterscheidung zwischen einer frontalen Darstellung *di maestà* und der Wiedergabe *di un occhio e mezzo* denken dürfen; Dolce, Lodovico: *Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino*, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd I, hrsg. v. Paola Barocchi, Mailand 1960, S. 143–206, S. 179.

38 Zur erkenntnis- bzw. bedeutungsstiftenden Funktion von Oppositionen vgl. Villwock, J.: ‹Antithese›, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd I, 1992, Sp. 722 ff. Erinnert sei hier an die entscheidende Rolle, die dem Ausdeuten von Gegensatzpaaren in Strukturalismus und Poststrukturalismus zukommt.

39 Der *contrapposto* wendet sich in besonderer Weise an den *giudizio*, Summers 1977, S. 346. Aristoteles erläutert die Funktion von Gegensätzen wie folgt: «Angenehm aber ist diese Redeweise, weil Gegensätze ohnehin schon in höchstem Maße verständlich und in paralleler Anordnung ein noch höheres Maß an Deutlichkeit gewinnen, und weil sie einem Syllogismus ähnlich sind; denn die Widerlegung ist eine Zusammenstellung von Gegensätzen.» Aristoteles, *Rhetorik*, 1410 a.

40 So etwa bei Leonardo, wo der *contrapposto* unter dem Aspekt der *varietas* behandelt wird, Summers 1977, S. 348.

41 Vgl. Mendelsohn-Martone, Leatrice: *Benedetto Varchi's due Lezzioni: Paragoni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Mich., 1981, S. 80.

42 Vgl. Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

43 So Patz, Kristine: ‹Zum Begriff der Historia in L. B. Albertis «De Pictura»›, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd 49, 1986, S. 285.

44 Zu Geschichte und Bedeutung des Fingerzeigs vgl. Gandelmann 1992, S. 71 ff.

45 « ... und es gefiele mir dann, daß jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, daß er mit der Hand uns zum Sehen einlade ... « Zit. Alberti 1970, S. 122, vgl. Alberti 1973, S. 72.

46 Das Bildkonzept dürfte auf ein nur literarisch überliefertes Gemälde Giorgiones zurückgehen, mit dem dieser auf den *paragone* reagierte; seine Datierung ist umstritten. s. zuletzt aber Martin, Andrew John: *Savoldos sog. Bildnis des Gaston de Foix. Zum Problem des Paragone in der Kunst und Kunsttheorie der ital. Renaissance*, (Studi, Bd 12), Sigmaringen 1995.

47 Vgl. Preimesberger 1986, S. 103.

48 Dazu zuletzt Fehl, Philipp: ‹Raphael as Historian. Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino›, in: *Artibus et Historiae*, Bd 28, 1993, 9–77.

49 Die «Appellstruktur zeigt, daß sie zeigt».

50 Pardo, Mary: ‹The subject of Savoldo's Magdalene›, in: *The Art Bulletin*, 71, 1989, S. 67–91; zuletzt insbesondere Shearman 1992, S. 33ff.

51 Steinberg, Leo: ‹Pontormo's Alessandro de'Medici, or, I Only Have Eyes For You›, in: *Art in America*, 1975, S. 62–65, 63f.

52 Zur Relation von Bildlichkeit und Betrachter vgl. den historischen Abriß bei Krüger, Klaus: ‹Der Blick in das Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter›, in: *Pantheon*, 1995, S. 149–61, S. 152 ff.

53 «Tiene in se la pictura forza divina non solo quanto si dice dell'amicitia quale fa gli huomini assenti essere presenti, ma piu i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta admiratione del artefice e con molta volupta si riconoscono.» Alberti 1970, S. 88.

54 Die Geschichte wird zuerst von Plinius berichtet; *Naturalis Historiae*, Buch XXXV, 151. Zur Rezeption der Anekdote vgl. Rosenblum, Robert: ‹The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism›, in: *The Art Bulletin*, 39, 1957, S. 259–290, S. 259 ff. Zur Beziehung der Legende zur Problematik von Präsenz und Absenz vgl. Bätschmann, Oskar: *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, (Jahrbuch des schweizerischen Institutes für Kunstgeschichte) München 1982, S. 53 ff.

55 Auf die Beziehung der Porträtmalerei zur Dichtung hat Shearman 1992 verstärkt aufmerksam gemacht und dabei auch die Bedeutung des Kreises um Pietro Bembo, Andrea Navagero und Antonio Tebaldeo hingewiesen; S. 108–148. Vgl. auch Cropper, Elisabeth: ‹Painting and Possession: Poussin's Portrait for Chantelou and the Essais of Montaigne›, in: *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*, hrsg. v. Matthias Winner, Weinheim 1993, S. 485–509.

56 Vergleichbare Anekdoten gehören schon in der antiken Kunstliteratur zum topischen Bestand. Neben dem bekannten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius ist etwa auch die Episode zu nennen, nach der das Pferd Alexanders des Großen durch ein Bildnis des Apelles getäuscht wurde. Über Raffaels Porträt Leo X. berichtet Frederico Zuccaro, ein Kurienkardinal habe dem gemalten Papst Tinte und Feder zur Unterschrift gereicht. Eine Reihe dieser Anekdoten findet sich zusammengestellt bei Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1985 (Wien 1934), S. 89 ff.

57 Shearman 1992, S. 125ff.

58 Das Sonett lautet: «Sola suos vultus referens Raphaelis imago / Picta manu, cura allevat usque meas. / Huic ego delicias facio, arrideoque iocorque, / Alloquor, et tanquam reddere verba queat / Assensu nutuque, mihi saepe illa videtur / Dicere velle aliquid, et tua verba loqui. / Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat, / Hoc solor, longosque decipioque dies»; zit. Golzio 1936, S. 43.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 108ff; eine entsprechende, von der Kunstgeschichtsschreibung noch zu wenig beachtete Auffassung äußert wenig später der Paduaner Schüler Pietro Bembos Sperone Speroni; Speroni, Sperone: ‹Dialogo della Reto-

rica›, in: *Trattatisti del Cinquecento*, Bd I, hrsg. v. Mario Pozzi, Mailand u. Neapel, o. J., S. 643.

61 Colie, Rosalie L.: *Paradoxia epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, 1966, S. 220 ff; zum Wahrheitsbegriff der Renaissance vgl. auch Hempfer, Klaus: ‹Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffes und die epistemologische Wende›, in: Ders. (Hg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und Epistemologische Voraussetzungen*, Stuttgart 1993, S. 9–45, S. 28ff.

62 Dem Betrachter wiederum eröffnet sich damit eine unendliche Reflektion über das Wesen des Bildes sowie über seine Rolle als Betrachter.

63 Badt, Kurt: ‹Raphaels'Incendio del Borgo›, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, S. 35–60; Shearman, John: *Raphaels Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapistries for the Sistine Ceiling*, London 1972, S. 130; Preimesberger 1986, S. 101 ff.

64 Aristoteles, *Poetik* 1452a. Die Verknüpfung der zwei Metabolen wird als höchste Kunstleistung gelobt: «Am besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt»; sie ist an diese aber nicht gebunden. Vgl. Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Eine Einführung*, Darmstadt 1992 (1973), S. 37 f.

65 Zum Begriff und seiner schwierigen und wechselvollen Geschichte vgl. Zanker, Graham: ‹Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry›, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, N. F. 124, 1981, S. 297–311; zur Gleichsetzung von *enargeia* und *energeia* sowie zur Semantik der Bewegung und ihrer Definition als Mimesis vgl. Regn, Gerhard: ‹Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance›, in: *Renaissance. Diskursstruktur und Epistemologische Voraussetzungen*, hrsg. v. Klaus Hempfer, Stuttgart 1993, S. 133–147; für Raffael und die bildenden Künste siehe Shearman 1992, S. 208 ff.

66 Holländer, Hans: *‹Augenblick und Zeitpunkt›*, in: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zu Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, hrsg. v. C. W. Mommsen, und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 7–21; Pochat, Götz: *‹Erlebniszeit und Bildende Kunst›*, in: ebd., S. 22–46.

67 Zum Gattungsverständnis der frühen Neuzeit vgl. Colie, Rosalie L.: *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, Berkeley usw. 1973.

68 Die Geringschätzung wird deutlich in dem seit der Antike vielfach zitierten Satz, wonach wir das Werk des Bildhauers zwar schätzen, ihn selbst aber verachten; Seneca, L. Annaeus: *Ad Lucilium Epistolae morales*, in: Philosophische Schriften IV, übers. u. eingl. von M. Rosenbach, Darmstadt 1985, 88. Brief, S. 18.

69 Zum Prozeß der Zerebralisierung «E l'ingegno mosso e riscaldato per essercitatione molto si rende pronto ed espedito al lavoro: e quella mano seguita velocissimo, quale si da certa ragione d'ingegno ben guidata.» Alberti 1970, S. 100. Siehe auch Pepe, Mario: ‹mano›, in: *Dizionario della critica d'arte*, Bd 2, S. 303.

70 Dieser Geste vergleichbar ist neben vielen anderen Beispielen etwa die Haltung, mit der der Engel der Madonna del pesce dem Christusknaben den jungen Tobias vorführt.

71 Plinius, *Naturalis Historiae*, XXXV, 84.

72 Zum Begriff vgl. Summers, David: *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987. Die Verbindung der Apelles – Anekdote mit dem *giudizio* findet sich schon bei L. B. Alberti; Alberti 1970, S. 161.

73 Ob darin eine Anspielung auf den Topos liegt, wonach jeder Maler sich selbst malt, scheint mir zweifelhaft; zum Topos Hartlaub, Gustav: ‹Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte›, in: *Zeitschrift für Kunstwissensschaft*, 9, 1955, S. 97–124; Kemp, Martin: ‹Ogni Pittore dipinge se: a neoplatonic echo in Leonardo's Art Theory›, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays presented in Honour of P. O. Kristeller*, hrsg. v. C. H. Clough, Manchester/New York 1976.

74 Es handelt sich um keine reine *figura cuncta videntis*, denn ihr Blick folgt dem Betrachter nur auf den ersten zwei Dritteln der rechten Seite. Zur allsichtigen *figura* vgl. den kurzen Überblick bei Beenken, Hermann: ‹figura cuncta videntis›, *Kunstchronik*, 4, 1951, 266–269.

75 Die Betonung des visus läßt sich auch für das niederländische Künstlerselbstbildnis des 16. Jahrhunderts nachweisen, wo eine Konzentration des mimischen Lebens auf die Gesichtspartie zu beobachten ist Raupp, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984, S. 120 ff.

76 Boehm, Gottfried: ‹Die opaken Tiefen des Inneren. Anmerkungen zur Interpretation des frühen Selbstporträts›, in: *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. M. Hesse/M. Imdahl, Frankfurt a. M. u. a. 1986, S. 21–33.

Abgekürzt zitierte Literatur

Alberti 1970
Alberti, Leon Battista: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. v. Hubert Janitschek, Neudruck der Ausgabe von 1877, Osnabrück 1970.

Alberti 1973
Alberti, Leon Battista: *Opere Volgari*, Bd III, hrsg. v. Cecil Grayson, Bari 1973.

Cox Rearick 1995
Cox Rearick, Janet: *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Antwerpen 1995.

Gandelmann 1992
Gandelmann, Claude: ‹Der Gestus des Zeigers›, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, erw. Aufl. Berlin 1992 (Köln 1985), S. 71–94.

Golzio 1936
Golzio, Vincenzo: *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936.

Gramaccini 1995
Gramaccini, Norbert: ‹Raffael und sein Schüler – eine gemalte Kunsttheorie›, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, Bd 2, 1995, S. 44–57.

Keller 1986
Keller, Fritz-Eugen: ‹Bemerkungen zur Villa suburbana des Baldassare Turini (Villa Lante)›, in: *Raffaello a Roma*. Il Convegno del 1983, Rom 1986, S. 349–355.

Neumeyer 1964
Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

Preimesberger 1986
Preimesberger, Rudolf: ‹Tragische Motive in Raffaels «Transfiguration»›, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1986, S. 89–113.

Shearman 1992
Shearman, John: *Only Connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

Summers 1977
Summers, David: ‹Contrapposto: Stile and Meaning in Renaissance Art›, in: *The Art Bulletin*, 1977, S. 337–361.

Wagner 1969
Wagner, Hugo: *Raffael im Bildnis*, Berner Schriften zur Kunst Bd XI, Bern 1969.