

## „Imitatione d'altrui“ Anmerkungen zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Motive

Rolf Quednau

Als Raphael 1520 starb, gaben die Dichter Roms ihrer Trauer über den frühen Tod des Malers und Architekten in poetischen Zeilen Ausdruck. Raphaels Freund Antonio Tebaldeo nahm Raphaels Todestag – es war der Karfreitag – zum Anlaß der Frage „Quid mirum si qua Christus tu luce peristi? / Naturae ille Deus, tu Deus artis eras“<sup>1</sup>. Hier liegt der Anfang der Vergöttlichung Raphaels, die sich über mehrere Jahrhunderte erstrecken und in der Öffnung seines Grabes 1833 ihren Höhepunkt erreichen sollte. Die weit verbreitete, aus platonischen Überlegungen zum „deus artifex“ abgeleitete Vorstellung vom „divino artista“<sup>2</sup> sowie die bis in unsere Gegenwart hinein wirksamen Vorstellungen vom Originalgenie machen allzu leicht vergessen, daß Raphaels Kunst aus vielfältigen formalen Quellen gespeist wurde.

Als erster hat bereits Giorgio Vasari in seinen Künstlerliven diesem Sachverhalt Rechnung getragen. Zwar galt auch ihm Raphael als sterblicher Gott, doch betonte er andererseits Raphaels Studium fremder Kunst und den Einfluß, den zuerst die Werke Peruginos, dann Leonardos und Michelangelos auf seine verschiedenen „maniere“ ausübten<sup>3</sup>. Innerhalb seines Geschichtsbildes eines sich von Giotto bis zu Michelangelo entwickelnden Kunstfortschritts war Raphael für Vasari ein Vertreter jener „terza maniera“, mit welcher die Vollkommenheit der Kunst erreicht sei<sup>4</sup>. Diese „terza maniera“ zeichnete sich laut Vasari durch die Nachahmung verschiedener Vorbilder aus: „La maniera venne poi la più bella

dall'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle; e da quel più bello o mani o teste o corpi o gambe aggiugnerle 'insieme; e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva“<sup>5</sup>. Dieses Imitatio-Prinzip stellte Vasari als Charakteristikum auch in Raphaels Schaffen heraus: „... il graziosissimo Raffaello da Urbino; il quale studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni prese da tutti il meglio; e fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle ed di Zeusi, e più se si potesse dire, o mostrare l'opere di quelli a questo paragone“<sup>6</sup>.

Obwohl diese Feststellung Vasaris den Zusammenhang mit der antiken Anekdote des Zeuxis offen darlegt und sich mit Vorstellungen aus der zeitgenössischen Theoriediskussion um literarische Imitatio eng berührt<sup>7</sup>, entbehrt sie nicht eines wahren Kerns; denn es ist in der Tat seither gelungen, im Werk Raphaels eine Vielzahl von Beispielen aufzuzeigen, in denen ältere Kunstwerke studiert und adaptiert worden sind. Vergleichsweise wenig Beachtung fand dagegen bisher Raphaels Umgang mit dem entlehnten Formgut. Doch liegt gerade hier der Schlüssel zur Beurteilung der individuellen Kreativität Raphaels. Der von der Raphael-Forschung bisher nicht genügend berücksichtigte Malertraktat des Giovanni Battista Armenini von 1586 soll hier als Verständnismuster für Raphaels Verhalten herangezogen werden, enthält er doch wichtige Aussagen über die Arbeitsgepflogenheiten Raphaels und

1. Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936. Erw. u. korrig. Nachdruck, Westmead, Farnborough, Hants. 1971, 119.

2. Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler* (1934), Frankfurt/M. 1980, 64–80; Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn* (1963), New York 1969, 98; Friedrich Ohly, *Deus Geometra*, Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: Norbert Kamp und Joachim Wollasch (Hgg.), *Tradition als historische Kraft, Interdisziplinäre Forschungen*

zur Geschichte des frühen Mittelalters, Berlin, New York 1982, 1–42, bes. 2f. A. 2.

3. Vasari-Milanesi IV, 316 bzw. 373ff.

4. Zu Vasaris Geschichtsbild vgl. Hans Belting, *Vasari und die Folgen*, *Die Geschichte der Kunst als Prozeß?*, in: Karl-Georg Faber und Christian Meier (Hgg.), *Historische Prozesse*, München 1978 (Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik 2), 98–126, bes. 113ff.

5. Vasari-Milanesi IV, 8.

6. Vasari-Milanesi IV, 11f.

7. Vgl. Rudolf Wittkower, *The Young Raphael*, *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 20, 1963,

150ff., Wiederabdruck in: ders., *Idea and Image, Studies in the Italian Renaissance*, (London) 1978, 151–159, bes. 158f.; Wittkower, 149f. – Zu Zeuxis und seiner Darstellung der Helena auf der Basis von fünf schönen krotonischen Jungfrauen vgl. Cicero, *De inventione* II, 2f.; Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 64; Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2. verb. Aufl. Berlin 1960, 7; Wladyslaw Tartarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik* (zuerst polnisch 1962), 2 Bde., Basel Stuttgart 1979–80, Bd. 1, 249. – Zur Imitatio-Diskussion in der Renaissance vgl. Pigman.



seiner Werkstatt, die sich an den Zeichnungen und Gemälden Raphaels nachvollziehen lassen. Armeninis Anleitung zur Malerei „De veri precetti della pittura“ entstand aus dem bereits bei Vasari ausgeprägten Bewußtsein heraus, die Kunst habe in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen nicht mehr zu überbietenden Endpunkt ihrer Vervollkommnung erreicht<sup>8</sup>. Daher rührt der Versuch, diesen Standard für den zukünftigen Maler durch erlernbare Normen festzuschreiben; und so ist es auch folgerichtig, wenn Armenini das Wesen der Malerei in der Nachahmung jener Maler sieht, in deren Werk die Kunst ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Für die Schulung des Anfängers empfiehlt Armenini das Kopieren zuerst von Zeichnungen, dann von Kupferstichen und verlangt dabei ein Höchstmaß an Übereinstimmung zwischen Kopie und Vorlage: „Conciosia cosa che tutta la forza dell' imitare consiste in formare il suo così bene, che se fosse possibile non si potesse per ver un modo discernere qual di questi due fosse l'imitato“<sup>9</sup>. Im Glauben an die große Bedeutung der Nachahmung für die eigene Kreativität beschreibt Armenini, wie sich aus dem ständigen Kopieren guter Vorbilder dann zwangsläufig – „per certa regola“ – das eigene Können herausbildet:

*„Ma della prima generalissima, et universal regola, sarà di sempre ritrar le cose, che sono più belle, più dotte, et più alle buone opere de gli antichi Scultori prossimane, et sopra di esse con lo studio continuo fattovi l'habito, ne sia possessor talmente, ch'egli possa rapportar una, et più compositioni ad ogni sua occasione in atto, et questo li fia familiare, in modo che quel buono dell'antico, ch'egli avrà studiato gli apparisca mirabilmente, io dico così ne'primi schizzi, come ne' disegni da lui finiti, et in conseguenza nelle pitture ancora grandi, il che io non lo trovo molto difficile in fino à un certo segno. Conciosiacosa che il continuo fare, et il continuo ritrarre le cose ben fatte è cagione che si facciano le sue per certa regola benissimo, et e certo così, porche l'imitatione non è altro, che una diligente, et giuditiosa consideratione, che si usa, per poter divenire col mezzo delle osservazioni simile à gli altri eccellenti“<sup>10</sup>.*

8. Zu Armenini und seinem Traktat vgl. Einleitung, Kommentar und kritische Bibliographie in: Armenini-Olszewski, Esther Nyholm, *Arte e teoria del Manierismo, II. Idea*, Odense 1982 (Odense University Studies in Art history 3), 116–140. Vgl. auch Karl Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei, Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei im Cinquecento*, Diss. Leipzig 1911, Rom 1912, 92–104 („Die Nachahmung“).

9. Armenini, 53. – Diese vom Lehrling anzustrebende völlige Übereinstimmung zwischen seiner Kopie und der Vorlage macht die Schwierigkeiten verständlich, welche die kennerschaftliche Kunstgeschichtsforschung bei der Abgren-

zung von Zeichnungen z.B. aus Raphaels Früh- und Spätwerk hat. Zur Abgrenzungsproblematik 1. Zwischen Perugino und dem jungen Raphael vgl. Oskar Fischel, *Die Zeichnungen der Umbrier, Teil II, Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 38, 1917, Beiheft, 1–188, bes. 59–73 („Aus der gemeinsamen Wirksamkeit Peruginos und Raphaels“) und jüngst Sylvia Ferino-Pagden, *Pintoricchio, Perugino or the young Raphael? A problem of connoisseurship*, *Burlington Magazine* 125, 1983, 87f. 2.) zwischen dem reifen Raphael und dessen Werkstattgehilfen vgl. Konrad Oberhuber in: *RZ IX*, 1972, 25–50 und die Besprechung d. Verf. in: *Kunst-*

*chronik* 27, 1974, 66–77, bes. 68. – Vgl. allgemein auch das Kapitel „Drawing in Workshop Training“ in: Ames-Lewis, 15f.

10. Armenini, 61.

11. *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, cap. 27; Ed. Fernando Tempesti, Milano 1975 (Classici della Società Italiana 6), 43.

12. Armenini, 68.

13. Armenini, 70.

14. Armenini, 74.

15. Vgl. Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom 1977, 91f., 99–106 (mit Angaben zur älteren Literatur); außerdem Lanfranco Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo 1978.

Bereits Cennino Cennini hatte um 1400 dem angehenden Maler das Kopieren der besten Vorbilder empfohlen, dann jedoch hinzugefügt:

*„Poi a te intervverrà che, se punto di fantasia la natura ti arà conceduto, verrai a pigliare una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliare fiori, mal saprebbe torre spina“<sup>11</sup>.*

Ähnlich modifizierte Armenini seine Aufforderung zum Kopieren:

*„Non occorre dir qui, che questo mio dire non sarebbe altro, ch'un voler inferire che si pigliassero le medesime figure d'altri, et che non si sapesse poi far altro che quell'istesse, percioche questa sarebbe risposta troppo sciocca, poiche in una figura di uno che habbia ferma maniera, somigliante à quelle ch'egli ha imitato, ancorche porrà le medesime membra, nondimeno le figure saranno diverse da quelle“<sup>12</sup>.*

Fragen der Imitatione d'altrui und speziell der Abänderungen des Vorbildes behandelt Armenini dann in einem der „inventione“ gewidmeten Kapitel am Ende des ersten Buches und gibt dabei einen Überblick „de'varij modi usati da'migliori Artefici, con altri novi trovati, & come si può servire senza biasimo delle cose altrui“<sup>13</sup>. Unter den „più eccellenti moderni“<sup>14</sup>, die als Exempla für die unterschiedlichen Methoden bei der Findung einer eigenen Inventio erörtert werden, bespricht Armenini nach Leonardo, Raphael und Michelangelo auch Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio und Perino del Vaga. Die drei Letztgenannten waren alle Mitglieder der Raphael-Werkstatt<sup>15</sup>. Dort wurden sie in jungen Jahren in ihrer Ausbildung entscheidend geprägt, so daß von ihrem Verhalten Rückschlüsse auf die Arbeitsweisen der Raphael-Werkstatt und ihres Leiters möglich sind. Deshalb verdienen Armeninis Ausführungen unser besonderes Interesse.

Von Raphael heißt es, er habe sich einer sehr einfachen Methode bei der Erfindung neuer Ideen bedient. Viele seiner älteren Zeichnungen, die dem neu zu entwerfenden Gegenstand verwandt seien, habe er vor sich ausgebreitet, und mit abwechselnden



Blicken auf die verschiedenen älteren Blätter habe er dann rasch gezeichnet und auf diese Weise seinen Geist unterstützt und durch die Vielzahl älterer Zeichnungen bereichert<sup>16</sup>.

Von Giulio Romano weiß Armenini zu berichten, daß dieser sich durch das während seiner Jugendzeit (also unter Raphael) betriebene Studium antiker Skulpturen Roms einen derart antikenverwandten Stil angeeignet hatte, daß man auch dann noch meinen konnte, er zeichne nach antiken Vorlagen, wenn er in Wirklichkeit frei aus dem Kopf entwarf<sup>17</sup>.

Zu Polidoro da Caravaggio schreibt Armenini:

„Trovasi essere stato il modo di Polidoro molto simile al già detto di Giulio, il quale esso ancora tutto rivolto allo imitar le antichità predette, veniva da se componendo facilmente qual più copiosa materia li piacesse, come si è detto altrove, perche n'era possessore talmente, che d'ogni pezzo che vi era d'Istoria, di figure, di teste, di animali, ò di qual si fosse altro ch'egli trovasse guasto, et fracassato riduceva con un modo straordinario benissimo finito. Il modo suo del tentar le inventioni era per quanto io ho visto nelle materie de' fregi, oltre al modo di Giulio, che pigliava una penna overo del lapis nero, et con questi veniva componendo alcune figure, quali facevano esser principali, di poi calcava dell'altre figure di un'altro fregio della medesima altezza sù quel campo, dove era quello, una volta, e due, con rimutar quel calco dal primo luogo ogni volta, di modo che per questa confusione di segni duplicati, et i tanti contorni, esso ne cavava per simil via materia per quello abundantissima, et il simile di alcune Istorie pur d'una stessa misura grande, ma io non dico però ch'egli così facesse sempre, essendo quel grande inventore ch'egli era senza così fatti aiuti“<sup>18</sup>.

Besonders ausführlich sind Armeninis Ausführungen zu Perino del Vaga, dessen Zeichnungsnachlaß er 1556 bei Jacopo Strada in Rom hatte eingehend studieren können. Er betont die Geschicklichkeit und Leichtigkeit, mit der Perino seine zahlreichen Kopien nach fremden Werken mit auf Assimilierung zielenden Veränderungen versah:

„... io vidi di sua man propria una gran parte dell'opere, ch'havea dipinte Raffaello, già suo maestro; le quali erano dissegnate di lapis nero et alcuni ignudi del giuditio, i quali disegni si vedevano essere con tal'arte

ridotti alla sua dolce maniera, che si potea dir più tosto quelli esser da lui nati, e trovati, che ritratti da altrui, e non era solamente questi ch'io dico; ma vi erano ancora di molti schizzi cavati da più disegni di stampe, ch'erano inventione d'Italiani, et di Tedeschi sì come ci era ancora un numero infinito di pilli, di partimenti, di statue, di grottesche, pur cavate dalle antiche, con altre cose tali, che sono sparse, et occulte per Roma, et non ignote à noi, dove che esso nel ritrarle, le veniva tuttavia mutando quando una cosa, et quando un'altra, et à quelle ch'erano rotte, ò non moltogagliarde, gli aggiungeva, li levava, et le aricchiva, et in somma le riduceva in modo tale, con quella sua leggiadra maniera, ch'era cosa difficile da' ben praticchi à conoscere di dove egli cavate le avesse, sì che si conchiude alla fine, che presa che si hà la bella maniera, si può servire con facilità delle cose altrui, et con poca fatica adoperarle; come sue proprie, et farsi honore senza riportarne biasimo da niuno“<sup>19</sup>.

Mit den an Perinos Zeichnungen beobachteten Adaptionstechniken spricht Armenini nun den Themenkomplex der Aneignung entlehnten Formengutes an, den er schließlich in den Mittelpunkt seiner Ratschläge für jene Maler stellt, denen es aufgrund ihrer Armseligkeit an jeglicher Erfindungsgabe mangelt:

„Ma ripigliando il ragionare sopra di quelli, che per loro meschinità non possiedono inventione alcuna, di questi; quando però il giuditio li serve, stimo che delle cose altrui essi si possano con destrezza aiutar molto senza riportarne alcun biasimo, percioche essendo impossibile, sì come pare à molti, di poter formarsi hoggimai cosa, la qual prima non sia stata trovata, et fatta, ne seguita, che il servirsi delle altrui inventioni si possa, et sia necessario, pur che si habbia avvertimento di ridurle con qualche mutatione, et tenere una certa facultà, che paiano esser nate, et fabricate per suo proprio ingegno, il che si fa cercando scostarsene con l'altre parti, et farle al più che si può conforme alla sua maniera, quale ella si sia, et si faccia con animo di avvanzarli di bontà, et di forma, il che si consegue da molti agevolmente. Conciosia cosa che qualunque figura; per poca mutatione d'alcuni membri; si leva assai della sua prima forma, perciò che col rivoltarle, ò con mutarli un poco la testa, o alzarli un braccio, torli via un panno, o giungerne in altra parte, o in altro modo, ò rivoltar quel disegno, overo unger-

16. „Dicesi poi che Raffaello teneva un'altro stile assai facile, perciò che dispiegava molti disegni di sua mano, de quelli che li pareva che fossero più prossimani à quella materia, della quale egli già gran parte n'havea concetta nella Idea, et hor nell'uno, hor nell'altro guardando. Et tutta via velocemente dissegnando, così veniva à formar tutta la sua inventione, il che pareva che nascesse per esser la mente per tal maniera aiuta-

ta, et fatta ricca per la moltitudine di quelli.“ (Armenini, 75) – Elisabeth Schröter verdanke ich den Hinweis auf das Heranziehen dieser Stelle bei Oskar Fischel in: RZ I, 1913, 22.

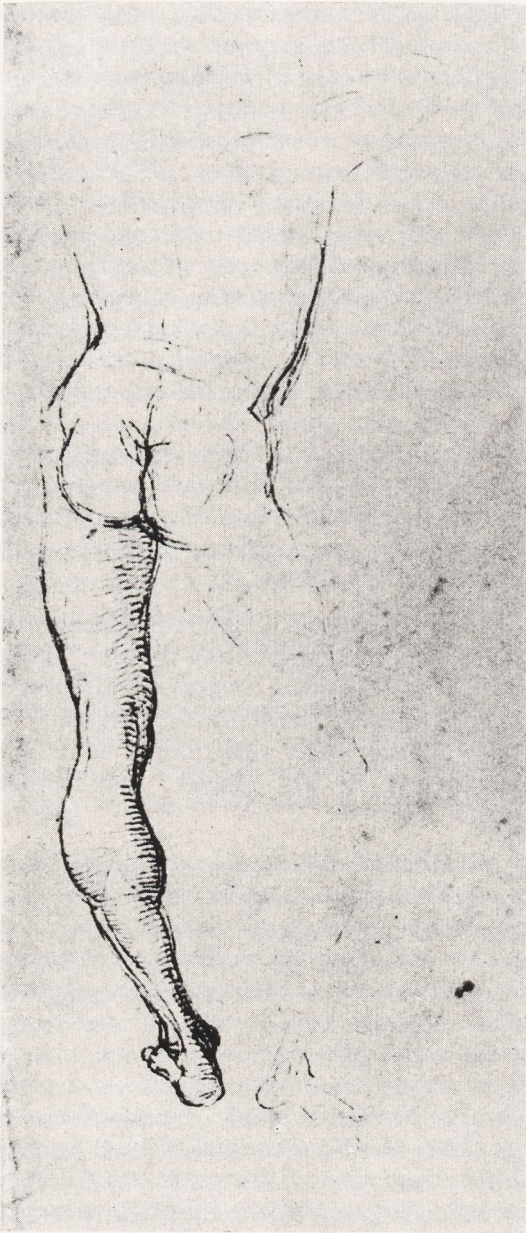
17. „Fù parimente Giulio Romano così copioso, et facile, che chi lo conobbe affermava, che quando egli dissegnava da se qual cosa si fosse, che si potea più presto dire che egli imitasse, et

che avesse inanzi à gli occhi ciò che faceva, che ch'egli componesse di suo capo, percioche era la sua maniera tanto conforme, et prossimana alle Scolture antiche di Roma, che per esservi stato studiosissimo sempre mentre era giovine, che ciò che deponeva, et formava pareva esser proprio cavato da quelle.“ (Armenini, 76).

18. Armenini, 77.

19. Armenini, 65.





1. Raphael, Federzeichnung nach Signorelli (Ausschnitt).  
Oxford, Ashmolean Museum (RZ 2)



2. Luca Signorelli, Martyrium des hl. Sebastian  
(Ausschnitt). Città di Castello, Pinacoteca Comunale

*lo per minor fatica, o pur con l'imaginarselo, che sia di tondo rilievo, pare che non sia più quello, che considerando bene così fatte mutationi con quali, et con quanti modi di una sol figura, un solo atto variar si possa. Et poi dovendo maggiormente esser di molte, laonde ci piace che mirabil forza ne apportì, et à qualunque ingegno debilissimo aiuto grande. Ma però bisogna che quelle mutationi siano condotte di maniera, et si sappiano fare in modo, che non paia ch'elle vi stiano come in prestito, et avvertire che le figure benissimo trivelli*

*con i moti facili, et bene agiati, et con l'haver risguardo à quelle ch'esse si debbono assomigliare con molta gratia, et giuditio*<sup>20</sup>.

Alle in den hier angeführten Zitaten erwähnten Techniken bei der Aneignung entlehnten Formengutes wurden auch von Raphael praktiziert, und zwar nicht nur jene, welche Armenini als Eigenheiten der Raphael-Schüler Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio und Perino del Vaga erörterte,

20. Armenini, 78.



sondern auch solche, deren Anwendung Armenini ausdrücklich dem „ingegno debilissimo“ empfahl: Ergänzung von Fragmentierungen, Verschmelzung mehrerer Vorlagen, Umkehrungen, geringfügige Abänderungen einzelner Körperteile, Fortlassen oder Hinzufügen des Gewandes, räumliches Drehen der Vorlage. Dies soll nun an einigen Beispielen veranschaulicht werden.

Eine der frühesten Raphael zugewiesenen Zeichnungen im Ashmolean Museum, Oxford (RZ 2: um 1500 / Abb. 1) zeigt eine in Feder ausgeführte männliche Rückenfigur. Bereits Oskar Fischel erkannte, daß Raphael hier einen Armbrustschützen aus Luca Signorellis Martyrium des hl. Sebastian (Abb. 2) nachzeichnete, das sich zu Raphaels Zeit in der Kirche S. Domenico in Città di Castello befand<sup>21</sup>. Raphaels Interesse galt dem linken Standbein, das sehr detailliert gezeichnet ist, während der Oberkörper mit dem Gürtel, der rechte Arm und das rechte Bein nur flüchtig anskizziert sind. Raphael begnügte sich nicht mit einer genauen Kopie, sondern lieferte eine Studienzeichnung mit Veränderungen: das Schuh- und Beinkleid mit den Bündchen in den Kniekehlen fehlen; der linke Fuß wurde leicht im Uhrzeigersinn gedreht, so daß er nun stärker verkürzt erscheint; außerdem akzentuierte Raphael die Anatomie des Beines mit einzelnen Angaben der Gelenke, Muskeln und Sehnen. Wie bei seiner Studienzeichnung nach Michelangelos kolossaler Davidskulptur oder der bis auf das Knochengestell reduzierten ohnmächtig zusammenbrechenden Maria für seine 1507 vollendete Grablegung Christi – beide im British Museum, London (RZ 187, 178: um 1506) – gab Raphael hier keine unmittelbare Anatomiestudie, sondern eine Nachzeichnung, bei der er seine Anatomiekenntnisse quasi aus dem Gedächtnis hineinprojizierte<sup>22</sup>. Giorgio Vasari hat in seinem den Künstlerviten vorangestellten Malereitrat dieses Verfahren wie folgt beschrieben und zur Nachahmung empfohlen:

*„Ma sopra tutto il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femmine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia, e l'ossa di sotto; e poi avere sicurtà, per lo molto studio, che senza avere i naturali innanzi si possa formare di fantasia da se attitudini per ogni verso: così aver veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l'ossa sotto ed i*

21. Vgl. Oskar Fischel in: RZ I, 1913, 35, 37 Nr. 2; Parker, Nr. 501; Creighton Gilbert, A miracle by Raphael, Bulletin North Carolina Museum of Art 6 (1), 1965, 3–33, bes. 30; John Pope-Hennessy, Raphael, London New York 1970 (The Wrightsman Lectures 4), 42. Auf einem zweiten Blatt im Ashmolean Museum, Oxford (Parker Nr. 503 v) skizzierte Raphael in Um-

rissen Rumpf und linkes Bein desselben Armbrustschützen Signorellis.

22. Die Beurteilung der Kopie nach Michelangelos David ist umstritten. Oskar Fischel in: RZ IV, 1923, 201 Nr. 187 denkt „an eine Studie aus der Erinnerung“; Richard Cocke, The drawings of Raphael, London, New York, Sidney, Toronto 1969, 27 vermutet als Vorlage ein Aktmodell in der Pose des David. Dagegen spricht

aber die Baumstumpf-Stütze neben dem rechten Fuß; vgl. Gronau, 32 (dort auch eine genaue Liste mit Raphaels Abwandlungen).

23. Vasari-Milanesi I, 172. – Vgl. hierzu bereits Albertis Skulpturtraktat: „Gioverà ancor molto il sapere il numero delle ossa e de' muscoli e gli aggetti de' nervi.“ (Barocchi I, 1971, 476 A. 2).



3. Raphael, Anbetung der Hirten und Könige (Ausschnitt). Rom, Pinacoteca Vaticana

*muscoli ed i nervi, con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e più retta- mente situare le membra nell'uomo, e porre i muscoli nelle figure“<sup>23</sup>.*

Die Schrittstellung von Signorellis Armbrustschützen hat Raphael dann seitenverkehrt in seine





4. Kopie nach einem Skizzenblatt Raphaels. Chatsworth (RZ 206)

wohl 1503 entstandene Anbetung der Hirten und Könige (Pinacoteca Vaticana, Rom / Abb.3) übernommen, und zwar in der auf dem Oxforder Blatt erprobten Fassung mit dem stärker verkürzten Standfuß. Die Gestaltung des Oberkörpers steht in keinem Zusammenhang mit Signorellis Armbrustschützen.

Armeninis „mutatione di alcune membri“ ist auch an einer großen Zahl von Zeichnungen zu beobachten, die oft etwas ungenau als *Kopien* Raphaels nach fremden Vorlagen angesprochen werden: so z. B. die Zeichnung im British Museum, London (RZ 172: um 1506), deren Zusammenhang mit Michelangelos Matthäus-Statue zuerst Georg Gronau erkannt hat<sup>24</sup>. Raphaels Veränderungen gegenüber der Vor-

lage betreffen vor allen Dingen die räumlichen Relationen der Gliedmaßen zueinander. So erscheint das linke angewinkelte Bein statt in Seiten- in Vorderansicht. Die rechte Schulter ist vorgeschoben, die rechte Hüfte stärker ausgestellt, die Partie um Kinn und Hals raumhaltiger. Michelangelos vertikaler rechter Arm ist in etwas schrägerer raumgreifender Stellung postiert. Das anders durchscheinende Gewand sowie Bauch und Brustmuskeln sind körperbetonter.

Auch zwischen der schreitenden Figur mit Gefäß auf einer Zeichnung in Chatsworth (RZ 206 / Abb.4) und ihrem bereits erkannten Vorbild in Domenico Ghirlandaios Mariengeburtstafel in S. Maria Novella, Florenz (Abb.5) besteht kein strenges Kopien-

24. Gronau, 33.





5. Domenico Ghirlandaio, Geburt Mariens (Ausschnitt). Florenz, S. Maria Novella

verhältnis<sup>25</sup>. Erneut ist der Fuß des linken Standbeines leicht gegen den Uhrzeigersinn gedreht und erscheint dadurch in stärkerer Verkürzung. Gleiches gilt für das Gefäß, das nun keinen Henkel hat und daher von der Rechten anders gehalten werden muß. Das Gewand ist vereinfacht – es fehlen das Überkleid, die Ärmelbäusche, der komplizierte untere Saum und die Sandalen – Hals und Kopf sind graziler und schlanker, die Frisur weicht völlig ab. Der bei Ghirlandaio auf den Schultern aufliegende Schal beginnt bei Raphael am Haarknoten im Nacken und löst sich dann in einer Kurve vom Hals. Da-

für liegen die bei Ghirlandaio frei flatternden Schalenden bei Raphael am Körper an, wobei aber die Stoffbahn in Gesäßhöhe dieselbe Rundung beschreibt wie bei Ghirlandaio. Ich erinnere an Armenini: „mutarli un poco la testa, torli via un panno o giungerne in altra parte“.

Ghirlandaio's Figur machte sich Raphael dann für seine Maria Magdalena der bereits genannten Grablegung Christi in der Galleria Borghese, Rom, von 1507 (Abb.6) zunutze. Eine Entwurfszeichnung für diese Maria Magdalena im Institut Néerlandais, Paris (RZ 177 / Abb.7) stimmt in Schrittstellung

25. Das Blatt in Chatsworth wurde von Oskar Fischel in: RZ IV, 1923, 212 Nr.206 als „alte

Kopie eines verlorenen Skizzenblatts“ Raphaels eingestuft. Hinsichtlich des Zusammenhangs mit Ghirlandaio vermutete Fischel, daß Raphael

„vielleicht aus dem Gedächtnis oder nach einer Zeichnung“ kopierte. Vgl. auch Fischel, 75.





6. Raphael, Grablegung Christi. Rom, Galleria Borghese

und stärker verkürztem linkem Fuß mit der Studie nach Ghirlandaio in Chatsworth genau überein<sup>26</sup>. Das linke Bein ist allerdings stärker gebeugt, Oberkörper und Arme sind völlig anders gestaltet. Eine genaue Betrachtung des bewegten unteren Saumes offenbart jedoch Studium und Transformation dieses auf der Chatsworther Zeichnung vernachlässigten Aspektes des Ghirlandaio-Mädchens. Doch nur das Grundschema des flatternden Gewandes mit der Gliederung von links nach rechts in drei Abschnitte ist noch das gleiche. Abweichend betonte Raphael das der Schrittrichtung entsprechende Zurückwehen des Gewandes und gab den einzelnen bei Ghirlandaio ebenmäßiger aufgereihten Gewandröhren ein knitterigeres, durch wirbelige Drehungen komplizierteres Eigenleben.

In der von Ghirlandaios Figur unabhängigen Ge-

staltung des Oberkörpers und der Armhaltung ist erneut Armeninis „mutatione di alcune membri“ zu beobachten. Für diesen Teil von Raphaels Maria Magdalena lieferten antike Meleager-Darstellungen das Vorbild, auf denen die Linke des Leichnams auf ganz ähnliche Weise gehalten wird<sup>27</sup>.

Dieses durch die Synthese verschiedener Vorbilder charakterisierte Entwurfsverfahren, welches Armenini als Besonderheit des Polidoro da Caravaggio herausstellte, ist eine Grundverhaltensweise Raphaels, die sich in allen Phasen seines Schaffens beobachten läßt; sowohl an komplexen szenischen Kompositionen als auch an Einzelfiguren. Das Ineinanderblenden zweier antiker Reliefdarstellungen mit dem Urteil des Paris zu einer neuen, von Marcantonio Raimondi gestochenen Komposition gleichen Themas (B. XIV, 106, 245: um 1517) ist seit dem

26. Vgl. Fischel, 75; Ulrich Middeldorf, Raphael's Drawings, New York 1945, 39 Nr. 40; Luciana Ferrara, Sara Staccioli und Alma Maria Tantillo, Storia e restauro della Deposizione di Raffaello, Roma 1972-1973, 36f. Als „quick notation drawn from life“ beurteilt diese Zeich-

nung Irma A. Richter, A contribution to the understanding of Raphael's art, The drawings for the Entombment, Gazette des Beaux-Arts, Sér. 6, 28, 1945, 335-356, bes. 348.

27. Vgl. John Shearman, Raphael, Rome, and the Codex Escurialensis, Master Drawings 15,

1977, 107-146, bes. 133 (mit älterer Literatur). – Es ist typisch für Raphaels Adaptionverhalten, daß das Motiv um die Linke des Leichnams seitengleich übernommen, die Transportrichtung aber gegenüber der antiken Vorlage umgekehrt wurde.





7. Raphael, Federzeichnung zur Maria Magdalena der Grablegung.  
Paris, Institut Néerlandais (RZ 177)

Ende des vergangenen Jahrhunderts bekannt<sup>28</sup>. An dem 1517 für Alfonso d'Este konzipierten Triumph des Bacchus, dem gleichzeitigen „Spasimo di Sicilia“ oder den beiden gegen 1520 noch von Raphael entworfenen Historienbildern der Sala di Costantino läßt sich ähnliches nachweisen<sup>29</sup>. Beispiele für die Verschmelzung zweier verschiedener Vorlagen zu einer einzigen Figur liefern z. B. die Galatea in der Villa Farnesina von 1512, die Michelangelos Matthäus und Leonardos Leda gleichermaßen verpflichtet ist<sup>30</sup>, oder der Peiniger rechts hinter Stephanus im Entwurf einer Steinigung des Stephanus in der Albertina, Wien (RZ 446: um 1510–12 / Abb. 8), der Züge zweier Figuren aus Antonio Pollaiuolos berühmtem Kupferstich kämpfender Män-

ner (Abb. 9) in sich vereint<sup>31</sup>. Das Grundmotiv lieferte der Krieger mit der Axt rechts, doch die Einrahmung des Gesichts durch beide erhobene Arme übernahm Raphael in Seitenverkehrung von Pollaiuolos zweitem Axtkrieger links.

Gelegentlich scheint Raphael bei seiner synthetisierenden Suche nach einer ihn befriedigenden Figurenerfindung auch recht mechanisch vorgegangen zu sein. So ist die in Silberstift ausgeführte weibliche Aktfigur im British Museum, London (um 1510) auf zwei aneinandergeliebten Blättern gezeichnet. Die an der Anstückung gestörte Korrespondenz zwischen den Konturen der Figur deutet darauf hin, daß beide Hälften der Figur bereits gezeichnet waren, als Raphael sie zusammenklebte<sup>32</sup>.

28. Vgl. Irena du Bois-Reymond, Die römischen Antikenstiche Marcantonio Raimondis. Diss. München 1978, 115–120; Wendy Stedman Sheard, Antiquity in the Renaissance, Ausst.-Kat. Smith College Museum of Art, Northampton/Mass. 1978 (1979), Nr. 90; The Engravings of Marcantonio Raimondi, Ausst.-Kat. The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence und The Auckland Art Museum, The University of North Carolina, Chapel

Hill, Lawrence 1981, 146f., Nr. 43 (alle mit älterer Literatur).

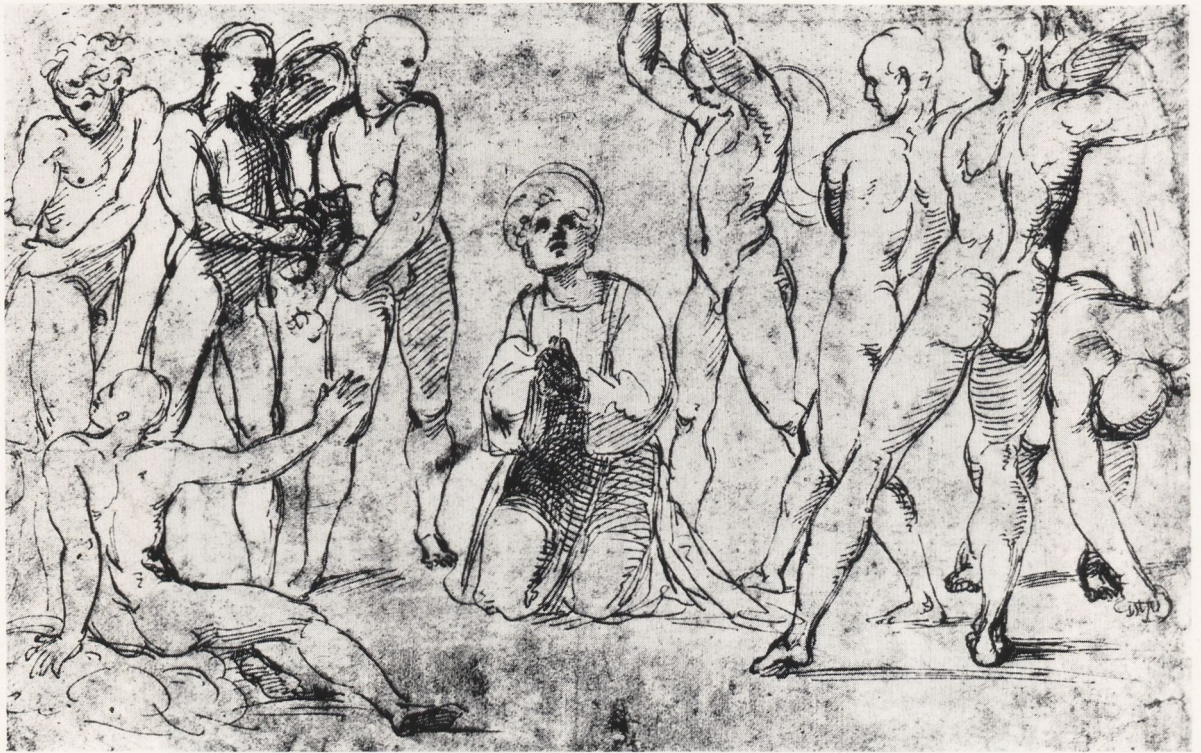
29. Vgl. Verf., „Aemulatio veterum“ – Zu Studium und Rezeption der Antike bei Peruzzi und Raphael (erscheint in den Akten des Kongresses „Baldassare Peruzzi 1481/1981, Pittura, scena e architettura nella prima metà del Cinquecento, Roma–Siena / 20–30 Ottobre 1981“) bzw. Quednau 1983, 167–170 und Quednau 1979, 335f., 355–366, 378ff.

30. Vgl. Thoenes, 244.

31. Zu Pollaiuolos Stich vgl. Fusco 1973. – Weitere Nachweise zu Raphaels Verarbeitung dieses Stiches bei Gronau, 24, 28 und Quednau 1979, 359, 361, 363.

32. Philip Pouncey und J.A. Gere, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and his circle, 2 Bde, London 1962, 23f., Nr. 27, Taf. 32; vgl. Armenini-Olszewski, 139 A. 16.





8. Raphael, Steinigung des hl. Stephanus, Federzeichnung. Wien, Albertina (RZ 446)



9. Antonio Pollaiuolo, Kampf nackter Männer, Kupferstich



Raphaels Verarbeitung weiterer Anregungen aus dem genannten Pollaiuolo-Stich erlaubt noch zusätzliche Einblicke in sein Adaptionsverhalten. „Mutationi di alcune membri“ nahm Raphael an Pollaiuolos rechter Rückenfigur vor, die ihm als Vorlage für seine rechte Rückenfigur in der Steinigung des Stephanus diente. Die wesentlichsten Veränderungen betreffen den linken Arm und das von der Seiten- in die Rückenansicht gedrehte linke Bein. Eine Rückenfigur auf einem Blatt der Albertina, Wien (RZ 95: um 1506 / Abb.10) entspricht im Oberkörper der Pollaiuolo-Figur seitengleich mit Modifizierungen an Kopf, rechtem und tiefenräumlich gewinkelttem linkem Arm, während deren Schrittstellung mit den an der Stephanussteinigung beobachteten Veränderungen gespiegelt übernommen wurde. In nur geringfügig transformierter Spiegelung erscheint die gesamte Albertina-Figur dann auf einer Zeichnung Raphaels in der Accademia, Venedig (RZ 97) wieder<sup>32a</sup>.

Bereits mehrfach wurde jetzt die von Armenini empfohlene Inversion entlehnter Figuren bei Raphael beobachtet. Erneut an Pollaiuolo – diesmal an den gebückten Dolchkämpfer links – lehnt sich Raphaels Bückfigur auf einem Blatt im Ashmolean Museum, Oxford (RZ 193: um 1508) an, wobei die Übernahme seitenverkehrt erfolgte bei bildflächenparalleler Stellung von Kopf und Füßen. Inversionen spielen auch bei sog. Selbstzitatzen innerhalb des Oeuvres Raphaels eine große Rolle. Das gilt für die beiden Engel der Kreuzigung Christi in der National Gallery, London (um 1502/03), die nur geringfügige Variationen innerhalb eines gespiegelten Grundmusters aufweisen, ebenso wie für den linken Engelputto auf einer Rötelzeichnung in den Uffizien, Florenz zum sog. Daniel in der Cappella Chigi von S. Maria della Pace (um 1512) und sein nur in der Flügelstellung modifiziertes Pendant im Liebesgott mit Plutos Zweizack in der 1518 ausgemalten Farnesina-Loggia<sup>33</sup>.

Solche Umkehrungen wurden gelegentlich auf mechanischem Wege hergestellt. So besitzen wir mehrere Abklatsche von Rötelzeichnungen, bei denen sich Raphael die Inversion von Kompositionen verdeutlichte<sup>34</sup>. Freihand auf Recto und Verso eines Blattes im Ashmolean Museum, Oxford erfolgte die Um-



10. Raphael, Drei Krieger, Federzeichnung (Ausschnitt). Wien, Albertina (RZ 95)

kehrung der Modellstudie zum Gottvater im Kuppelmosaik der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo. Sie steht im Zusammenhang mit der Umkehrung, die sich bei der Arbeit des Mosaizisten zwischen Kartonvorlage und Mosaik vollzieht<sup>35</sup>. Da Raphael das Blatt beim Zeichnen auf der Rückseite um 90°

32a. Bei der Rückenfigur in RZ 95/97 (verwandt auch Raphaels Predellenbild Hieronymus straft Sabinianus, North Carolina Museum of Art, Raleigh um 1502/03 und RZ 196) vgl. auch die Zusammenhänge mit einer Kopiezeichnung nach Antonio Pollaiuolo in den Uffizien, Florenz (Oskar Fischel in: RZ IV, 1923, 204 Abb. 173, 206 Nr. 196) bzw. mit einer auch Pollaiuolo zugrundeliegenden antiken Marsyasfigur (Fusco 1982, 194, 189 Abb. 38 m).

33. Vgl. RZ IX, 1972, 64 Abb. 63 mit Ettore Camesasca, Tutta la pittura di Raffaello, Gli

affreschi, Milano 1956, Taf. 120A. – Gleiches gilt für die gegen 1520 konzipierten symmetrischen Engelsputten am Himmel der Kreuzvision der Sala di Costantino und ihr Gegenstück im Liebesgott mit Jupiters Blitzbündel in der Farnesina-Loggia (vgl. Quednau 1979, 337). Vgl. auch die spiegelverkehrte Wiedergabe desselben Soldaten in RZ 393 und in der Befreiung Petri/Stanza d'Eliodoro (vgl. Oskar Fischel in: RZ VIII, 1941, 407 Nr. 393) oder die oben im Text angeführten Rückenfiguren in RZ 95 und 97.

34. Zum Beispiel Modellstudie in Windsor Castle zum Pasce oves meas der Apostelteppiche, die aufgrund der Webtechnik in Umkehrung zu den Webvorlagen erschienen (RZ 441; vgl. die Fragmente der Abklatschvorlage: RZ 442–444); Psyche auf Wolken in Chatsworth für die Farnesina-Loggia (John Shearman, Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 60, 1964, 59–100, bes. 68 Abb. 71).

35. Parker, 308f. Nr. 566.





11. Aristotile da Sangallo, Kopie nach Michelangelos Karton für die Schlacht von Cascina, Grisaille (Ausschnitt).  
Holkham Hall, Slg. Leicester

drehte, stehen die Studien auf Recto und Verso in keinem mechanischen Zusammenhang. Gelegentlich konnte aber auch ein von der Vorderseite des Blattes durchscheinender Entwurf auf dem Verso gegengezeichnet werden, wie z. B. auf einem Blatt in der Albertina, Wien, das zugleich die Komplexität von Raphaels Transformationsarbeit veranschaulicht. Die Gegenzeichnung auf dem Verso wurde nämlich dazu benutzt, die Vorderansicht eines männlichen Aktes des Rectos in eine Rückenansicht zu verwandeln, wobei Raphael noch zusätzlich die Haltung der Arme vertauschte. Allein diese Vertauschung der Arme verhindert den Eindruck, auf Recto und Verso sei dieselbe Figur um 180° gedreht wiedergegeben<sup>36</sup>.

Mit Armeninis Rat, ein adaptierender Künstler solle sich die entlehnte Vorlage als „tondo rilievo“, d. h. als vollrunde Plastik vorstellen, berühren wir das

räumliche Vorstellungsvermögen eines Künstlers. Im Werk Raphaels ist dies vielleicht das hervorstechendste Merkmal seiner Vorgehensweise: die Behandlung von zweidimensionalen Vorlagen und eigenen Entwürfen als dreidimensionale Gebilde, die man gewissermaßen umschreiten kann, um bei wechselnden Standpunkten unterschiedliche Ansichten ein und derselben Figur festzuhalten.

Bereits bei den bisher besprochenen Entlehnungen aus Signorelli, Michelangelo, Ghirlandaio und Polaiuolo konnten leichte Ansichtsverschiebungen einzelner Körperteile beobachtet werden. Für dieses zentrale Phänomen von Raphaels Arbeitsweise lassen sich beliebig viele Beispiele anführen. Immer wieder experimentierte Raphael, nachdem er eine Figur gezeichnet hatte, auf demselben Blatt mit einer alternativen Ansicht derselben Körperstellung. Oft beschränkte er sich bei seinen Alternativproben

36. Vgl. Oberhuber, 399. – Vgl. auch die doppelseitigen Zeichnungen RZ 297/298 (Engelstudie zur Disputa im British Museum, London; Oskar Fischel in: RZ VI, 1925, 324f., Nr. 298)

und RZ 481a/b (Hermaphrodit im Rijksprentenkabinet, Amsterdam; wohl kurz nach Raphaels Tod in seiner Werkstatt entstanden. Auf diese Weise erhielt man die für die Westwand der Sala di Costantino gewünschte spiegelsymmetrische

Wiederholung der Figur; vgl. Quednau 1979, 111f. und L. C. Frerichs, Italiaanse Tekeningen II de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw, Amsterdam 1981, 40 Nr. 76).





12. Raphael, Federskizzen nach Michelangelo. Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana (RZ 81)

auf einzelne Körperteile der Figur, die er dann aus einem meist nur geringfügig veränderten Blickwinkel darstellte<sup>37</sup>. Solche Ansichtsverschiebungen lassen sich z. B. auch zwischen Entwurf und Ausführung der Madonna del Granduca (um 1505)<sup>38</sup> oder der Madonna mit dem Fisch (um 1513)<sup>39</sup> beobachten. Diese Praxis schlug sich ebenso auf Studium und Verarbeitung fremder Motive nieder.

Bei der bekanntlich von Donatellos Georgstatue an

Orsanmichele angeregten mittleren Figur auf einer Zeichnung vierer Krieger im Ashmolean Museum, Oxford (RZ 87: um 1506)<sup>40</sup> veränderte Raphael z. B. das räumliche Verhältnis von Figur und Schild. Bei noch etwas breitbeinigem Stand plazierte er den jetzt spitzovalen statt viereckigen Schild direkt vor die Körperachse der Figur, führte den linken Arm dichter an die rechte Hand und verstärkte die Kopfwendung zur linken Schulter. Selbst bei seiner ko-

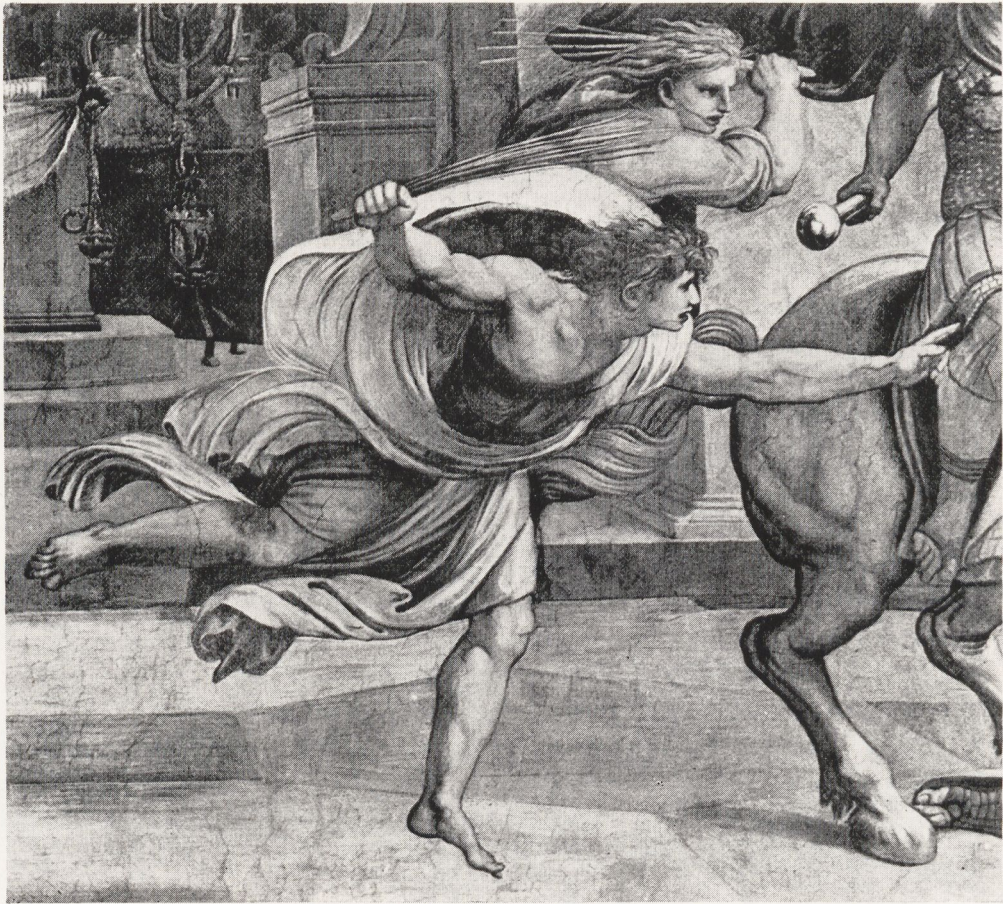
37. Z. B. RZ 121, 231, 236, 237, 390, 398, 399.  
38. Zu den Abweichungen zwischen der Vorzeichnung in den Uffizien, Florenz (RZ 105) und dem Gemälde in der Galleria Palatina, Florenz vgl. Quednau 1983, 150.  
39. Vgl. die Ansichtsverschiebungen sowohl

zwischen den beiden Entwurfszeichnungen in Florenz und London (RZ 371/372) als auch zwischen diesen und dem ausgeführten Gemälde im Prado, Madrid.

40. Vgl. zuerst Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*,

3 Bde, Leipzig 1839–58, Bd. 3, 264 Nr. 798 und jüngst Dunkelmann, 36 f. Oskar Fischel in: RZ II, 1919, 113 Nr. 87 urteilt „mehr Erinnerung als getreue Kopie“; einige präzise Beobachtungen bei Parker, 271 Nr. 523.





13. Raphael, Vertreibung des Heliodor (Ausschnitt). Rom, Vatikanischer Palast, Stanza d'Elidoro

pierenden Skizzierung zweier Figuren aus Michelangelos Cascina-Karton auf einem Blatt im Vatikan (RZ 81: um 1507 / Abb. 11 und 12) gab er z. B. den oberen Akt in einer gegenüber Michelangelo stärkeren Untersicht bei gleichzeitiger Streckung des aufgestützten rechten Armes, während er an der Körpertorsion des unteren Aktes das Drehungsverhältnis zwischen Brust- und Bauchpartie veränderte. Die zuletzt genannte Figur wie auch den Weinlaubbekränzten aus dem Cascina-Karton hat Raphael dann 1517 in seinem Triumph des Bacchus jeweils in einer leicht gegen den Uhrzeigersinn gedrehten Ansicht wiederverwendet<sup>41</sup>. In der Befreiung Petri der Stanza d'Elidoro (um 1513) ist beim links auf den unteren Stufen sitzenden Soldaten die Körperhaltung eines Ignudos aus Michelangelos Sixtini-

scher Decke in der Weise verarbeitet, daß die Bein- stellung kaum verändert wiederholt, der Oberkörper jedoch in etwas geringerer Untersicht und mehr vom Rücken her gegeben wurde<sup>42</sup>. Geringfügige An- sichtsverschiebungen weisen auch der Paulus im Modello (RZ 448: um 1515) und Karton zur Blen- dung des Elymas gegenüber seiner Vorlage in einem Fresko Filippino Lippis in der Brancacci-Kapelle zu S. Spirito, Florenz auf<sup>43</sup> oder – in der Sala di Co- stantino – der aus einem antiken Seeschlacht-Sarko- phagrelief abgeleitete Soldat in der gegen 1520 konzi- pierten Schlacht an der Milvischen Brücke<sup>44</sup>. Neben diesen Verwertungen vorgegebener Figuren- stellungen mit nur geringfügigen Anstandsverschie- bungen bediente sich Raphael aber auch sehr viel radikalerer Drehungen. Eine um 180° gedrehte Dar-

41. Zum Triumph des Bacchus vgl. Robert Steiner, II „Trionfo di Bacco“ di Raffaello per il duca di Ferrara, *Paragone* 28/325, 1977, 85–99, bes. 92f. und den oben in Anm. 29 zitierten Auf- satz d. Verf. „Aemulatio veterum“ (im Druck). Zu weiteren Beispielen von Raphaels Ausein- andersetzung mit Michelangelos Cascina-Figuren vgl. RZ 91; Michael Hirst, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, 1961, 161–185, bes. 174; Oberhuber, 399 und Quednau 1979, 360.

42. Vgl. Charles de Tolnay, *Michelangelo*, 5 Bde, Princeton/N. J. 1943–60, Bd. 2, Abb. 98. – Auch die Beinstellung des in demselben Fresko links oberhalb sitzenden Soldaten ist Michelange- los Ignudi (de Tolnay, Abb. 92, 93) verpflichtet.

43. Vgl. den Paulus (!) in Paulus besucht Petrus im Gefängnis: Alfred Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1950, Abb. 31. Für diesen Zusammenhang vgl. Konrad Oberhuber in: RZ IX, 1972, 136 und in: Alice M. Kaplan, *Dürer's „Raphael“ Drawing Reconsidered*, *Art Bulletin* 56, 1974,

50–58, bes. 52 A. 9. Gegen die von John Shear- man, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972, 117 erwogene Beeinflussung des Paulus durch Giotto's Johan- nes in der Erweckung der Drusiana (Cappella Peruzzi, S. Croce, Florenz) spricht die bei Ra- phael mit Filippino Lippi übereinstimmende Fingeranordnung der rechten Hand und die Wiedergabe des Ohrs.

44. Vgl. Gombrich, 125.





14. Donatello, Martyrium des hl. Laurentius (Ausschnitt). Florenz, S. Lorenzo, südliche Bronzekanzel

stellung derselben Figur gab Raphael z.B. in den beiden Puttenengeln seines 1505 datierten Trinitätsfreskos von S. Severo, Perugia, oder in den Johannesknaben auf Recto und Verso eines Madonnenentwurfes im Ashmolean Museum, Oxford (RZ 128/129: um 1508)<sup>45</sup>. Auch bei den drei bogenschießenden Amoretten zu Häupten der Galatea in der Villa Farnesina (1512) handelt es sich um drei verschiedene Ansichten derselben nur wenig variierten Pose<sup>46</sup>.

Nach all diesen Beispielen ist es nicht verwunderlich, daß Raphael auch bei der Übernahme fremden Formengutes ähnlich verfuhr. An der Vertreibung des Heliodor in der Stanza d'Eliodoro (um 1512) läßt sich dies besonders anschaulich ablesen. Den vorderen der beiden schönen Jünglinge, die nach

2 Mach. 3, 26 den zur Vertreibung des Tempelschänders Heliodor gesandten himmlischen Reiter begleiten (Abb. 13), gestaltete Raphael nach dem Vorbild von Donatellos Engel im Martyrium des hl. Laurentius an der südlichen Bronzekanzel in S. Lorenzo, Florenz (Abb. 14)<sup>47</sup>. Donatellos in fliegendem Schritt herbeieilenden Engel drehte Raphael um etwa 100° gegen den Uhrzeigersinn, hob ihn vom Boden und setzte ihn dann seitenverkehrt in sein dramatisches Historienbild ein. Obwohl der himmlische Bote jetzt keine Flügel und unbekleidete, weit ausgebreitete Arme hat, ist der Zusammenhang noch deutlich. Man vergleiche die Schrittstellung, die von den Knien abwärts entblößten Beine, das im Rücken kreisförmig geblähte Gewand und die beiden in langen Längsfalten gegliederten, quirlig gedrehten

45. Vgl. Summers, 70 bzw. Oberhuber, 399.

46. Vgl. Summers, 70f.: Thoenes, 243. – Einen analogen Zusammenhang zwischen Raphaels „Perla“ (Prado, Madrid) und Giulio Romanos Madonna della Gatta (Museo Nazionale, Neapel) – dieselbe Figurengruppe ist um 45° gedreht – erkannte Frederick Hartt, Giulio Romano, 2 Bde, New Haven 1958, 54.

47. Allgemein zu Raphaels Studium und Entlehnungen von Werken Donatellos vgl. Vöge;

Victoria L. Goldberg, „The School of Athens“ and Donatello, Art Quarterly 34, 1971, 229–237 und Dunkelmann, 15f., 36f., 55, 81f., 92f., 98, 108f., 121ff., 129f., 132–136, 152f. – Raphaels Studium der S. Lorenzo-Kanzeln fand bisher relativ wenig Beachtung. Allein Oskar Fischel (in: RZ II, 1919, 125 Nr. 101) erkannte einen diesbezüglichen Niederschlag in RZ 101. Bei Dunkelmann, 152f. ist weder der eigene Vorschlag einer Entlehnung aus den S. Lorenzo-Kanzeln in Raphaels Befreiung Petri überzeugend, noch ihr

Urteil, es handle sich hierbei um eine ungewöhnliche, weil bei Raphael singuläre Verwertung der S. Lorenzo-Kanzel. Zusammenhänge mit den Kanzelreliefs bestehen aber nicht nur bei RZ 101 und der Vertreibung des Heliodor sondern auch bei Raphaels in Kopien erhaltenen Illustrationen des Erotefestes nach Philostrats Eikones I, 6 (Nachweise hierfür wird eine vom Verf. vorbereitete Untersuchung zur Teppichfolge der Giochi di Putti enthalten.).



Tuchbahnen zwischen den Beinen bzw. oberhalb des zurückgesetzten Fußes. Selbst das Rutenbündel in der erhobenen Rechten verrät seine Herkunft von der Märtyrerpalme des Donatello-Engels; denn in 2 Mach 3,27 heißt es zwar, daß die Jünglinge den Heliodor schlugen („flagellabant“), doch bleibt unerwähnt, mit welchem Instrument sie es taten.

Der genaue Vergleich zwischen Donatello und Raphael offenbart an Raphaels variierender Übernahme nahezu alle jene Transformationstechniken, die dann Armenini dem wenig begabten Maler empfehlen sollte: die Veränderung einiger Gliedmaßen bzw. die Anhebung eines Armes, die leichte Abwandlung des Kopfes (dessen Stellung zur Körperachse Raphael veränderte), das Fortnehmen und Hinzufügen am Gewand (Raphael unterscheidet deutlicher zwischen Untergewand und Umhangstuch, dessen Bahnen er anders und deutlich räumhaltiger verlaufen läßt), schließlich zusammen mit der Abhebung vom Boden die Spiegelung und Drehung der Figur „che sia di tondo rilievo“<sup>48</sup>.

Es ist verlockend, sich auf der Basis von Armeninis oben zitiertem Bericht über Raphaels Arbeitsweise vorzustellen, wie Raphael bei seiner Entwurfstätigkeit nicht nur Zeichnungen mit eigenen älteren Erfindungen zur Stimulanz „neuer Einfälle“ vor sich ausbreitete, sondern auch Kopien nach fremden Vorlagen. Angesichts der so genauen Übereinstimmungen mit Donatellos Florentiner Relief fällt es nämlich schwer, an eine Anlehnung aus der Erinnerung heraus zu glauben, wie sie Armenini – freilich sehr viel allgemeiner – für Giulio Romanos all’antica-Konzeptionen schildert<sup>49</sup>. Für die Existenz einer umfangreichen Sammlung getreuer oder auch bereits transformierender Kopien spricht etwa im Falle von Raphaels Donatello-Rezeption nicht nur die Vielzahl oft sehr genauer Entlehnungen aus Donatellos Reliefs in Padua<sup>50</sup>, sondern auch der Umstand, daß noch nach Raphaels Tod seine Werkstatt für die

Schenkung Konstantins d. Gr. in der Sala di Costantino auf dieselben Donatello-Reliefs zurückgriff<sup>51</sup>.

\* \* \*

Den Abschluß sollen einige Bemerkungen zur Tradition der bei Raphael offenkundigen, später von Armenini kodifizierten Transformationstechniken bilden, berühren doch die hier gemachten Beobachtungen die Frage nach Wesen und Bewertung der Kreativität eines Künstlers. Bereits der späte Goethe hat vor dem Hintergrund der Debatte um das Originalgenie scharfsichtig einen noch heute gültigen Grundsatz aufgestellt:

„Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers: Er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau besehen, sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie meist einzeln nachweisen können“<sup>52</sup>.

Eine Untersuchung zu Werkstattgepflogenheiten spätmittelalterlicher Buchmaler hat jüngst die Imitatio als „handmaiden of creation“ bezeichnet und als Grundprinzip der auf Musterbuchtraditionen gegründeten mittelalterlichen Kunstpraxis herausgestellt<sup>53</sup>. Dort gehörten Pausen, Umkehrungen und leichte Abwandlungen zum festen, gut belegten Repertoire von Arbeitstechniken<sup>54</sup>. Dort hat der von Raphaels Arbeitsweisen zu Armeninis Empfehlungen führende Traditionsstrang seine Wurzeln. Angesichts der Kontinuität zwischen spätmittelalterlicher Musterbuchpraxis und neuzeitlicher Transformation entlehnten Formengutes ist auch jenes Urteil zu modifizieren, welches die Imitatio, das „übende und erfindende Variieren innerhalb gebundener ... Formen“ als (nur) „dem mittelalterlichen Künstler eigentümlich“ ansehen will<sup>55</sup>. Denn selbst nach Armenini haben sich noch im 17. und 18. Jahrhundert z. B. Malvasia und Reynolds nach-

48. Für die bei Raphaels Adaptionverhalten zu beobachtende Drehung zweidimensionaler Vorlagen, als handelte es sich um Plastiken, vgl. z. B. auch den Reiterzweikampf in der Schlacht an der Milvischen Brücke (Sala di Costantino, gegen 1520) im Verhältnis zur Zwei-Pferde-Gruppe im sog. kleinen Ludovisi-Schlachtsarkophag (Quednau 1979, 359f.) oder die weiteren Beispiele bei Leo Steinberg, Pontormo's Capponi Chapel, Art Bulletin 56, 1974, 385–399, bes. 396ff. und Quednau 1983, 136f, 150, 159, 170. 49. S. o. A. 17.

50. Vgl. Vöge, 7f., 11–20; Oskar Fischel in: RZ IV, 1924, 221 Nr. 213; Dunkelmann, 121ff., 129f., 132–136.

51. Vgl. Vöge, 20ff., 24. – Einen Eindruck vom Aussehen solcher Donatello-Kopien vermitteln Zeichnungen in Wien, Florenz, Turin, London und Chatsworth, die von Degenhart/Schmitt, 350 Abb. 471; 372f. Abb. 502a–c und 503 dem Umkreis Raphaels zugeschrieben wurden. Das Blatt in Chatsworth (Devonshire Collection 726A) schreibt John Shearman, Raphael and his Circle, Burlington Magazine 107, 1965, 34–36, bes. 36 Perino del Vaga zu.

52. Maximen und Reflexionen, 807; Goethes

Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, 5. Aufl., Hamburg 1963, 479f. – Zur Debatte um Imitatio und Originalgenie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vgl. Wittkower, bes. 156–161.

53. Farquhar, 73; ähnlich Marrow, 69 und Degenhart/Schmitt, 255f. – Zur mittelalterlichen Musterbuchpraxis vgl. auch R. W. Scheller, A. Survey of Medieval Model Books, Haarlem 1963, 34ff. und Ulrike Jenni, Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien, Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch, 2 Bde, Wien 1976 (Wiener Kunsthistorische Forschungen 4), 77–88.

54. Vgl. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3.F., 11, 1960, 59–151, bes. 81f., Marrow; Degenhart/Schmitt, XXXVIII, 257, 259f.; Farquhar, 61–72. – Ein schönes Beispiel für die Praxis der Umkehrung mit geringfügigen an Armeninis Ratschläge erinnernden Modifizierungen liefern illuminierte Handschriften aus der Werkstatt des Meisters der Katharina von Kleve. Die hl. Agnes im Stundenbuch der Katharina von Kleve (Pierpont Morgan Library, New York; John Plum-

mer, Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve, Berlin 1966, Nr. 147) erscheint jeweils seitenverkehrt und leicht modifiziert als hl. Barbara in einem Utrechter Psalter (Den Haag, Rijksmuseum Meerminno-Westreenianum, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 135 K 30, fol. 297v: Schatten van de Koninklijke Bibliotheek, Acht eeuwen verluichte handschriften, 's-Gravenhage, Rijksmuseum Meerminno-Westreenianum, Koninklijke Bibliotheek 1980, 176f. Nr. 71 mit Abb.) und als hl. Cunera im Stundenbuch des Willem van Montfort (Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Ser. nov. 12878, fol. 135v; Otto Pächt und Ulrike Jenni, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd. 3 Holländische Schule, Wien 1975, 31 mit Abb.). – Für den Hinweis auf diese Beispiele danke ich Annette Baumeister sehr herzlich.

55. Degenhart/Schmitt, 255; vgl. auch XV: „... kopierende und formentwickelnde Zeichnungen (sind) im Trecento untrennbar. Sie bilden eine Einheit, die als zeichnerischer Prozeß in einem noch mittelalterlichen Sinn das Werk vorbereitet.“ In gleichem Sinne Marrow, 69 und Farquhar, 73.



drücklich zur variierenden Imitatio bekannt. So schrieb Carlo Cesare Malvasia 1676 in deutlicher Übereinstimmung mit Armeninis Transformationsratschlägen:

„... qual pittore in qualche modo non ruba? o dalle stampe, o da' rilievi, o dallo stesso naturale, o dall'altrui anche opre, volgendo le positure per lo contrario verso, torcendo più un braccio, mostrando una gamba, cangiando il volto, aggiungendo un panno, ed insomma giudiciosamente ascondendo il furto?“<sup>56</sup>

Und bei Sir Joshua Reynolds heißt es 1784, direkt auf Raphaels Arbeitsweise gemünzt:

„It appears to me to be an excellent practice thus to suppose the figures which you wish to adopt in the works of those great Painters to be statues: and to give, as Raffaello has here given, another view, taking care to preserve all the spirit and grace you find in the original“<sup>57</sup>.

Unter diesem Gesichtswinkel ist der Unterschied zwischen spätmittelalterlicher und neuzeitlicher Imitatio-Praxis kein prinzipieller, sondern eher nur ein gradueller. Es hat nämlich den Anschein, daß die bei der Imitatio eines Vorbildes angewandten Transformationstechniken im Laufe des 15. Jahrhunderts bereichert und verfeinert worden sind. Und zu diesen Verfeinerungen zählt auch die Wiedergabe des entlehnten Motivs in einer anderen Ansicht. Neben den in der Musterbuchpraxis weit verbreiteten Spiegelungen<sup>58</sup> zeigt bereits ein um 1370 entstandenes Blatt aus der Werkstatt des Bartolo di Fredi im Musée Bonnat, Bayonne die „räumliche Abwandlung motivähnlicher Gestalten“<sup>59</sup>. Es begegnen dort nur minimal veränderte Figurationen eines Reiters mit Drehungen um 180° und 90°<sup>60</sup>. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts häufen sich dann derartige Beispiele mit den unterschiedlichsten Drehungswinkeln identischer Formationen in Wer-

ken u. a. des Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi/Pesellino, Andrea Mantegna und – in besonders virtuoser Anwendung, die dann auch für Raphael charakteristisch sein wird – bei Antonio Pollaiuolo<sup>61</sup>.

Die also bereits vor Raphael geläufige Praxis, identische Formationen aus unterschiedlichen Blickwinkeln wiederzugeben, ist Teil jenes Bemühens, den Bildraum eines Gemäldes mit solchen agierenden Figuren zu füllen, die in unterschiedlichen Ansichten identischer Körperdispositionen Räumlichkeit überzeugend zur Anschauung bringen. Die Umsehbarkeit eines plastischen Gebildes, die sich die Maler seit dem 15. Jahrhundert im Studium lebender Modelle oder unbelebter plastischer Vorlagen aus verschiedenen Blickwinkeln zunutze machten<sup>62</sup>, hat in der Paragone-Debatte, im Wettstreit zwischen den beiden Künsten Malerei und Bildhauerei eine zentrale Rolle gespielt<sup>63</sup>. Als Vorzug ihrer Gattung gegenüber der Malerei nannten die Bildhauer die erst beim Umschreiten einer Figur mögliche ganzheitliche Wahrnehmung und das Entdecken der vielen schönen Beziehungen zwischen Vorder-, Seiten- und Rückenansicht beim Drehen einer Figur<sup>64</sup>. Manche Gemälde, die – wie z. B. auch Raphaels Galatea – mehrere Ansichten derselben Figur in sich vereinen, mögen sogar als Stellungnahmen innerhalb des Paragone-Streits intendiert gewesen sein. Die Erkenntnis, daß jede plastische Figur aus einer unbegrenzten Zahl von Blickwinkeln betrachtet werden kann, findet sich bei Leonardo niedergeschrieben und auch demonstriert in vielen Zeichnungen, in denen er mehrere Ansichten derselben Formation nebeneinander oder sogar in simultaner Verkettung festgehalten hat<sup>65</sup>.

„Il dipintore ha di bisogno d'intendere sempre la scultura, cioè il naturale, che ha il rilievo che per sé genera chiaro e scuro e scórto“<sup>66</sup>.

56. Malvasia, Bd. 2, 240.

57. Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, Hg. Robert Wark, New Haven London 1975, 219f. (Discourse XII). Reynolds beruft sich hier auf einen Zusammenhang zwischen dem Proconsul in Filippino Lippis Petrus vor dem Proconsul (Braccacci-Kapelle, S. Spirito, Florenz) und dem Sergius in Raphaels Blendung des Elymas, der freilich nicht sehr eng ist – s. Nachtrag.

58. Vgl. Degenhart/Schmitt, 260; Fusco 1982, 177.

59. Degenhart/Schmitt, 119 Kat. 53, Taf. 83f.

60. Die Drehung desselben Reiters um 180° wird von Degenhart/Schmitt, 119 irrümlicherweise als „spiegelbildliche Umkehrung“ bezeichnet; ebenso bei Leopold D. Ettlinger, Antonio und Piero Pollaiuolo, Oxford New York 1978, 33. Richtig dagegen Fusco 1982, 177f.

61. Vgl. E. H. Gombrich, Art and Illusion, A study in the psychology of pictorial representation (1960), 5. Aufl., London 1977, 131f.; ders., Norm and Form, The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals, in: ders., Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance, London, New York 1966, 81–

98, bes. 95; Fusco 1973, 77f.; Summers, 61ff., 85 A. 5; Fusco 1978, 188–190; Fusco 1979, 258f., 261f.; Ames-Lewis, 104f., 110ff.; Fusco 1982, 178–180.

62. Vgl. Wolfram Prinz, Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento, Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci, 2 Bde, Milano 1977, Bd. 1, 200–208; Fusco 1982.

63. Vgl. Charles Seymour Jr., Sculpture in Italy 1400 to 1500, Harmondsworth/Middlesex 1966 (Pelican History of Art), 184; Fusco 1973, 77f.; Summers, 64–67; Fusco 1978, 191; Fusco 1982, 192. – Zum Paragone (Pittura-Scultura) allgemein vgl. Barocchi I, 1971, 463–711 und zuletzt (mit Angaben zur älteren Literatur) Mendelsohn, bes. 117–132, 147–159.

64. Vgl. den Brief des Agnolo Bronzino an Benedetto Varchi (wohl 1547): „... quegli che delle sculture sono o artefici o partigiani (...) dicono che molto è più bello e dilettevole trovare in una sola figura tutte le parti che sono in uno uomo o donna o altro animale, come il viso, il petto e l'altre parti dinanzi, e volgendosi trovare il fianco e le braccia e quello che l'accompagna,

e così di dietro le schiene, e vedere corrispondere le parti dinansi a quelle dallato e di dietro, e vedere come i muscoli cominciano e come finiscano, e godersi molte belle concordanze, et insomma girandosi intorno ad una figura avere intero contento di vederla per tutto; e per questo essere di più diletto che la pittura.“ (Barocchi I, 1971, 500f.); zu Bronzinos Brief vgl. Mendelsohn, 150ff.

65. Vgl. „Lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure, e non infinite per li infiniti aspetti donde essa po essere veduta...“ (Codex Urbinas Latinus 1270, fol. 22r / um 1492: Leonardo-McMahon II, fol. 22r; Barocchi I, 1971, 478) und A. E. Popham, The drawings of Leonardo da Vinci, London 1946, Taf. 20–22, 55, 57, 66, 70, 73f., 77, 79, 89, 96, 98, 170f., 189, 220, 245. Für simultane Verkettungen, d. h. alternative Ansichten einzelner Körperteile an ein und derselben Figur vgl. Taf. 23, 56, 215. – Vgl. allgemein auch Summers, 72, 88 A. 32 und Fusco 1978, 191.

66. Codex Urbinas Latinus 1270, fol. 24r / etwa 1500–05: Leonardo-McMahon II, fol. 24r; Barocchi I, 1971, 482.



Sowohl dieses theoretische Bewußtsein als auch diese Praxis zeichnerischer Veranschaulichung stehen hinter Raphaels räumlichen Manipulationen bei der Entwurfsarbeit<sup>67</sup>.

In neuesten Untersuchungen zum Phänomen der Ansichtsveränderungen haben David Summers und Laurie Fusco einhellig zwei Punkte betont: 1. Nur wenn der Drehungswinkel 180° beträgt, läßt sich die „gedrehte“ Wiedergabe einer Vorlage auf dem Wege der Umkehrung anfertigen. Bei dann gespiegelten Umrissen braucht nur die Binnenzeichnung der „umgedrehten“ Ansicht Rechnung zu tragen. 2. Bei allen anderen Drehungswinkeln muß wegen der Kompliziertheit der sich dann ergebenden Ansichtsveränderungen die Benutzung plastischer Vorlagen angenommen werden, seien es lebende Modelle, Skulpturen, Abgüsse oder Manichini<sup>68</sup>. Zweifel an der Allgemeingültigkeit dieser Schlußfolgerung kommen auf, wenn man sich Raphaels Rezeption entlehnter Motive vor Augen führt. Wiederholt entnahm Raphael seine Anregungen zweidimensionalen Vorlagen, die er nicht in Wirklichkeit, sondern nur im Geiste wie eine Skulptur drehen konnte, um sie in einer anderen Ansicht wieder zu verwenden. Zwar ist es gelegentlich auch geschehen, daß Raphael entlehnte Motive im Studio mit plastischen Modellen nachstellte<sup>69</sup>, doch die Vielzahl nuancierter räumlicher Veränderungen innerhalb seiner Entlehnungen spricht eher dafür, daß sich hier ein außergewöhnliches räumliches Vorstellungsvermögen offenbart<sup>70</sup>. Durch imaginäre Drehung seiner zweidimensionalen Vorlagen erweiterte Raphael den ihm zu Gebote stehenden Vorrat adaptierfähiger Formanregungen ins fast Unendliche.

Ludovico Caracci hielt den für den besten Maler, „che il meglio da' migliori togliendo, saprà approfittarsene“<sup>71</sup>. In diesem Sinne dürfen weder die Vergöttlichung Raphaels noch Armeninis Schweigen über Raphaels Imitatio den Blick auf die Tatsache verstellen, daß Raphaels „Erfindungen“ aus entlehntem Formengut gespeist sind. Rang und Fruchtbarkeit von Raphaels Kreativität erweisen sich dann

an jenem Kriterium, welches Armenini dem einfallarmen Künstler als Ziel der Transformationstätigkeit vor Augen hielt: die Adaptionen seien „con molta gratia, et giuditio“ vorzunehmen, so daß sich die Entlehnungen nicht mehr als solche zu erkennen gäben, sondern den Eindruck erweckten, als wären sie „nate et fabricate per suo proprio ingegno“<sup>72</sup>. Mit diesen Worten bediente sich Armenini eines Arguments, das bereits zuvor in der humanistischen Diskussion über die Formen literarischer Imitatio eine wichtige Rolle spielte<sup>73</sup>. Kein Geringerer als der Namenspatron des Jubilars dieser Festschrift, Erasmus von Rotterdam, hat 1528 in seinem Bekenntnis zu transformierender Imitatio Formulierungen gefunden, die sich wie ein Kommentar lesen zu jenem Kunst- und Kreativitätsverständnis, das Raphaels Entlehnungspraxis und Armeninis analogen Transformationsratschlägen zugrunde liegt:

*„Ich bin für die Nachahmung, sofern sie nicht darin besteht, daß man sich einem einzigen Stilmuster verschreibt, von dem man dann keinen Fingerbreit abzugehen wagt, sondern darin, daß man von allen oder doch von den hervorragendsten Autoren das jeweils Beste und der eigenen Mentalität Gemäße übernimmt und daß man nicht sogleich alles, was einem an Schöner irgendwo begegnet, als Aufputz seiner Rede verwendet, sondern daß man es zunächst einmal sozusagen geistig verdaut, bis es einem in Fleisch und Blut übergeht und schließlich nicht mehr als fremde Entlehnung, sondern als Produkt des eigenen Geistes und lebendiger Ausdruck einer kraftvollen Individualität erscheint, so daß der, der es liest, nicht ein Konglomerat von Ciceroexzerpten darin sieht, sondern die Frucht selbständigen Denkens, der Athene vergleichbar, die der Sage nach als lebendiges Ebenbild ihres Vaters aus dem Haupte Jupiters hervorgegangen ist, und es darf nicht sein, daß unsere Rede nichts als eine Ansammlung von Zitaten oder ein Mosaik ist, sie muß ein lebensvolles Bild der Persönlichkeit sein, ein Strom, der seinen Ursprung in unserem Herzen hat“<sup>74</sup>.*

67. Wie Leonardo bediente sich auch Raphael simultaner Verkettungen; vgl. z.B. RZ 109f., 115f., 146, 155, 204, 358.

68. Summers, 85A.5; Fusco 1982, 179ff. – Im Zusammenhang seiner Erörterung von Antonio Pollaiuolo's Martyrium des hl. Sebastian läßt Summers, 63 es allerdings offen, ob den virtuosen Figurendrehungen „a sculptural model or an extraordinarily developed spatial imagination“ zugrunde lag.

69. Vgl. Gombrich, 125 und Quednau 1983, 162.

70. Dies wird besonders deutlich bei Raphaels Übernahme von Gebäuden aus einem Kupferstich Albrecht Dürers, die er aus einem anderen Blickwinkel zeigt und dabei wohl kaum „nachgebaut“ haben wird; vgl. Quednau 1983, 136. –

Ein mit Raphaels Drehpraxis gut vergleichbares Verhalten bei der Adaption zweidimensionaler Vorlagen läßt sich bereits bei der Antikenrezeption des Antonio Pollaiuolo beobachten (vgl. Fusco 1979, 261f.).

71. Malvasia, Bd. I, 344.

72. Armenini, 78 (vollständiges Zitat s.o. S. 350).

73. Vgl. Pigman, bes. 6ff.

74. „... imitationem probo non uni addictam praescripto, a cuius lineis non ausit discedere, sed ex omnibus auctoribus aut certe praestantissimis, quod in quoque praecellit maxime tuoque congruit ingenio, decerpentem nec statim attentem orationi quicquid occurrit bellum, sed in ipsum animum velut in stomachum traicientem, ut transfusum in venas ex ingenio tuo natum, non

aliunde emendatum esse videatur ac mentis naturaeque tuae vigorem et indolem spiret, ut, qui legit, non agnoscat emblemata Ciceroni detractum, sed fetum e tuo natum cerebro, quemadmodum Palladem aiunt e cerebro Iovis vivam parentis imaginem referentem, nec oratio tua cento quispiam videatur aut opus musaicum, sed spirans imago tui pectoris aut amnis e fonte cordi tui promanans.“ (Erasmus von Rotterdam, Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere, Der Ciceronianer oder der beste Stil, Ein Dialog, Adagiorum..., Übers., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, Darmstadt 1972, Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte Werke, Hg. Werner Welzig, Bd. 7, 332–335).



*Abgekürzt zitierte Literatur:*

- AMES-LEWIS: Francis Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven London 1981.
- ARMENINI: Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura libri tre*, In *Ravenna 1587* (Nachdruck Hildesheim New York 1971).
- ARMENINI-OLSZEWSKI: Giovanni Battista Armenini, *On the true precepts of the art of painting*, Edited and translated from the Italian, Introductory study, critical and historical notes and Bibliography by Edward J. Olszewski, o. O. 1977.
- BAROCCHI: Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde, Milano 1971-77 (*La Letteratura Italiana, Storia e Testi* 32, 1-3).
- DEGENHART/SCHMITT: Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil I: Süd- und Mittelitalien*, 4 Bde, Berlin 1968.
- DUNKELMAN: Martha Levine Dunkelman, *Donatello's Influence on Italian Renaissance Painting*, Ph.D. New York University 1976 (University Microfilms International, Ann Arbor 1979).
- FARQUHAR: James Douglas Farquhar, *Creation and imitation, The work of a fifteenth-century manuscript illuminator*, Nova 1976 (*Nova University Studies in the Humanities* 1).
- FISCHEL: Oskar Fischel, *An unknown Drawing by Raphael*, *Burlington Magazine* 44, 1924, 75 f.
- FUSCO 1973: Laurie Smith Fusco, Antonio Pollaiuolo, in: Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber und Jacquelyn L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, 63-80.
- FUSCO 1978: Laurie Smith Fusco, *The Nude as Protagonist, Pollaiuolo's Figural Style Explicated by Leonardo's Study of Static Anatomy, Movement, and Functional Anatomy*, Ph. D. New York University 1978 (University Microfilms International, Ann Arbor 1982).
- FUSCO 1979: Laurie Fusco, *Antonio Pollaiuolo's Use of the Antique*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 42, 1979, 257-263.
- FUSCO 1982: Laurie Fusco, *The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy*, *Art Bulletin* 64, 1982, 175-194.
- GOMBRICH: E. H. Gombrich, *The Style „all'antica“*, Imitation and Assimilation, in: *Studies in Western Art, Acts of the 20th International Congress of the History of Art, Bd. 2, The Renaissance and Mannerism*, Princeton/N.J. 1963, 31-41 (Wiederabdruck in: ders., *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, Bd. 1, London 1966, 122-128).
- GRONAU: Georg Gronau, *Aus Raphaels Florentiner Tagen*, Berlin 1902.
- LEONARDO-MCMAHON: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting, Codex Urbinas Latinus 1270*, Translated and annotated by A. Philip McMahon, 2 Bde, Princeton/N.J. 1956.
- MALVASIA: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi (1676)*, Hg. Giampietro Zanotti, 2 Bde, Bologna 1841.
- MARROW: James Marrow, *Pictorial Reversals in the Turin-Milan Hours*, *Scriptorium* 20, 1966, 67-69.
- MENDELSON: Leatrice Mendelson, *Paragoni, Benedetto Varchi's „Due Lezioni“ and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982 (*Studies in the Fine Arts, Art Theory* 6).
- OBERHUBER: Konrad Oberhuber, *A Drawing by Raphael Mistakenly Attributed to Bandinelli*, *Master Drawings* 2, 1964, 398-401.
- PARKER: K(arl) T(heodor) Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Bd. 2, Italian Schools*, Oxford 1956.
- PIGMAN: G. W. Pigman III, *Versions of Imitation in the Renaissance*, *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 1-32.
- QUEDNAU 1979: Rolf Quednau, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Zur Dekoration der beiden Medicipäpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim New York 1979 (*Studien zur Kunstgeschichte* 13).
- QUEDNAU 1983: Rolf Quednau, *Raphael und „alcune stampe di maniera tedesca“*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 129-175.
- RZ: *Raphaels Zeichnungen, Abteilungen 1-8*, Hg. Oskar Fischel, Berlin 1913-41, *Abteilung 9*, Hg. Konrad Oberhuber, Berlin 1972 (*römische Zahlen = Abteilungsnummern; arabische Zahlen = Zeichnungsnummern*).
- SUMMERS: David Summers, *„Figure come Fratelli“*, *A Transformation of Symmetry in Renaissance Painting*, *Art Quarterly* N. S. 1, 1, 1977, 59-88.
- THOENES: Christof Thoenes, *Zu Raffaels Galatea*, *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin o. J. (1977), 220-271.
- VASARI-MILANESI: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori (1568)*, Hg. Gaetano Milanesi (1878-81), *ultima impressione* 9 Bde, Firenze 1906.
- VÖGE: Wilhelm Vöge, *Raffael und Donatello, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*, Straßburg 1896.
- WITTKOWER: R(udolf) Wittkower, *Imitation, Eclecticism, and Genius*, in: *Aspects of the Eighteenth Century*, Hg. Earl R. Wasserman, Baltimore 1965, 143-161.

Aufnahmen: 1, 2, 4, 6-8, 10-12 nach RZ. - 3, 13 nach B. Santi, *Raffael*, Firenze 1981. - 5 nach J. Laus, *Domenico Ghirlandaio*, Wien 1943. - 9 nach Fusco 1973. - 14 nach H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton/N.J. 2 1963.