

Rolf Quednau

Raphael und »alcune stampe di maniera tedesca«

In der Vorbemerkung zu seinem grundlegenden Beitrag über »Raffael und Donatello« schrieb Wilhelm Vöge 1896: »Man liebt es von den Anhängern der sogenannten Einflußtheorie mit einem Lächeln zu sprechen. Man versperrt damit den Zugang zu Problemen, auf deren Erörterung man vielmehr dringen sollte. Man sieht Gegensätze, wo solche gar nicht vorhanden sind. Kann nicht eine selbst weitgehende Benutzung älterer Werke mit höchster Originalität Hand in Hand gehen? Ja verschafft uns nicht das weitere Verfolgen dieser Zusammenhänge mit früheren Schöpfungen, mit der künstlerischen Überlieferung, in nicht wenigen Fällen erst Eintritt... in die geistige Werkstatt der großen schöpferischen Naturen? (...) Durch die Kunst, nicht durch das Leben, empfängt er (Raphael) die ersten und wichtigsten

Anregungen. Er »erfindet« nicht; er gestaltet nur, entwickelt nur, was er vor sich sieht. Eindrücke von Kunstwerken sind es, von denen er bei seiner schöpferischen Arbeit ausgeht. Er erfaßt und durchdringt dieselben mit seinem hochragenden Schönheitssinn, mit seiner persönlichen Auffassung der Natur«¹.

In diesem Sinne möchten die folgenden Darlegungen zur Aufdeckung einiger von Raphael benutzter Bildvorlagen beitragen und somit Einblicke in Raphaels künstlerischen Schaffensprozeß vermitteln. Dabei sollen die Auswahlkriterien, Adaptionstechniken und Abwandlungen gegenüber den Vorlagen herausgearbeitet werden, um Raphaels eigene künstlerische Zielvorstellungen sichtbar werden zu lassen.

Raphael und Dürer (I)

Die Untersuchung von Raphaels Auseinandersetzung mit der Druckgraphik nördlich der Alpen steckt noch in den Anfängen. Dies ist umso erstaunlicher, als sich die Faszination, die speziell von dem Thema »Raphael und Dürer« ausgeht, mindestens bis ins ausgehende 18. Jahrhundert zurückverfolgen läßt. 1791 schrieb Georg Ernst Waldau über die »Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael von Urbino und Albrecht Dürer«², und in den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« teilte Wilhelm Heinrich Wackenroder 1797 folgendes Traumgesicht mit: »Und siehe! da standen, abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde an«³. Diese romantische Zusammenstellung der beiden berühmten Zeitgenossen, der der Nazarener Franz Pfaff 1810 in seiner Zeichnung Dürer und Raphael vor dem Thron der Kunst bildlichen Ausdruck verlieh⁴, stand am Anfang einer wissenschaftlichen Beurteilung des Verhältnisses zwischen Raphael und Dürer und hat diese bis in unser Jahrhundert hinein mit beeinflusst.

Neben verstreuten Beobachtungen in den Monographien und Einzeluntersuchungen zu sowohl Dürer als auch Raphael⁵ und mehreren breiter angelegten Untersuchungen über die Dürer-Rezep-

tion in Italien⁶ stehen die Aufsätze von Herman Grimm und Joseph Polzer, die sich ausschließlich

¹ Vöge, 1.

² In: Georg Ernst Waldau, *Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 2, Nürnberg 1791, 112–114.

³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: ders., *Werke und Briefe*, Heidelberg 1938, Ergänzter Neudruck Heidelberg 1967, 65. Vgl. hierzu David B. Sanford, *Dürer's Role in the »Herzensergießungen«*, *Journal of aesthetics and art criticism* 30, 1971/72, 441–448.

⁴ Die Nazarener, *Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 1977*, 36, 38 Nr. A1. Vgl. auch die Konfrontation beider Künstler in den Schriften von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1781) und Christoph von Quandt (1819), zitiert in: Manfred Ehardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Baden-Baden 1972* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 351), 41, 109.

⁵ Von Eye, Thausing, Panofsky; Springer, Fischel 1962, Hirst, Shearman 1965 und 1972, Oberhuber in: *RZ IX*, 1972, Dacos.

⁶ Bes. Hagen, Weixlgärtner, Hetzer, Schweikhart (mit Lit.). Für unsere Betrachtung ohne Belang ist das vielzitierte und noch immer überschätzte Buch von Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931, das – so Wölfflin im Vorwort, S. VI – »Die Beziehungen... des Nordens zum Süden... nicht geschichtlich... behandelt, sondern mehr systematisch, nach den allgemeinen formpsycho-logischen Voraussetzungen.«

mit dem Verhältnis Dürer – Raphael beschäftigten⁷.

Der Kontakt zwischen beiden Künstlern hat über die Paarbildung der Romantik hinaus bekanntlich einen wahren historischen Kern. Giorgio Vasari berichtet 1550 von einem Werkaustausch zwischen Dürer und Raphael: »Alberto Durero tedesco, pittore mirabilissimo et intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario de le sue opere a Rafaello, et e'gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo su una tela di bisso . . . la quale cosa parve maravigliosa a Rafaello; per che egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto«⁸. Eine Aufschrift von der Hand Dürers auf einer Zeichnung Raphaels in der Albertina (RZ 426 / Abb. 1) bestätigt die Information Vasaris: »1515 / Raffahel de Vrbin der so hoch peim / pobst geacht ist gewest hat der hat / dyse nackette bild gemacht Und hat / sy dem albrecht dürer gen norberg / geschickt Im sein hand zw weisen«⁹. Die bisher nicht bemerkte Tatsache, daß Raphael in der vorderen Männergestalt der Albertina-Zeichnung eine ins Aktstadium transponierte seitenverkehrte Wiedergabe des Henkers aus Dürers 1510 datiertem Holzschnitt Die Enthauptung Johannis d. T. (B. 125, SW. 153 / Abb. 2) lieferte, verleiht Raphaels Gegengabe eine ganz besondere Note wettstreitender Reverenz.

Dürers Datum von 1515 auf der Raphael-Zeichnung und die Jahreszahl 1513 auf Dürers Kupferstich Petrus und Johannes heilen den Lahmen (B. 18, SE. 68), der sich nachweislich unter den Raphael zugesandten Blättern befunden hat¹⁰, begrenzen den Zeitraum, innerhalb welchem die Dürer-Graphiken in Rom eingetroffen sein müssen.

Noch nach Raphaels Tod fand ein Austausch der Werke Dürers und Raphaels statt; denn als Dürer im September 1520 den Raphael-Schüler Tommaso Vincidor in Antwerpen traf, notierte er in sein Tagebuch: »... hab ich jhn (Tommaso Vincidor) geschenckt meines besten gedruckten dings«, und später am 1. 10. 1520: »Jch hab dem Thomas Polonius (= Tommaso Vincidor) ein ganczen truck geben, der mir durch jn ein' andern mahler gen Rom geschickt wurde, der mir des Raphaels ding dargegen schicken soll«¹¹. 1557 schließlich berichtet Lodovico Dolce von Raphaels hoher Wertschätzung der Dürer-Druckgraphik, die er an den Wänden seines Ateliers aufgehängt hatte¹². Ob Dolce sich hierbei auf glaubhafte Informationen Pietro Aretinos stützen konnte, der in Raphaels letzten Lebensjahren im Kreise Agostino Chi-

gis und Leos X. in Rom weilte, oder aber nur Vasaris Angaben von 1550 literarisch ausschmückte, muß offen bleiben¹³.

Was Raphael aus Dürers Werken entlehnte, betraf Kompositionsideen für Historienschauplätze, Figurengruppierungen und Einzelfiguren, daneben aber auch Requisiten und Landschaftshintergründe. Raphaels Vertrautheit mit einer Vielzahl von Dürers Stichen und Holzschnitten ist jedoch nicht erst an jenen römischen Werken ablesbar, die seit 1514, dem mutmaßlichen Zeitpunkt eines Graphikaustausches mit Dürer, entstanden sind. Sie reicht vielmehr bis weit in seine vorrömische Zeit zurück und ist dann kontinuierlich bis zu seinem von der Werkstatt mitverantworteten Spätwerk nachzuweisen.

Der Landschaftshintergrund in der gegen 1970 wieder aufgetauchten Madonna mit Kind im Norton Simon Museum of Art, Pasadena (um 1503 / Abb. 3)¹⁴ mitsamt den seit langem bekannten zugehörigen Vorzeichnungen im Ashmolean Museum, Oxford (RZ 46–49 / Abb. 5–7), ist in den vergangenen Jahren erstaunlich widersprüchlich beurteilt worden. Anna Forlani Tempesti sah hier

⁷ Grimm 1867, Polzer (die dortige Bibliographie, 20 A. 1, ist nicht repräsentativ; vgl. die Nachweise in den Anmerkungen weiter unten).

⁸ Vasari 1550, 658. Vasari sah das Dürer-Selbstbildnis beim Raphael-Erben Giulio Romano in Mantua (vgl. auch Vasari-Milanesi V, 551).

⁹ An Raphaels Urheberchaft dieses Blattes sollte kein Zweifel mehr bestehen; vgl. Oberhuber in: RZ IX, 1972, 111f.; unverständlich die Zuschreibung an Giovanfrancesco Penni durch Dacos, 116.

¹⁰ S. u. S. 159.

¹¹ Rupprich, Bd. 1, 158. Bei Dürers Tauschpartner in Rom handelte es sich wahrscheinlich um einen der beiden Raphael-Erben Giulio Romano oder Giovanfrancesco Penni.

¹² »Rafaello non si recava vergogna di tener le carte di Alberto attaccate nel suo studio, e le lodava grandemente.« Dolce, 19; Roskill, 120.

¹³ Zu Pietro Aretinos Rom-Aufenthalt seit ca. 1517 vgl. G(iuliano) Innamorati, Aretino, Pietro, Dizionario biografico degli italiani, Bd. 4, Roma 1962, 91. Roskill, 276 sieht Dolces Information in Abhängigkeit von Vasari 1550, 658 (zit. oben vor A. 8). Zur schon vor 1550 bezeugten Verwendung von Druckgraphiken (bes. Dürers) als Wandschmuck vgl. Sabba da Castigliones Ricordo 109 (Edmond Bonnaffé, Sabba da Castiglione, Notes sur la curiosité italienne à la Renaissance, Gazette des Beaux-Arts 2^{me} pér., 30, 1884, 19–33, 145–154, bes. 147) und Giorgio Vasaris Brief an Benedetto Varchi vom 12. 2. 1547 (Karl Frey, Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, München 1923, 188).

¹⁴ Berenson 1968, Taf. 1174; Pope-Hennessy, 174, Abb. 158; Dussler 1971, 7, Taf. 18; Frank Hermann, Selected Paintings of The Norton Simon Museum, Pasadena, California, London New York 1980, 27.



1. Raphael, Aktstudie zweier Männer, Rötelzeichnung. Wien, Albertina (RZ 426)



2. Albrecht Dürer, Enthauptung Johannis d. T., Holzschnitt (B. 125, SW. 153)

Ähnlichkeiten zu Piero di Cosimo und Fra Bartolommeo¹⁵, Anne H. van Buren hingegen zur Lorenzo di Credi-Nachfolge und zu Pietro Perugino¹⁶. Barbara Mathilde Plemmons und Pier Luigi De Vecchi verwiesen allgemein auf die Atmosphäre bei altniederländischen Malern¹⁷, während jüngst Sylvia Ferino-Pagden die Landschaftsvorzeichnungen in Oxford an einer Stelle als »imaginary«, an einer anderen als »quite likely... drawn from life« einstuft¹⁸. In Wirklichkeit aber basiert die von Höhenzügen hinterfangene Wasserburg im linken Bildhintergrund auf dem entsprechenden Detail in Albrecht Dürers Kupferstich Die Buße des hl. Johannes Chrysostomus von um 1496 (B. 63, SE. 9 / Abb. 4). Wie Raphael mit Dürers Anregung verfuhr, aus dem Landschaftshintergrund phasenweise unterschiedliche Details aufgriff, diese dann in seine völlig anders geartete Figurenkomposition einpaßte und schließlich in der endgültigen Fassung des Gemäldes so weit transformierte, daß seine Lösung nur noch entfernte Anklänge an Dürer aufweist, läßt sich anhand der bereits erwähnten

erhaltenen Vorzeichnungen in exemplarischer Klarheit aufdecken.

Auf Recto und Verso zweier ursprünglich ein einziges Blatt bildender Blätter Raphaels in Oxford¹⁹ erscheint Dürers Burg insgesamt fünfmal. Dürer am nächsten steht die Skizze auf RZ 46 rechts (Abb. 5). Hinter einer über drei Seiten eines Polygons gebrochenen, nach links in zwei großen Stufen abgetreppten und dann etwas abbröckelnden Mauer mit einem Erker auf der rechten Mauerkante und einem zweiten turmartigen Erker am rechten äußeren Ende erhebt sich in der Mitte ein quadratischer Turm mit Pyramiden- oder Kegeldach mit Dachreiter, links ein schlankerer etwas niedrigerer Eckturm. Zwischen beiden Türmen

¹⁵ Anna Forlani Tempesti, I disegni; in: Raffaello, Hg. Mario Salmi, 2 Bde, Novara 1968, Bd. 2, 307–430, bes. 326.

¹⁶ Van Buren, 46, 50.

¹⁷ Plemmons, 32; De Vecchi, 20.

¹⁸ Ferino-Pagden 1981, 236, 243.

¹⁹ RZ 46–49; Parker, Nr. 508; Joseph Meder und Winslow Ames, The Mastery of Drawing, 2 Bde, New York 1978, Bd. 2, 86–89.



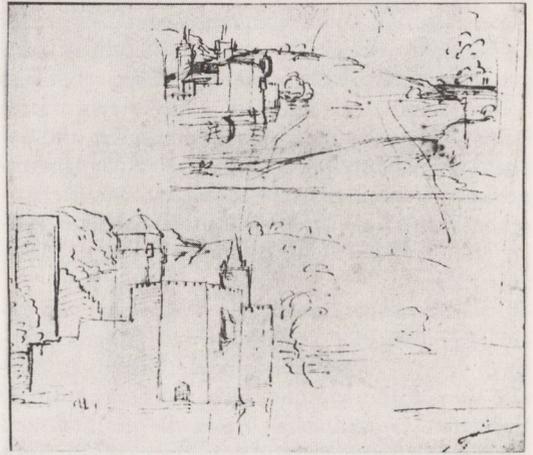
3. Raphael, Madonna mit Kind. Pasadena, Norton Simon Museum of Art



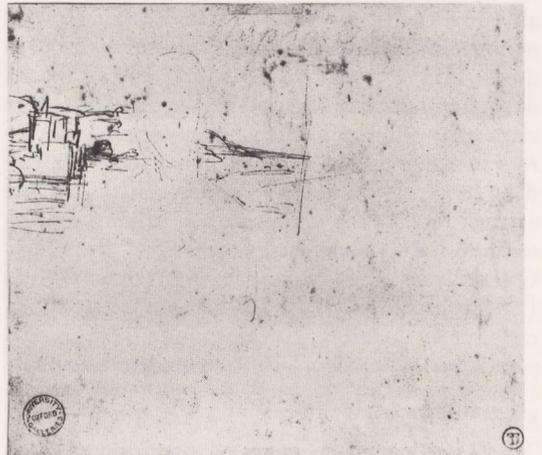
4. Albrecht Dürer, Buße des hl. Chrysostomus, Kupferstich (B. 63, SE. 9), Ausschnitt



5



6



7

5. Raphael, Studien zur Madonna mit Kind, Federzeichnung. Oxford, Ashmolean Museum (RZ 46)

6. Raphael, Studien zur Madonna mit Kind, Federzeichnung. Oxford, Ashmolean Museum (RZ 48)

7. Raphael, Studien zur Madonna mit Kind, Federzeichnung. Oxford, Ashmolean Museum (RZ 49)

verläuft eine hohe Mauer, an den linken Turm lehnt sich von rechts ein nach rechts stark abbröckelndes Mauerstück an. Bis in die Formation der sanften, von einzelnen Büschen bewachsenen Hügel und des schrofferen Höhenzuges links entspricht dies der Burg in Dürers Kupferstich. Abweichend von Dürer gibt Raphael den Blick auf die Burg unverstellt: das Haus vor der Mauer hat er fortgelassen, die Büsche rechts neben das Bauwerk versetzt. Ziel dieser flüchtigen Skizze war es, das entlehnte Landschafts- und Gebäudezitat rechts hinter der Madonna einzupassen. Die am linken Rand der Skizze angedeuteten Umrisse von Kopf und Schulter der Madonna offenbaren jedoch, daß bei dieser Lösung das zentrale Vordergrundmotiv und die Bergkette im Hintergrund in einer für nahezu alle Bildlösungen des vorrömischen Raphael untypischen Gleichgewichtigkeit kollidiert hätten.

In der auf RZ 46 links angrenzenden Skizze der Gesamtkomposition erscheinen dieselben eben genannten Grundelemente der Burg ebenfalls rechts hinter der Madonna. Dürers schrofferer linker Höhenzug ist allerdings eliminiert und der sanftere rechte soweit abgesenkt, daß der Madonnenkopf jetzt in der für Raphael charakteristischen Weise frei vor dem Himmel erscheint, eingebettet in eine sich zur Bildmitte senkende Horizontlinie.

Offenbar wollte Raphael aber das dichte Nebeneinander von Madonnenkopf und linkem Burgturm vermeiden und an dem von Dürer gefundenen Verhältnis zwischen Burg und Bergsilhouette festhalten (wenn auch fortan Berghöhen und Turmspitzen abweichend von Dürer gleich hoch aufragen sollten). Dies ist aus drei weiteren nun zur Gemäldeausführung hinführenden Skizzen ablesbar, in denen Raphael den Versuch unternahm, das Landschaftszitat links hinter der Madonna zu plazieren. RZ 48 oben (Abb. 6) macht dabei deutlich, daß Raphael bei diesem neuen Plazierungsversuch z. T. auch andere Details aus Dürers Burg aufgriff: z. B. das langgestreckte Satteldach hinter der Mauer, das zinnenbekrönte Mauerstück rechts oder den winzigen Erker links unterhalb des turmartigen Erkers rechts. Selbst der Oberkörper einer winzigen Figur aus Dürers Landschaftsmittelgrund ist links unten an ähnlicher Stelle skizziert. Auch verändernd griff Raphael ein. Die beiden Türme machte er schlanker, Dürers großer Polygonalerker auf der Mauerkante und das ruinöse Mauerstück am linken Turm sind entfallen, die bei Dürer unweit eines Gewässers gelegene Festlandsburg transformierte

er in ein Wasserschloß, wie die Spiegelungen andeuten. Darüber hinaus hat Raphael – dies ein Zeichen für seine ganzheitliche Konzeption der Landschaftshintergrundes – Dürers Naturmotive (Hügel, Wasser, Uferwiese) über die ganze Bildbreite nach rechts weitergeführt und erst dann über die kontinuierliche Landschaftsdarstellung die Konturen der Madonna mit dünner Feder angedeutet.

RZ 48 unten (Abb. 6) ist die detaillierteste Landschaftszeichnung nach Dürers Burg. Sie übernimmt und revidiert Teile der Wasserburgwiedergabe auf RZ 48 oben. An die Stelle des Satteldaches ist wieder das abbröckelnde Mauerstück getreten. Die rechte Wand des turmartigen Erkers rechts verlängerte Raphael nach unten, so daß aus diesem Erker nun ein stabiler Rundturm mit Kegeldach wurde hinter der rechts zurückgesetzten Zinnenmauer Dürers. Unter dem Pyramidendach des mittleren Turmes fügte Raphael ein Belvedere nach italienischem Vorbild ein²⁰ und setzte – angeregt durch einen entsprechenden Turm in Dürers 1498 erschienenem Apokalypse-Holzschnitt Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund (B. 75, SW. 44) – kleine Eckerker hinzu (diese auch auf RZ 48 oben). Die wie bei Dürer von Zinnen bekrönte Mauer erhielt auf Wasserhöhe ein vergittertes Fenster; neben dem linken Turm Buschwerk.

Wie sich dieses Stadium der Wasserburg – verkürzt um das linke Viertel – hinter der Madonna ausmacht, prüfte Raphael auf der Rückseite (RZ 49 / Abb. 7), wo er den Hintergrund um den ausgesparten Kontur der Madonna flüchtig skizzierte.

Dieses links verkürzte Wasserschloß bildete dann die Grundlage für die Ausführung im Gemälde (Abb. 3). Noch einmal sind Auslassungen und neue Bereicherungen zu beobachten. Der Zinnenkranz ist entfallen; dafür erhielt die Mauer drei Fensterschlitze in vertieften rundbogigen Wandfeldern, einen kleinen Erker aufsatz und eine zusätzliche Knickung links. Innerhalb der Mauern kamen reicheres Buschwerk und Bäume hinzu, das Belvedere bedeckt jetzt ein Kuppeldach mit Dachreiter. Der aus dem Erker entwickelte rechte Turm wurde noch höher, ebenfalls das zugehörige Mauerstück unterhalb.

²⁰ Vgl. z. B. in Perugia: Palazzo dei Priori, Porta Urbica Etrusca. Treffend auch der Hinweis bei van Buren, 50 A. 53 auf die Türme Perugias in Pietro Peruginos Gonfalone della Giustizia von etwa 1501 in der Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia (Camesasca, 94, Taf. 158–160).

Bis zu dieser endgültigen Fassung im Gemälde hat die Burg Dürers unter der Hand Raphaels einen so durchgreifenden Transformationsprozeß durchlaufen – auch das Fachwerk wurde aufgegeben – daß bei einer Gegenüberstellung des Gemäldes mit der Quelle die Zusammenhänge nur noch schemenhaft durchscheinen. Ohne die Zeichnungen in Oxford, welche die einzelnen Stadien dieser Transformation so deutlich belegen, bliebe der Zusammenhang mit Dürer vermutlich unentdeckt oder bestenfalls zu vermuten. Der glückliche Zufall der Überlieferung setzt uns in die Lage, das Ausmaß der von Raphael an der Vorlage durchgeführten Transformation zu bestimmen und dieses dann mit in unsere Überlegungen einzubeziehen, wenn wir ohne erhaltene Zwischenglieder des Transformationsprozesses Bildquellen Raphaels aufzudecken versuchen.

Unter Anrechnung einer vergleichbaren Umwandlung der rezipierten Vorlage lassen sich noch mehrfach Zusammenhänge zwischen Landschaftshintergründen des vorrömischen Raphael und Druckgraphiken Dürers vermuten.

So bestehen zwischen der Stadtansicht auf Dürers 1498 erschienenem Apokalypse-Holzschnitt *Der Kampf Michaels mit dem Drachen* (B. 72, SW. 48) und dem rechten Hintergrund von Raphaels um 1507 entstandener *Hl. Familie Canigiani* in der Alten Pinakothek, München²¹, zahlreiche Übereinstimmungen: man vergleiche von links nach rechts die von Häusern überragte Stadtmauer, das etwas höhere rundbogige Tor, den erneut höheren Rundturm und ganz rechts den etwas niedrigeren zweiten Rundturm; außerdem hinter dem Tor die schräge Choransicht einer aufragenden Kirche mit Westturm. Von Raphaels Veränderungen der Vorlage seien nur zwei hervorgehoben, die jenen ähneln, die Raphael bei der besprochenen Burg Dürers vorgenommen hatte: Dürers gerade Mauer bereicherte er um eine Knickung, und in die Bruchstelle links oben am Tor fügte er einen kleinen Eckerker ein. Einen an eben dieser Stelle eines Tores plazierten Eckerker weist Dürers Raphael bereits vertrauter Apokalypse-Holzschnitt *Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund* (B. 75, SW. 44) auf.

Auch die in jüngster Zeit heftig diskutierten Fachwerkbauten im Landschaftshintergrund von Raphaels *Colonna-Altar* im Metropolitan Museum of Art, New York (gegen 1505), deren nordischer Charakter von der Forschung einhellig betont wurde²², dürften durch Dürer angeregt worden sein. Das neben einer Baumgruppe rechtwinklig zueinander postierte Häuserpaar und die

vor allem in der zugehörigen *Oxford*er Landschaftsskizze deutlich zu erkennenden zweireihigen langgezogenen Dachgauben finden sich z. B. auf Dürers großem *Nemesis-Kupferstich* von um 1502 (B. 77, SE. 37), das Fachwerk etwa auf dem um 1498 entstandenen *Kupferstich Das Meerwunder* (B. 71, SE. 23).

Landschaften und Bauwerke aus Dürers Druckgraphiken wurden von Raphael jedoch nicht nur als untergeordnete Details für die Hintergrundgestaltung seiner Madonnenbilder verwendet, wie man aufgrund der bislang vorgestellten Beispiele vermuten könnte; vielmehr prägten sie in seinen stärker handlungsbezogenen Historienbildern schon früh den gesamten Aktionsschauplatz. Dies trifft nicht erst für die 1507 datierte Grablegung Christi in der Villa Borghese, Rom, zu, deren Terrain mit naher Felsengrabhöhle links und entferntem Kalvarienberg rechts Dürers um 1496/97 entstandenem themengleichen Blatt der *Großen Holzschnitt-Passion* (B. 12, SW. 39) seitenverkehrt verpflichtet ist²³, sondern bereits für ein

²¹ Das »nordische Landschaftselement« hier und in einigen anderen Madonnen Raphaels erkannte Karl M. Swoboda, *Raffaels Madonna im Grünen* in der Wiener Gemäldegalerie; in: ders., *Kunst und Geschichte, Vorträge und Aufsätze*, Wien Köln Graz 1969 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Erg.bd. 22), 180–196, bes. 187f., ohne jedoch diesen Zusammenhang näher zu konkretisieren. – Aus Raumgründen wurde bei den Gemälden, Fresken und Teppichen Raphaels in der Regel auf Literatur- und Abbildungsangaben verzichtet; man vgl. in diesen Fällen Dussler 1966 und 1971; gute Abbildungen neuerdings in De Vecchi.

²² Vgl. das u. a. durch einen Hinweis auf Raphaels Vorstudie im Ashmolean Museum, Oxford (Parker, Nr. 34), überzeugende Plädoyer für die Ursprünglichkeit dieser Bauten von Sylvia Ferino-Pagden in: *Kunstchronik* 35, 1982, 37f., 172 und dies. 1981, 234ff., Abb. 1f. – Die Frühdatierung des *Colonna-Altars* (1501–02), vertreten durch Oberhuber 1978, 72, 90, ist umstritten; John Shearman (mündliche Stellungnahme zit. in: Federico Zeri, *Italian Paintings, A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Sieneese and Central Italian Schools*, Vicenza 1980, 75) und Ferino-Pagden 1981, 248 halten an der traditionellen Datierung (1504/05) fest.

²³ Polzer, 17. Für die Stadtansicht in der Tiefe links hinter einem einzelnen Baum des Mittelgrundes transformierte Raphael außerdem das Panorama in Dürers *Beweinung derselben Großen Holzschnitt-Passion* (B. 13, SW. 60: um 1498/99). Das Dürer-Motiv des Hügels mit den drei Kreuzen veranlaßte die unberechtigte Annahme einer Beteiligung des *Ridolfo Ghirlandaio* an diesem Bild; vgl. Johannes Guthmann, *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*, Leipzig 1902, 421f.

Predellenbild zur meist 1503 datierten Marienkrönung im Vatikan: Die Anbetung der Hirten und Könige (Abb. 8)²⁴.

Auf einem Blatt in den Uffizien (RZ 59 / Abb. 9), dessen Zusammenhang mit dem vatikanischen Predellenbild bislang unerkannt geblieben ist²⁵, erscheinen u. a. zwei Skizzen eines ruinösen Bauwerks. Das Gebäude der oberen Skizze zeigt links in starker Verkürzung eine mit mehreren Aussteifungen versehene Konstruktion mit Pultdach, welches links von drei in die Tiefe gestaffelten Holzpfosten getragen wird und rechts auf einem Mauerstück mit hoher Rechtecktür aufliegt. Wo diese Mauer rechts oben schräg abgebröckelt ist, werden der Giebel und Teile der Satteldachschräge eines dahinter gelegenen Hauses sichtbar.

Dieses Gebäudepaar geht zurück auf den mittleren Hintergrund von Dürers um 1496 entstandenen Kupferstich *Der Verlorene Sohn* (B. 28, SE. 11 / Abb. 10). Allerdings unterzog Raphael seine Vorlage einer komplizierten Umformung. Die bis in die Aussteifungen und Sockelmauer getreu nachgebildete Holzkonstruktion wurde nicht nur seitenverkehrt, sondern auch aus einem anderem Blickwinkel wiedergegeben: statt Innen- und Untersicht jetzt Außen- und Aufsicht (vgl. Pfosten bzw. Dach). Diesen umgedrehten Holzanbau verschmolz Raphael dann mit der bei Dürer weiter hinten liegenden abbröckelnden Mauer, hinter der rechts der erwähnte Giebel hervorschaut.

Wie in der Oxforder Landschaftsskizze RZ 48 oben (Abb. 6) folgte auch hier nach der Auseinandersetzung mit der Dürer-Entlehnung eine nachträgliche Einzeichnung einer Figur; in diesem Fall einer nach links orientierten Sitzfigur, die als spätere Maria den geplanten Zusammenhang mit der Anbetung der Hirten und Könige unterstreicht.

Auf der unteren Gebäudeskizze des Uffizienblattes RZ 59 unternahm Raphael dann den Versuch, Holzanbau und Mauer in stumpfem Winkel zueinander anzuordnen, um – wie schon mehrfach beobachtet – eine gerade Front durch Brechung zu beleben. Gleichzeitig flankierte er die bei Dürer nicht gegebene Rechtecktür durch kräftige Säulenstümpfe. Beide Gedanken wurden schließlich aber nicht weiterverfolgt.

In dem detailliert ausgeführten Kompositionsentwurf in Stockholm (RZ 29 / Abb. 11) können wir eine weitere Phase von Raphaels aneignender Verarbeitung der Dürer-Gebäude beobachten. Um die Figuren von König, Joseph und Maria zugleich dicht beieinander, architekturbezogen und

mit reichlicher Kopffreiheit plazieren zu können, wurde die Holzkonstruktion in ihrer Breite verringert und im Verhältnis zu Mauer und Giebelhaus etwas nach oben versetzt. Damit verschwand die Aufsicht auf die nun nur noch im unteren Ausschnitt wiedergegebene Dachschräge. Weitere Veränderungen am Holzanbau betreffen das Fortlassen der unteren Aussteifungen und des mittleren der drei Pfeiler links, die Hinzufügung eines Konsolklotzes sowie die Schließung der Rückwand des Holzbaus durch eine Mauer, deren hochformatige Löcher Raphael wohl schon durch seine Kritzel auf der oberen Skizze von RZ 59 (Abb. 9) andeuten wollte. Bei der vorderen, nun auch links durch Abbröckelungen belebten Mauer hielt sich Raphael durch Übernahme des Fensters anstelle einer Tür genauestens an Dürer wie auch bei den beiden Fehlstellen im Giebel rechts.

Im Predellenbild (Abb. 8) schließlich erfuhr das Gebäude nur noch geringe, aber aufschlußreiche Veränderungen. Die kleinteilige, bildflächenparallele Dachaussteifung wurde zugunsten eines neuen, Raumtiefe sichtbar machenden Dachstuhl balkens fortgelassen, der Durchblick zwischen den beiden Pfosten links geschlossen zugunsten einer kontrastreichen Foliierung des greisen Königskopfes durch eine dunkle Wand. Das Kolorit des Gemäldes läßt außerdem erkennen, daß Raphael mit den beiden löcherigen Mauern – die hintere erhielt noch eine dritte Fehlstelle, die vordere verlor dagegen ihr Fenster – über das ikonographische Moment hinaus formale Gestaltungsabsichten verfolgte; nämlich abwechslungs- und farbkontrastreiche, tiefe Räumlichkeit suggerierende Durchblicke zu schaffen von der dunklen braunen vorderen Wand über die im Licht gelbbraun hell aufleuchtende hintere bis zum Grün und Blau von Landschaft und Himmel.

Wie schon bei der Madonna in Pasadena transformierte Raphael auch in der Anbetung der Hirten und Könige seine Entlehnungen aus einem Kupferstich Dürers so durchgreifend, daß sie in der endgültigen Gemäldefassung allein nur ver-

²⁴ Zur umstrittenen Datierung dieses Altars vgl. zuletzt Sylvia Ferino in: Konrad Oberhuber und Sylvia Ferino, *Maestri umbri del Quattro e Cinquecento*, Firenze 1977 (Biblioteca di disegni XV), 25 und Oberhuber 1978, 77f.

²⁵ Vgl. jetzt aber dieselbe Beobachtung Konrad Oberhubers, mitgeteilt in dem mir erst nach Abschluß der Textniederschrift im November 1982 zugänglich gewordenen Katalog von Ferino Pagden 1982, 91 Nr. 56.

mutungsweise auszumachen wären. Erst die den Verarbeitungsprozeß erhellenden Vorzeichnungen offenbaren den Zusammenhang zweifelsfrei.

Raphaels Interesse an Dürers Druckgraphik galt nicht nur Landschafts- und Gebäudemotiven, sondern von Anfang an auch einzelnen Figurenerfindungen. Dies macht die Rückenfigur des linken Hellebardiers in Raphaels eben besprochener Anbetung der Hirten und Könige deutlich, an der ein Einfall aus Dürers um 1495 entstandenem Kupferstich *Die Landsknechte und ein türkischer Reiter* (B. 88, SE. 6) weiterentwickelt worden ist. Neben engen Übereinstimmungen – Haltung des linken Armes, Ausrichtung von Beil und Widerhaken der Hellebarde, Wendung des Kopfes nach links und die dickkrepelige Kappe – stehen Raphaels durchgreifende Veränderungen. Die Ansicht ist leicht im Uhrzeigersinn gedreht, die Hellebarde dicht vor dem Körper auf den Boden gesetzt, die rechte Hand greift jetzt in Kinnhöhe, die Haltung der Figur ist aufrecht, das Körpergewicht auf das rechte Bein verlagert, welches das übergeschlagene linke Spielbein kreuzt, die Wamsraffung im Kreuz hat Raphael über die ganze Rückenbreite ausgedehnt.

Zwischen etwa 1505 und 1508 griff Raphael für seine Madonnen zwei weitere Anregungen Dürers auf. Die stillende Königstochter in dem Dürer-Stich *Die Buße des hl. Johannes Chrysostomus* (B. 63, SE. 9), dessen Landschaftshintergrund – wie wir sahen – Raphael so eingehend studierte, lieferte die Vorlage für eine mit der *Madonna del Baldacchino* verwandte Zeichnung in der *Albertina* (RZ 150). Oberkörper, Kopf- und Armhaltung folgen Dürer seitenverkehrt, die Stellung der Beine seitengleich. Die Mutter Gottes aus Dürers um 1498 entstandenem Kupferstich

der *Madonna mit der Meerkatze* (B. 42, SE. 21) steht hinter den nahverwandten Marienfiguren der *Madonna del Cardellino* (Uffizien, Florenz: um 1506) bzw. *Madonna Terranuova* (Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz: um 1504/05). Sitzmotiv, Kopfneigung und die Haltung beider Arme sind eng verwandt. In der *Madonna del Cardellino*, die selbst Details wie den rechteckigen Halsausschnitt und den Mantel auf der rechten Schulter übernimmt, hält die bei Dürer auf dem geschlossenen Buch ruhende linke Hand ein geöffnetes Buch. In der *Madonna Terranuova* ist die Tätigkeit derselben Hand zu einem Behütungsgestus umgeformt, der Mantel von der rechten auf die linke Schulter verlegt.

Übereinstimmungen mit einem Dürer zugeschriebenen großen *Kalvarienberg-Holzschnitt* (SW. 28: um 1495) zeigt – wie bereits Oskar Fischel erkannt hat – der *Schächer* auf einer um 1506 entstandenen Raphael-Zeichnung im Louvre (RZ 183)²⁶. Und auch die Lagerung des Titelhelden in Raphaels *Traum des Ritters* in der *National Gallery*, London (um 1504), die John Shearman von einem antiken Flußgott abgeleitet wissen wollte²⁷, entspricht seitenverkehrt der ohnmächtigen *Maria* desselben Holzschnittes²⁸.

Die bislang erörterten Beispiele machen deutlich, daß Raphael bereits in den ersten Jahren seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit nach der Jahrhundertwende mit einer Vielzahl von Druckgraphiken Dürers vertraut war und aus ihnen Landschafts- und Gebäudemotive, aber auch Figurenerfindungen in kreativer Adaption für seine eigenen Aufgaben nutzbar machte. An dieser Stelle erhebt sich nun die Frage nach einer ersten Einordnung und Beurteilung von Raphaels Dürer-Studium.

Dürer-Rezeption in Italien

Die hohe Wertschätzung, die italienische Künstler den Kupferstichen und Holzschnitten Albrecht Dürers schon bald nach ihrem jeweiligen Erscheinen entgegenbrachten, ist wohlbekannt²⁹. Dürer selbst hat darüber in einer Mischung aus Verärgerung und Stolz in einem Brief aus Venedig

²⁶ Fischel in: RZ IV, 1924, 197ff.; zugehörig das Verso einer Zeichnung im Metropolitan Museum of Art: Jacob Bean, *A Rediscovered Drawing by Raphael*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 23, 1964–65, 1–10, bes. 7.

²⁷ Shearman 1977, 132.

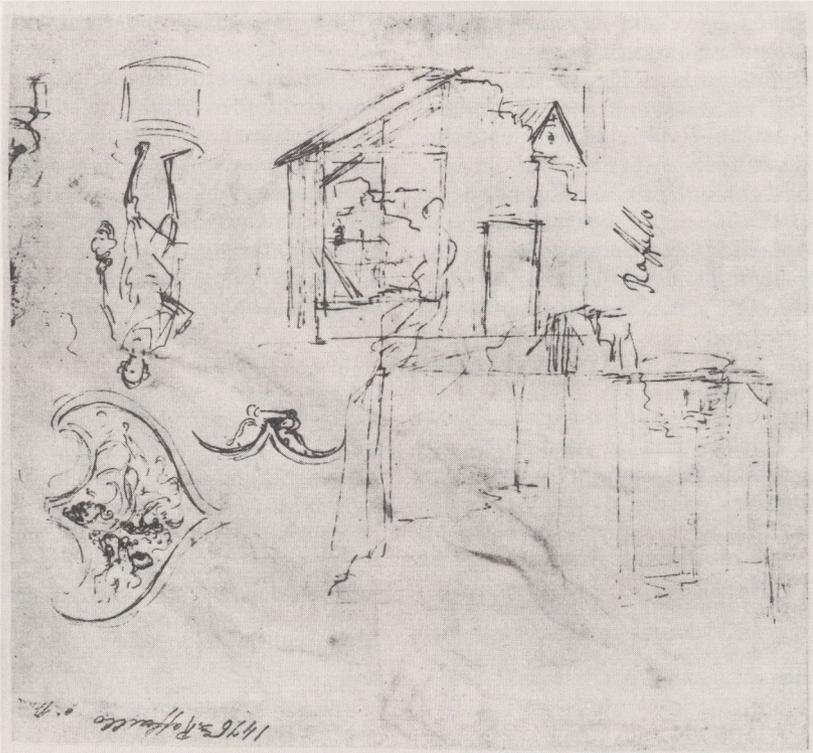
²⁸ Kompliziert wird dieser Zusammenhang durch die seitenverkehrten Übereinstimmungen zwischen dem Holzschnitt und einer Kreuzigung des Lorenzo

di Credi in den Kunstsammlungen der Universität Göttingen. Dalli Regoli, 43f. A.8, 168 Nr. 150, Farbtaf. VII datiert das Göttinger Bild Anfang 16. Jahrhundert und hält es für die Vorlage des Holzschnittes. Andere Autoren vermuten hinter beiden Werken ein gemeinsames Vorbild; vgl. Terisio Pignatti in: *Albrecht Dürer 1471 1971*, Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, Nr. 187f. und SW. 28. – Auch Raphaels wohl mit RZ 183 zusammenhängende Aktstudie eines gekreuzigten Christus in der *Biblioteca Marucelliana*, Florenz (A. E. Popham, *An unknown drawing by Raphael*, *Festschrift Friedrich Winkler*, Berlin 1959, 239–241) mußte auf Zusammenhänge mit dem *Kalvarienberg-Holzschnitt* (SW. 28) untersucht werden.

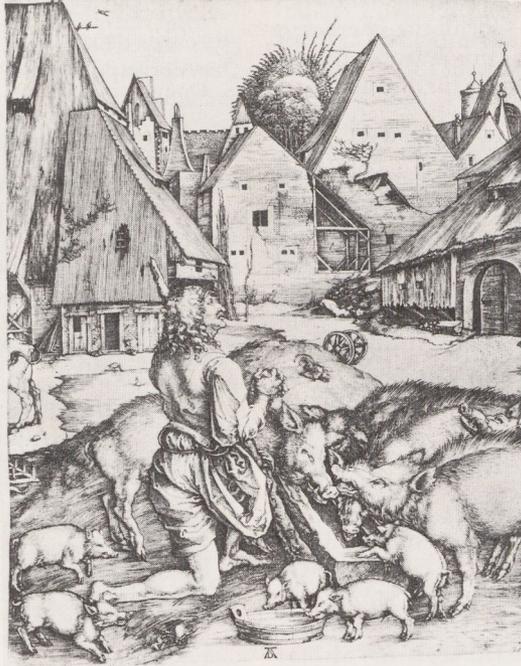
²⁹ Vgl. Hagen; Haendcke, 45–50, 55, 61; Weixlgärtner; Gould; Vorbild Dürer; Schweikhart.



8. Raphael, Anbetung der Hirten und Könige. Rom, Pinacoteca Vaticana



9. Raphael, Studien zur Anbetung der Hirten und Könige, Federzeichnung. Florenz, Uffizien (RZ 59)



10. Albrecht Dürer, Der Verlorene Sohn, Kupferstich (B. 28, SE. 11)



11. Raphael, Anbetung der Hirten und Könige, Federzeichnung, Stockholm, Nationalmuseum (RZ 29)

1506 während seines zweiten Italienaufenthaltes berichtet³⁰; und Johannes Cochlaeus überliefert 1512, daß Kaufleute aus ganz Europa Dürers Kupferstich-Passion als Vorlage für ihre Maler erwarben³¹.

Die Auseinandersetzung mit Dürer-Druckgraphik ist in Oberitalien und Florenz seit den Jahren um und nach 1500 in großer Breite belegt; man vergleiche u. a. das druckgraphische Œuvre von Nicoletto Rosex da Modena, Giovanni Antonio da Brescia, Zoan Andrea, Benedetto Montagna, Giulio Campagnola, Marcantonio Raimondi, Giovanni Battista Palumba oder Cristofano Robetta³². Trotz der meist undatierten Stiche dieser Künstler nimmt die Forschung aus stilkritischen Erwägungen an, daß deren Dürer-Rezeption bereits im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts begann. Zu den wenigen gesicherten Fixpunkten zählen Nicoletto Rosex da Modenas Urteil des Paris von 1500 (H. 98) nach Dürers Vier Hexen (B. 75, SE. 19: 1497), Zoan Andreas Rasenbank-Madonna von 1505 (H. 24; Dürer: B. 34, SE. 39: 1503) und die Satyrfamilie des Giovanni Antonio da Brescia von 1507 (H. 40; Dürer: B. 69, SE. 43: 1505)³³.

Ein weiteres frühes Beispiel italienischer Dürer-Rezeption liefert eine Miniatur im vor 1505 entstandenen Brevier des Herzogs Ercole I. von Ferrara in Agram mit Zitaten aus den Dürer-Stichen Das Meerwunder (B. 71, SE. 23: um 1498) und Madonna mit der Heuschrecke (B. 44, SE. 4: um 1495)³⁴. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts schwillt dann die Zahl der italienischen Dürer-Rezipienten gewaltig an: Il Sodoma³⁵, Andrea del Sarto³⁶, Francesco Franciabigio³⁷, Francesco Granacci³⁸, Jacopo Pontormo³⁹, Bacchiacca⁴⁰, Agnolo Bronzino⁴¹, Correggio⁴², Tizian⁴³, Palma Vecchio⁴⁴, Girolamo da Santa Croce⁴⁵, Girolamo Romanino⁴⁶, Callisto Piazza⁴⁷, Agostino Veneziano⁴⁸, Marcello Fogolino⁴⁹, Cola d'Amatrice⁵⁰, Giannicola di Paolo⁵¹. Diese noch lange nicht vollständige Aufzählung⁵² unterstreicht den Wahrheitsgehalt einer Aussage Giorgio Vasaris, der – als Schüler del Sartos selbst noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein eifriger Dürer-Rezipient⁵³ – hinsichtlich der Imitatio Dürerscher Erfindungen schrieb: »l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori«⁵⁴. Vasari überliefert auch, daß bereits zu Lebzeiten des 1497 gestorbenen Miniaturmalers Gherardo del Fora »furono recate a Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca, fatte da Martino (= Schongauer) e da Alberto Duro«, die Gherardo so sehr gefielen, daß er einige von ihnen selber nachstach⁵⁵.

³⁰ An Pirckheimer, 7. 2. 1506: »Awch sind mir jr vill feind vnd machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen.« (Rupprich, Bd. 1, 43f.).

³¹ »Albertus Durer. Quippe extant figure passionis Domini, quas nuper Albertus Durer depinxit atque in es excidit idemque impressit, adeo subtiles sane atque ex vera perspectiva efformata, ut mercatores vel tota Europa emant suis exemplaria pictoribus.« (Brevis quoque Germanie descriptio, Nürnberg 1512; zitiert nach Rupprich, Bd. 3, 462).

³² Vgl. Hind, Kat. Washington, Vorbild Dürer.

³³ Vorbild Dürer, Nr. 31/35, 88f., 113f.

³⁴ Johannes Jahn, Ein Beitrag zur Frage der Wirkung Dürers auf Italien, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 2, 1948, 26–28; vgl. Hermann Julius Hermann, Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 21, 1900, 117–271, bes. 221–229 und Taf. XXIX rechts.

³⁵ Gmelin; Gould, 114.

³⁶ Shearman 1965a, 66 und passim; s. u. S. 166f.

³⁷ McKillop, 33f. mit A. 49, 62, 89, 133.

³⁸ Christian von Holst, Francesco Granacci, München 1974 (Italienische Forschungen, 3. F., 8), 144.

³⁹ Janet Cox Rearick, The Drawings of Pontormo, 2 Bde, Cambridge/Mass. 1964, Bd. 1, 50–54, 100f., 155, 214ff. und passim; Forster, 71–75 und passim; Graham Smith, Pontormo's Visdomini Altar and Dürer's Small Woodcut Passion, Paragone 293, 1974, 82–88.

⁴⁰ Von Hadeln, 249ff.; Waldmann; Nikolenko, 21, 26, 37, 50, 52, 55, 60.

⁴¹ Graham Smith, Bronzino and Dürer, Burlington Magazine 119, 1977, 709f.; ders., Bronzino's use of prints: some suggestions, Print Collector's Newsletter 9, 1978, 110–113.

⁴² Cecil Gould, The Paintings of Correggio, London 1976, 35, 118, 138.

⁴³ Hagen, 234ff.; Haendcke, 47, 55. Wenig ergiebig: Terisio Pignatti, Über die Beziehungen zwischen Dürer und dem jungen Tizian, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1971/1972, 61–69.

⁴⁴ Hans Brenner, Zu Dürer's Stich »Adam und Eva« von 1504, Repertorium für Kunstwissenschaft 23, 1900, 453f.

⁴⁵ Tietze, 89–92.

⁴⁶ Von Hadeln, 247f.

⁴⁷ Rossana Bossaglia, Le fonti di Callisto Piazza e le parafrasi dureriane, Arte lombarda 9, 1964, 106–111.

⁴⁸ Kuhrmann.

⁴⁹ Schweikhart, 120f.

⁵⁰ S. u. S. 141.

⁵¹ Shearman 1965a, 303.

⁵² Vgl. Matthias Mende, Dürer-Bibliographie, Wiesbaden 1971, Nr. 9261–9396, 6544–6753.

⁵³ Kristina Herrmann-Fiore, Sui rapporti fra l'opera artistica del Vasari e del Dürer, in: Il Vasari storico-grafo e artista, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze 1974, Firenze 1976, 701–715.

⁵⁴ Vasari-Milanesi VI, 270.

⁵⁵ Vasari-Milanesi III, 240; vgl. auch V, 398. Zum Terminus »maniera tedesca« vgl. T.S.R. Boase, Giorgio Vasari, The Man and the Book, Washington Princeton/N.J. 1971 (Bollingen Series XXXV, 20), 93–118.

Innerhalb der italienischen Dürer-Rezeption lassen sich unterschiedliche Verhaltensweisen gegenüber den studierten Vorlagen beobachten. Neben Gesamtkopien mit unterschiedlicher Treue in den Details stehen Einzelübernahmen. Diese betreffen gelegentlich Figuren, die in ein neues Ambiente integriert werden. Besonders häufig sind Gebäude- und Landschaftsdetails in den Hintergründen italienischer Figurenkompositionen. Auch Übernahmen ganzer Schauplätze (ohne die Figuren) begegnen.

Beide Haltungen gegenüber dem Vorbild Dürer – Gesamtkopie und Detailübernahme – lassen sich im Zusammenhang mit dem bereits vorgestellten Kupferstich Die Buße des hl. Johannes Chrysostomus (B. 63, SE. 9: um 1496) veranschaulichen. Getreue seitenverkehrte Stichkopien verfertigten Zoan Andrea (H. 21) und Giulio Campagnola (H. 3)⁵⁶ und sorgten somit für eine noch größere Verbreitung dieses Dürer-Stiches in Italien. Die Burg im Hintergrund, welche Raphael im Hintergrund seiner Madonna in Pasadena verarbeitete, ist auch von verschiedenen anderen Künstlern als Hintergrundmotiv übernommen worden; so z. B. von den Stechern Giovanni Battista Palumba (H. 1, 15)⁵⁷, Cristofano Robetta (H. 10, 32, 34)⁵⁸ und Marcantonio Raimondi (B. 360)⁵⁹, später dann auch in Gemälden von Cola d'Amatrice⁶⁰ und Bacchiacca⁶¹.

Nach der bisherigen, von Gunter Schweikhart jüngst bekräftigten Auffassung sind Übernahmen Dürerscher Landschaftsmotive in italienischen Gemälden erst seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrzehnts zu beobachten⁶². Raphaels Dürer-Rezeption in der Pasadena-Madonna von ca. 1503 erweist sich damit als ein sehr frühes Beispiel seiner Art. Doch auch zu diesem Zeitpunkt steht es nicht singulär da, wie die 1503 datierte Madonna mit Heiligen in der Accademia, Florenz, beweist⁶³. Das Bild – Ridolfo Ghirlandaio zugeschrieben, den Vasari unter Raphaels florentinischen Freunden nennt⁶⁴ – übernimmt im rechten Hintergrund seitenverkehrt die Stadtansicht aus Dürers Herkules am Scheideweg (B. 73, SE. 24: um 1498)⁶⁵. Dieses Motiv – dessen Zugänglichkeit in Italien durch eine genaue seitenverkehrte Stichkopie des Gesamtstiches noch erhöht wurde⁶⁶ – war kaum minder beliebt als die Burg im Hintergrund der Buße des hl. Johannes Chrysostomus. Neben drei seitenverkehrten Übernahmen durch den florentinischen Stecher Cristofano Robetta (H. 14, 31, 38)⁶⁷ und einer seitenverkehrten Wiederholung in dem bereits genannten Triptychon des Cola d'Amatrice von 1515⁶⁸ ist hier noch ein

von der Forschung um 1500 angesetztes Skizzenblatt Fra Bartolommeos im Louvre zu nennen, auf welchem sich Dürers Stadtansicht einschließlich des markanten, von niedrigen Mauern gesäumten Weges kopiert findet⁶⁹. Die minuziöse Genauigkeit dieser Kopie sowie ihre musterbuchartige Nachbarschaft zu vier weiteren, z. T. naturstudienhaften italienischen Stadtpanoramen desselben Blattes bekunden die Bewunderung und den Stellenwert, den Fra Bartolommeo Dürers Stadtansicht als Naturstudie beimaß. Ein halbes Jahrhundert später sollte Lodovico Dolce durch den Mund Aretinos an den Stichen Dürers »una minuzia incomparabile« der Naturwiedergabe rühmen⁷⁰.

Das Studium von nordisch-fremdländischen Gebäude- und Landschaftsmotiven und deren Einfügung in die Hintergründe italienischer Figurenkompositionen steht in einer bis in die 70er Jahre

⁵⁶ Vorbild Dürer, Nr. 11f.

⁵⁷ Für weitere Dürer-Entlehnungen in Palumbas H. 1 vgl. Hind, Bd. 5, 254 und Konrad Oberhuber in: Kat. Washington, 446 Nr. 160. Oberhuber datiert H. 1 um 1500, gibt jedoch für die hier interessierende Burg im rechten Hintergrund eine unzutreffende Ableitung.

⁵⁸ Robettas seitenverkehrte Übernahmen reichen von genauer Kopie (H. 34), über transformierende Adaption (H. 32) bis zur Teiladaption, die in einen neuen Zusammenhang integriert wurde (H. 10 = Kat. Washington, Nr. 118).

⁵⁹ Einen allgemeinen Hinweis auf »Dürers Einfluß in der Landschaft« in Marcantons B. 360 gab bereits Oberhuber 1966, 86 Nr. 103.

⁶⁰ Rechter Flügel des 1515 datierten Assunta-Triptychons in der Galleria Vaticana (Berenson 1968, Abb. 1170).

⁶¹ Johannes d. T. in der Wüste, Kunsthalle Bremen, um 1525–30; vgl. Waldmann; Nikolenko, 52, Abb. 51.

⁶² Schweikhart, 118; zuvor bereits Gmelin, 242 mit A. 14 (unter Berufung auf Weixlgärtner).

⁶³ Freedberg 1961, Abb. 74; Berenson 1963, Abb. 1279.

⁶⁴ Vasari-Milanesi IV, 321.

⁶⁵ Laszlo Meszaros in: Vorbild Dürer, 69 unter Nr. 57.

⁶⁶ Vorbild Dürer, Nr. 57, dort Marcantonio Raimondi zugeschrieben.

⁶⁷ Robettas H. 31 (= Kat. Washington, Nr. 119) und 38 enthalten fast wörtliche Kopien, in H. 14 erscheint Dürers Motiv nur in transformierter Teilrezeption.

⁶⁸ Linker Flügel des Assunta-Triptychons in der Galleria Vaticana (Berenson 1968, Abb. 1169): seitenverkehrt ohne Transformation.

⁶⁹ Inv. R.F. 5565r.; Hans von der Gabelentz, Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance, 2 Bde, Leipzig 1922, Bd. 2, 170 Nr. 431; Ludovico Borgo, The Works of Mariotto Albertinelli, New York London 1976 (Ph. D. thesis, Harvard University, Cambridge/Mass. 1968), 91, 94 A. 8, Abb. 97.

⁷⁰ Dolce 19.

des 15. Jahrhunderts zurückreichenden Tradition des Interesses italienischer Maler an Landschaftsmotiven nordeuropäischer, speziell flandrischer Malerei⁷¹.

Überprüft man die Verwendung Dürererischer Landschafts- und Gebäudemotive in den Hintergründen italienischer Gemälde und Kupferstiche unter dem Gesichtspunkt »wörtliche Kopie oder kreative Transformation?«, so dominieren genaue, seitengleiche oder -verkehrte Übernahmen gegenüber den wenigen Beispielen mit (meist nur geringfügigen) Transformationen. Neben dem Einzelzitat gibt es auch Beispiele kompilierender Addition, wie z. B. bei Giovanni Battista Palumba, der in seinem Stich Raub der Europa (H. 8) Motive aus Dürers Das Meerwunder (B. 71, SE. 23: um 1498), Die Sau von Landser (B. 95, SE. 10: um 1496) und Hl. Familie mit der Heuschrecke (B. 44, SE. 4: um 1495) mit nur minimalen Veränderungen versatzstückhaft zusammenfügte⁷².

Von einer solchen weit verbreiteten pasticheurhaften Verwendung entlehnter Dürer-Motive⁷³ unterscheidet sich Raphaels oben beschriebene transformierende Arbeitsweise. Doch auch sie ist nicht ohne Parallelen bei seinen Zeitgenossen. So läßt sich Raphaels italianisierende Umformung des Dürererischen Burgturms zu einem Belvedere in der Pasadena-Madonna mit der Antikisierung vergleichen, die Nicoletto Rosex da Modena in seiner 1500 datierten transformierenden Kopie (H. 98) nach Dürers Vier Hexen (B. 75, SE. 19: 1497) z. B. an Kopfputz und Beinstellung der äußersten Rückenfigur vornahm⁷⁴.

Beispiele einer Raphaels Verfahrensweise analoger kompilierender Verschmelzung verschiedener Dürer-Motive finden sich z. B. bei Benedetto Montagna oder Marcantonio Raimondi. In seiner Anbetung Christi (H. 23) hat Benedetto Montagna ein Stallgebäude konzipiert, in welchem Motive aus drei verschiedenen Dürer-Werken analoger Thematik entlehnt und zu einer neuen Synthese verarbeitet wurden: aus den beiden Holzschnitten Anbetung der Hirten (B. 85, SW. 75: um 1503) und Anbetung der Könige (B. 87, SW. 76: um 1503) des Marienlebens der Dachstuhl bzw. die baumbewachsene Mauerruine mit Arkadenansatz und Pultdachanbau, aus dem 1504 datierten Weihnachtsstich (B. 2, SE. 41) die Passage mit Rundbogentor⁷⁵. Bei Marcantonio Raimondi sind die Entsprechungen zu Raphaels Adaptionenweisen noch enger. Für den Hintergrund seines frühen Stiches mit der sprechenden Schlange (B. 396) griff Marcanton auf den Hintergrund in Dürers

Holzschnitt Ritter und Landsknecht (B. 131, SW. 34: um 1496) zurück, versah jedoch den großen Wehrturm hinter dem Burgtor mit einer kegelförmigen Bedachung und einem Fronterker, beides nach dem Vorbild in Dürers Der Liebesantrag (B. 93, SE. 5: um 1495)⁷⁶. Hier ist an die Pasadena-Madonna zu erinnern, bei der Raphael den Burgturm aus der Buße des hl. Johannes Chrysostomus um Eckerker bereicherte, wie sie Türme in anderen Dürergraphiken aufwies, oder an die »restaurierende« Ergänzung einer Bruchstelle in der Stadtmauer der Hl. Familie Canigiani⁷⁷.

Ungeachtet der Datierungsschwierigkeiten bei den hier herangezogenen Vergleichsbeispielen wird aus diesen Gegenüberstellungen eines deutlich: das, was Raphaels Handhabung entlehnter Dürer-Motive gegenüber den hier zum Vergleich herangezogenen Zeitgenossen auszeichnet, ist das Ausmaß, die Souveränität, der Einfallsreichtum und das Resultat der Transformation, nicht aber das Prinzip einer assimilierenden, durch Verschmelzung mehrerer Vorlagen geprägten Kreativität an sich⁷⁸.

Bei der Frage nach den Anfängen von Raphaels Studium Dürerscher Druckgraphik können zwei Überlegungen angestellt werden. Die eine betrifft den florentinischen Kunstkreis, in welchem die Verfügbarkeit von Dürer-Drucken seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert durch die Werke Fra Bartolommeos, Ridolfo Ghirlandaios und Cristo-

⁷¹ Vgl. Fahy, 146f.; Millard Meiss, A New Monumental Painting by Filippino Lippi, Art Bulletin 55, 1973, 479–493, bes. 485; Günter Panhans, Florentiner Maler verarbeiten ein Eyckisches Bild, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27, 1974, 188–198; Richard Cocks, Piero della Francesca and the development of Italian landscape painting, Burlington Magazine 122, 1980, 627–631, bes. 627; Paul Hills, Leonardo and Flemish Painting, Burlington Magazine 122, 1980, 609–615, bes. 609.

⁷² Konrad Oberhuber in: Kat. Washington, Nr. 163; Vorbild Dürer, Nr. 40.

⁷³ Jay A. Levenson in: Kat. Washington, 290 charakterisierte Cristofano Robetta als »pasticheur«; vgl. auch die ähnliche Dürer-Rezeption des Agostino Veneziano (Kuhmann) und anderer (Tietze).

⁷⁴ Zu Nicolettos H. 98 vgl. Axel Janeck in: Vorbild Dürer, 53 Nr. 35. – Vgl. auch die von Weixlgärtner, 172ff. aufgedeckten Italianisierungen und Antikisierungen in Marcantonio Raimondis Nachstichen nach Dürer.

⁷⁵ Jacquelyn L. Sheehan in: Kat. Washington, 318 Nr. 126 datiert Benedetto Montagnas H. 23 um 1507 und verweist lediglich auf den Dürer-Stich B. 2.

⁷⁶ Innis H. Shoemaker in: Kat. Lawrence, 60 Nr. 5 datiert Marcantons B. 396 um 1505, verweist für die Gebäude aber nur vermutungsweise auf Dürer.

⁷⁷ S. o. S. 134f.

⁷⁸ Zu diesem Aspekt s. u. S. 172.

fano Robettas sowie durch das Zeugnis Vasaris dokumentiert wird; die andere betrifft Raphaels Lehrer Pietro Perugino, der sich in den Jahren um die Jahrhundertwende ebenfalls häufig in Florenz aufhielt⁷⁹.

Perugino und Dürer

An dieser Stelle müssen wir noch einmal Raphaels Gebäudeadaption aus Dürers *Der Verlorene Sohn* (B. 28, SE. 11: um 1496) heranziehen. Die frühe Bewunderung der Italiener für diesen Kupferstich bekunden nicht nur drei seitenverkehrte Stichkopien von einem venezianischen Anonymus (H. 34), Giovanni Antonio da Brescia (H. 37) bzw. Marcantonio Raimondi zugeschrieben⁸⁰, sondern auch die wörtliche Übernahme eines Ferkels in den Antonius-Stich des Benedetto Montagna (H. 4)⁸¹ bzw. einiger Gebäude in die 1515 datierte Geburt Christi des Stechermonogrammistens F.N. (H. 1)⁸² und in die Cumäische Sibylle des Agostino Veneziano von 1516 (B. 123). Die Gebäude des Dürerschen Bauernhofes, diese noch von Vasari hochgerühmten »capanne a uso di ville tedesche, bellissime«⁸³, nahm sich nun nicht erst Raphael für seine Anbetung der Hirten und Könige von um 1503 zum Vorbild, sondern möglicherweise bereits vor ihm Perugino. In dessen Anbetung der Könige im Musée des Beaux-Arts, Rouen, einem Predellenbild des zwischen 1496 und 1497/98 angefertigten Altarwerkes für S. Pietro in Perugia⁸⁴ mag auch hinter dem Stall mit den drei hintereinander gesetzten und leicht von innen gesehenen Holzpfosten links (mit Querbalken und Aussteifungen) Dürers Holzbau als seitenverkehrte Vorlage stehen. Trifft diese Annahme zu, dann hätte Perugino jedoch nur das Grundgerüst einer Idee Dürers aufgegriffen und dieses dann durch die weitere Gestaltung rechts und oben mit dem Rundbogen nobilitierend umgeformt zu einer luftigen Renaissancehalle, wie sie sich in so vielen seiner Bilder aus jenen Jahren findet⁸⁵. Die Anordnung und Beinstellung der beiden stehenden Könige übernahm Pe-



12. Meister FVB, Drachenkampf des hl. Georg, Kupferstich (B. 33)



13. Raphael, Drachenkampf des hl. Georg, Paris, Louvre

⁷⁹ Für Peruginos Itinerar vgl. die Quellensammlung bei Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin 1912, 353–388 Nr. 166, bes. 363f., 366, 370f.

⁸⁰ Vorbild Dürer, Nr. 18–20.

⁸¹ Jacquelyn L. Sheehan in: *Kat. Washington*, 308 A.10.

⁸² *Hind*, Bd. 5, 247 Nr. 1.

⁸³ Vasari-Milanesi V, 399.

⁸⁴ Bombe, 53; Camesasca, Taf. 92 A.

⁸⁵ Bombe, 23, 39, 67, 70, 73–75, 112; Camesasca, Taf. 45, 59, 62, 79, 81, 86f., 136.

rugino aus dem Dürer-Stich Die Landsknechte und der türkische Reiter (B. 88, SE. 6: um 1495), dem – wie bereits dargelegt – dann später Raphael den Hellebardier für seine Anbetung der Hirten und Könige entlehnte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich Raphael unter den Gehilfen Peruginos befand, die Anfang 1498 für dieses Altarwerk entlohnt wurden⁸⁶. Jedenfalls bezog er in seiner sehr viel stärker auf Kontrastwirkungen abzielenden Anbetung der Hirten und Könige neben der Auseinandersetzung mit denselben beiden Dürer-Stichen auch Lösungen aus Peruginos themengleicher Fassung mit ein; man vergleiche die Gesamtdisposition und Marienfigur.

Einen zweifelsfreien Beleg für die Kenntnis des Dürer-Stiches Der Verlorene Sohn in der Perugino-Werkstatt liefert jedoch eine Zeichnung im Musée Condé, Chantilly (RZ 42), auf der – wie schon Oskar Fischel erkannt hat – zwei Ferkel

Dürers in wörtlicher Kopie übernommen und zu Reitieren eines Puttenturniers adaptiert wurden. Fischel nahm dieses Blatt in sein Corpus der Raphael-Zeichnungen auf, ließ aber die Zuschreibungsfrage (Perugino oder sein damaliger Mitarbeiter Raphael) offen⁸⁷. In der Werkstatt Peruginos nahm – so möchte man vermuten – Raphaels Beschäftigung mit der Druckgraphik Dürers ihren Anfang. Möglicherweise gehörte das Kopieren von Druckgraphiken dort zu seiner Ausbildung, so wie Leonardo dem Malerlehrling das Kopieren von Zeichnungen anriet⁸⁸ und wie Michelangelo gegen 1490 als Lehrling Ghirlandaios eine Kopie nach Schongauers Versuchung des hl. Antonius anfertigte⁸⁹. Diese letzte Information macht deutlich, daß neben den Druckgraphiken Dürers auch andere »stampe di maniera tedesca« in Italien studiert, kopiert und verarbeitet worden sind.

Raphael und der Meister FVB

Einem Kupferstich des wohl flämischen Meisters FVB mit dem Drachenkampf des hl. Georg aus den 1480er Jahren (B. 33 / Abb. 12)⁹⁰ scheint Raphael etwa 1504/05 Anregungen für sein themengleiches Gemälde im Louvre (Abb. 13) entnommen zu haben. Das in Buckeln schräg nach rechts hinten ansteigende Terrain, die schlanken Bäume am linken Bildrand und die beiden seitlichen Berge im Mittelgrund, die den Durchblick auf die Bergkette am Horizont einengen, sprechen für diesen Zusammenhang. Auch die Dimensionierung und Platzierung des nach rechts sprengenden Reiters in der Diagonalen des hochrechteckigen Bildformates könnten von diesem Stich angeregt worden sein. In der Staffelung und Gestaltung von Drachen, Pferd und Reiter sowie Jungfrau, die rechts in einer Schlucht des übernommenen Landschaftsterrains Zuflucht sucht, ging Raphael dann jedoch andere Wege.

Das eigenwillige seehundsköpfige Profil des rechten Berges scheint in Florenz noch andere Künstler zur Nachahmung gereizt zu haben. Wir finden es schon gegen 1490 in der Taufe Christi des Domenico Ghirlandaio in S. Maria Novella⁹¹, dann in einem von Everett Fahy dem jungen Fra Bartolommeo zugeschriebenen Madonnenbild im Museo Poldi Pezzoli, Mailand⁹² und noch einmal bei Raphael im linken Hintergrund seiner Madonna im Grünen im Kunsthistorischen Museum, Wien, von 1506. Daß noch andere Stiche des Meisters FVB früh nach Italien gelangt sind und dort Bewunderung hervorriefen, beweist eine seiten-

gleiche Stichkopie mit dem Salvator von Nicoletto Rosex da Modena (H. 41 / FVB: B. 5), in der nur die Standfläche, Chormantelschließe und das Antlitz einer italianisierenden »Korrektur« unterzogen wurden.

⁸⁶ Zur Entlohnung der Gehilfen Peruginos vgl. Bombe, 238. – Bei Peruginos gleichzeitig entstandenen Predellenbildern für Fano ist eine Beteiligung Raphaels erwogen worden von Crowe/Cavalcaselle, Bd. 1, 58f.; Roberto Longhi, *Percorso di Raffaello giovane*, Paragone 65, 1955, 8–23, bes. 14; Luisa Bacherucci, *Raffaello e la pittura*, in: Raffaello, Hg. Mario Salmi, 2 Bde, Novara 1968, Bd. 1, 7–197, bes. 14; ablehnend Oberhuber 1978, 65 A. 21.

⁸⁷ Fischel in: RZ I, 1913, 63.

⁸⁸ »Il pittore debbe prima suefare lamano col rittrare disegni di mano di boni maestri... col giuditio del suo precettore...« (Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, Hg. A. Philip MacMahon, 2 Bde, Princeton/N.J. 1956, Bd. 2, fol. 34r. Nr. 61).

⁸⁹ Charles De Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, 2. Aufl., Princeton/N.J. 1947, Reprint 1969, 15, 51 A. 54.

⁹⁰ Zum Meister FVB und zur Datierung seines Georgstiches B. 33 vgl. Alan Shestack, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from The National Gallery of Art Washington D.C.*, Washington 1967, Nr. 126–133, bes. 128.

⁹¹ Lauts, Abb. 90.

⁹² Fahy, Abb. 4. Vgl. auch Piero di Cosimos Madonna mit Johannesknabe in den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz (Berenson 1963, Abb. 1200; Freedberg 1961, Bd. 1, 74, Bd. 2, Abb. 65: um 1505–08; als Kopie beurteilt bei Mina Bacci, Piero di Cosimo, Milano 1966, 108f. Nr. 58) und die Madonna mit zwei musizierenden Engeln in der Ermitage, Leningrad, aus dem Umkreis des Lorenzo di

Unter den »stampe di maniera tedesca«, die nach Italien gelangten, nennt Vasari in der oben zitierten Vita des Gherardo del Fora und ausführlicher noch in dem Marcantonio Raimondi gewidmeten Abschnitt neben Dürer noch die Kupferstiche Martin Schongauers bzw. Lucas van Leydens⁹³. Bereits Jakob Wimpheling wußte 1505 von der großen Verbreitung Schongauerscher Werke bis nach Italien, Spanien, Gallien, Britannien und anderen Teilen der Welt zu berichten⁹⁴.

Der Einfluß von Schongauer-Druckgraphik läßt sich in Florenz schon bald nach 1470 in kopierenden Adaptionen nachweisen; und zwar in den Kupferstichen einer Liebesallegorie der sog. Otto Prints (H. A. IV. 7) und eines Daniel der Prophetenserie des Baccio Baldini (H. C. I. 13A)⁹⁵. Den von Vasari ausdrücklich erwähnten Nachstich des 1497 gestorbenen Gherardo del Fora vermutet man in einer recht genauen Kopie (H. D. IV. 1) nach Schongauers Kreuzigung mit vier Engeln (B. 25, M. 14)⁹⁶. Fra Bartolommeos Interesse auch an Schongauer belegt seine sorgfältig gezeichnete Kopie im Louvre nach den vier Vordergrundfiguren der Kleinen Kreuztragung (B. 16, M. 26)⁹⁷. Dieselbe Kreuztragung sowie die Geißelung Christi (B. 12, M. 22) nahm sich Gianfrancesco Tolmezzo in den themengleichen Szenen seiner 1496 vollendeten Chorwandmalereien der Pfarrkirche von Provesano wörtlich zum Vorbild⁹⁸; und für die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts hat William Suida eine Schongauer-Rezeption im Schaffen Giorgiones nachzuweisen versucht⁹⁹.

Bei dem Florentiner Stecher Cristofano Robetta sind verschiedene Formen der Benutzung Schongauerscher Stiche zu beobachten: Einzelentlehnungen wie der kopierte Hut aus Schongauers Anbetung der Könige (B. 6, M. 6) im Stich gleichen Themas (H. 10) oder die adaptierte Einzelfigur aus B. 6, M. 6 im Sebastian einer Madonna mit Heiligen (H. 20), simple Kompilationen wie der aus zwei Schongauer-Aposteln (B. 42, 45; M. 47, 42) zusammengesetzte »neue« Paulus (H. 41) oder Kopien nach Schongauers Geburt Christi, Flucht nach Ägypten, Schmerzensmann (H. 37–39 / Schongauer: B. 4, 7, 69; M. 5, 7, 34), die sich im Figurenbestand genau an Schongauers Vorlage halten, diesen dann aber in ein jeweils anderes Ambiente einbetten¹⁰⁰.

Gleiches gilt für Nicoletto Rosex da Modenas Stichkopie (H. 96) nach Schongauers Noli me tangere (B. 26, M. 15), während Nicoletto den Gang der Bauern zum Markt (B. 88, M. 90) genauer

nachstach und nur Einzelheiten für sein steileres Hochformat hinzufügte (H. 95)¹⁰¹.

Auch hinter Andrea del Sartos Noli me tangere in den Uffizien (um 1510) ist eine Anregung durch Schongauers themengleichen Kupferstich vermutet worden¹⁰²; und die Francesco Pagani da Milano zugeschriebene Gefangennahme Christi in der Scuola dei Battuti des Domes in Conegliano (2. Jahrzehnt 16. Jahrhundert?) macht sich Schongauers Darstellung desselben Themas (B. 10, M. 20) zunutze¹⁰³. An dieser vielfältigen Schongauer-Rezeption durch italienische Künstler war nun auch Raphael beteiligt.

Credi (Berenson 1963, Abb. 1183; Dalli Regoli, 190 Nr. 226, Abb. 260).

⁹³ Vasari-Milanesi III, 240; V, 396–411.

⁹⁴ »Quid de Martino Schon Columbariensi dicam, qui in hac arte tam fuit eximius, ut eius depictae tabulae in Italiam, in Hispaniam, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint.« (Epitoma rerum Germanicarum, Straßburg 1505, cap. 68; zitiert nach Baum, 67 Nr. 10). – Dehio 1930, 230 A. * korrigierte Wimphelings Aussage überzeugend dahingehend, daß es sich bei den verbreiteten Werken Schongauers nicht um gemalte Tafeln sondern um Stiche gehandelt haben müsse.

⁹⁵ Vgl. Lehrs, 130–133; Hind, Bd. 1, 12, 86f., 89 Nr. 7, 156f., 169f. Nr. 13A; Konrad Oberhuber in: Kat. Washington, 26f.

⁹⁶ Vasari-Milanesi V, 398; Hind, Bd. 1, 215f.

⁹⁷ Inv. R.F. 471; Bernard Berenson, I Disegni dei pittori fiorentini, 3 Bde, Milano 1961, Bd. 2, 81 Nr. 488; Fahy, 147, Abb. 12. Mit der Ergänzung der linken Figur und der Egalisierung der Schergenstiefel nahm Fra Bartolommeo nur geringfügige Veränderungen vor.

⁹⁸ Remigio Marini, Arte veneta e arte nordica in Gianfrancesco da Tolmezzo, Emporium 122, 1955, 157–168; ders., Cultura veneta e cultura nordica in Gianfrancesco da Tolmezzo, in: Venezia e l'Europa, Atti... 1955, Venezia 1956, 209–213.

⁹⁹ William Suida, Spigolature giorgionesche, Arte Veneta 8, 1954, 153–166, bes. 153ff.; vgl. auch Terisio Pignatti, Giorgione, 2. Aufl. Milano 1978, 47, 52.

¹⁰⁰ Vgl. Hind, Bd. 5, 198, 201 Nr. 10, 203f. Nr. 20 und 23, 288f. Nr. 37–39.

¹⁰¹ Vgl. Hind, Bd. 5, 133 Nr. 95f.; vgl. auch op. cit., 128 Nr. 64 für weitere Schongauer-Entlehnungen bei Nicoletto.

¹⁰² Shearman 1965a, 24, 203; vgl. op. cit., 200 für eine weitere Schongauer-Entlehnung del Sartos.

¹⁰³ Jürg Meyer zur Capellen, Andrea Previtali, Diss. Würzburg 1972, 127f.

¹⁰⁴ Fischel 1962, 8ff., 162ff.; vgl. auch op. cit., 24: »Daß Schongauer vor Raphael raphaelisch gewesen ist, war ein Lieblingsgedanke für Georg Dehio.« Diese Auffassung Dehios auch bei Ulrich Middeldorf, Martin Schongauers klassischer Stil, in: Deutsche Beiträge zur Geistigen Überlieferung, Hg. Arnold Bergsträsser, Chicago 1947, 94–114, bes. 95.

Angeregt durch seinen Lehrer Georg Dehio hat bereits Oskar Fischel vor allen Dingen in den beiden »Lehrer« bzw. »Raphael und die Gotik« betitelten Abschnitten seiner posthum erschienenen Raphael-Monographie Raphaels Verhältnis zu Schongauer in größerem Zusammenhang behandelt¹⁰⁴. Dabei kleidete er seine meist generellen Beobachtungen zum beide Künstler auszeichnenden »Einklang von ornamentalem Zug und Ausdruck«¹⁰⁵ in eine bis heute nicht übertroffene sprachliche Form. Dennoch sind seine diesbezüglichen Ausführungen – soweit ich sehe – ohne Resonanz geblieben. Das mag z. T. daran liegen, daß Fischel bei seiner Beurteilung der ihm offenkundigen Verwandtschaft zwischen Schongauer und Raphael eigentümlich schwankend war. Er ließ nämlich die Frage, »ob (Raphaels Nähe zu Schongauer) nun wirklich durch Berührung oder geistige Ähnlichkeit« bedingt war¹⁰⁶, unbeantwortet, und legte statt dessen den Schwerpunkt auf das »Ineinander verwandter Seelen«¹⁰⁷, auf die »ergebene Schülerschaft, die doch nichts ist als erweckte seelische Verwandtschaft«¹⁰⁸. »Wohl aber läßt sich's an manchen Stellen seiner Lebensbahn erlauschen, vielleicht gar illustrieren, ohne daß damit das leidige Spiel des Suchens nach »Einflüssen« gestreift werden soll. Bei schöpferischen Meistern wird eine Entlehnung zum eigenen Besitz und – über die magere Tatsache des Kopierens hinaus – hat man zu erkennen: der Augenblick, da Raphael vor dem Werk eines anderen verweilte, oder da ihm ein fremdes Motiv wieder einfiel, wird ihm Wesentlicheres an seinen großen Vorgängern erschlossen haben als einzelne Züge«¹⁰⁹.

Dieser Aversion gegen »das leidige Spiel des Suchens nach »Einflüssen« zum Trotz, soll hier im Sinne der eingangs zitierten Worte Wilhelm Vöges mit Beobachtungen zu konkreten Entlehnungen Raphaels aus Schongauer und deren Verarbeitung an Fischel angeknüpft werden. Fischel selbst hatte eingeräumt, daß – wie er sich ausdrückte – Raphaels »in Urbino schon erwachte Ehrfurcht vor nordischer Kunst... in Perugia durch Schongauers Stiche weiter genährt wurde«¹¹⁰; und mit geradezu mürrischer Beiläufigkeit hat er die konkreten Zusammenhänge zwischen Schongauer und einem Modello Raphaels aufgedeckt, den dieser für die im Juni 1502 bei Pinturicchio in Auftrag gegebene Ausmalung der Libreria Piccolomini zu Siena anfertigte¹¹¹.

Das dominierende Vordergrundsmotiv von Pferd und Reiter in der Reise des Aeneas Sylvius

in den Uffizien (RZ 62 / Abb. 14) übernahm Raphael wörtlich aus Schongauers Kreuzigung mit den vier Engeln (B. 25, M. 14 / Abb. 15), wo der Reiter eine so kleine Hintergrundfigur ist, daß sie in der oben erwähnten Stichkopie vermutlich des Gherardo del Fora (H. D. IV. 1) übergangen werden konnte. Raphaels Entlehnung ist nahezu wörtlich; doch die durchgedrückten, sich in die Steigbügel stemmenden Beine, die in die rechte Taille gestützte Hand und die Wendung des Kopfes zum Betrachter geben der Rückenlage des Reiters eine neue Motivation. Um Beobachtungen nach der Natur bereicherte Raphael den Hinterteil des Pferdes durch das Schlagen des Schweifes, die elastische und – wie ein *Pentimento* offenbart – erst schrittweise erfolgte Dehnung der linken Hinterhand sowie durch den damit verbundenen Einblick zwischen die beiden Hinterbeine.

Dieselben Transformationen lassen sich auch an Raphaels wohl im Frühjahr 1505 gemaltem Hl. Georg in der National Gallery of Art, Washington (Abb. 16)¹¹² beobachten. Im Gegensatz zur bisher vorherrschenden Meinung, Raphael habe sich an florentinischen Vorlagen orientiert – neben dem stets zitierten Georgsrelief Donatellos an Orsanmichele werden neuerdings auch wieder Pferdeentwürfe Leonardos genannt¹¹³ – soll hier zusätzlich auf den genetischen Zusammenhang mit zwei Georgsdarstellungen Schongauers hingewiesen werden. Schongauers Rundstichversion (B. 51, M. 58 / Abb. 17) entnahm Raphael nicht

Konkret zu Raphaels Schongauer-Rezeption äußerten sich vor Dehio 1881: Waagen, Bd. 1, 297 und Renouvier, 150f. Für Hilfe bei der Beschaffung der beiden zuletzt genannten Literaturtitel danke ich Richard Harprath sehr herzlich.

¹⁰⁵ Fischel 1962, 166.

¹⁰⁶ Op. cit., 23.

¹⁰⁷ Op. cit., 24.

¹⁰⁸ Op. cit., 166.

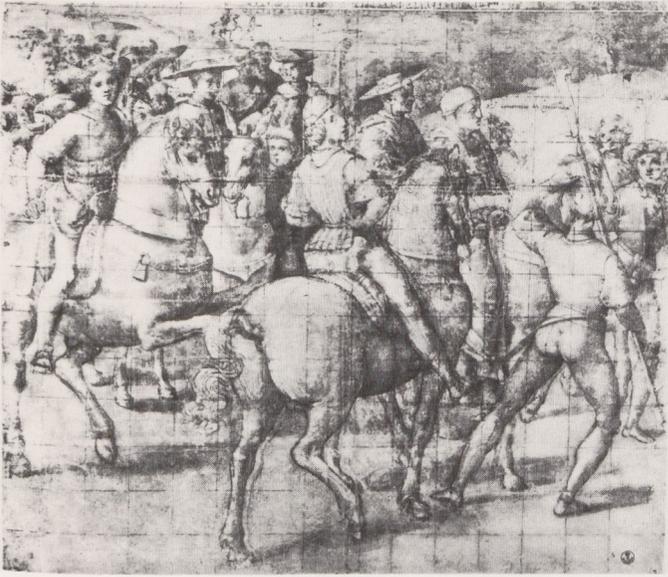
¹⁰⁹ Op. cit., 164.

¹¹⁰ Op. cit., 166. Raphaels erste Begegnung mit Schongauer-Stichen in der Werkstatt Peruginos vermutete bereits Waagen, Bd. 1, 297.

¹¹¹ Fischel 1962, 167: »Daß der junge Raphael den deutschen Blättern Motive... entlehnte, erscheint weniger aufschlußreich, als daß er sich überhaupt in diese Kunst vertieft hat.« Vgl. die sehr ähnliche Bewertung von Raphaels Dürer-Rezeption durch Grimm 1886, 466f.

¹¹² Zur Datierung vgl. John Shearman, Raphael at the Court of Urbino, Burlington Magazine 112, 1970, 72–78, bes. 77 mit A. 23; ders., 1977, 132.

¹¹³ Zum Zusammenhang mit Donatello vgl. Vöge, 2f. (mit älterer Literatur); Otto Freiherr von Taube von der Issen, Die Darstellung des heiligen Georg in der



14. Raphael, Reise des Aeneas Sylvius, Federzeichnung. Florenz, Uffizien (RZ 62), Ausschnitt
 15. Martin Schongauer, Kreuzigung mit den vier Engeln, Kupferstich (B. 25, M. 14), Ausschnitt

nur die allgemeine Grunddisposition der Szene mit dem über dem Untier nach links gegen die felsige Öffnung eines begrasteten Hügels sprengenden Pferd und der rechts hinten betend knienden Königstochter, sondern auch eine Reihe von Einzeltzügen: so das schräg in die Tiefe sprengende Pferd mit den durchgedrückten Hinterbeinen, den vorgelegten gepanzerten Reiter (man vergleiche besonders die Kniescharniere der Rüstung und die bis tief unter den Pferdeleib reichende Schwertscheide); dann die große hundsartige Gestalt des Drachens mit langem Hals, geschupptem Körper und gezackten Flügeln, mit vier Beinen, großen Krallenpranken und einem Schwanz, der sich zwischen dickem Ansatz und spitzem Ende unter dem Pferdeleib zu einem Kreis windet. Daneben sind Raphaels Änderungen nicht gering und entsprechen z.T. den an der Aeneas-Szene beobachteten. Der Abstand zwischen den Hinterbeinen wurde vergrößert, der Pferdeschweif weht in dynamischen Ringelungen, das Pferd wendet den Kopf zum Betrachter, der Reiter »steht steil im Bügel«¹¹⁴ wie der ebenfalls gespornte Kleine Kurrier in Dürers Kupferstich (B. 80, SE. 12: um 1496)¹¹⁵. Im Motiv des Herabstoßens einer Lanze mit hochgerecktem rechtem Ellenbogen und wehendem Paludamentum entfernte sich Raphael von Schongauer und brachte hier nun in der Tat seine Kenntnis von Donatellos Georgsrelief ein. Der Versuch des getroffenen Drachens, mit der Vorderpranke die Lanze aus seinem Körper zu

reißen, geht dann aber wieder auf einen Einfall Schongauers zurück; und in der mit vor der Brust gefalteten Händen nach links knienden Königstochter scheint sich Raphael an Schongauers quersformatigen Georgsstich (B. 50, M. 57) orientiert zu haben, dessen Lanzenkampfverson zusätzlich als Katalysator für Raphaels Kompositionsideen gewirkt haben mag.

Die Kargheit von Schongauers Terrain bereicherte Raphael um Büsche und Bäume; und in den durch das Auseinanderrücken von Höhlenfelsen und Pferdekopf neu gewonnenen Durchblick setzte er als Point de vue zwei römische Bauten: die Torre delle Milizie und – in topographisch korrekter Stellung dazu – den Glockenturm von S. Maria Maggiore¹¹⁶.

italienischen Kunst, Diss. Halle-Wittenberg, Halle 1910, 93f.; Fischel in: RZ II, 1919, 104 unter Nr. 78. Einen Einfluß Leonardos vertreten u. a. von Taube von der Issen (s. o.), 94f., Oberhuber in: Kat. Washington, 446 und Plemmons, 54. Shearman 1977, 132 nennt allgemein »Florentine models«.

¹¹⁴ Vöge, 3.

¹¹⁵ Vgl. Hetzer, 88, der in Raphaels Hl. Georg (Washington) »ein frühes Anknüpfen an Dürer« (B. 80, SE. 12) vermutete. – Der gelegentlich als Raphaels Quelle genannte Hl. Georg im Hintergrund von Hans Memlings Johannes d. T. mit Stifter im Louvre (Viscount Lee of Fareham, A New Version of Raphael's »Holy Family with the Lamb«, Burlington Magazine 64, 1934, 3–19, bes. 8 und Taf. IV; ähnlich Ferino-Pagden 1981, 246) steht zu Schongauers B. 51 in engster Beziehung.



16. Raphael, Drachenkampf des hl. Georg. Washington, National Gallery of Art

Der anregende Einfluß von Schongauer auf Raphaels Kompositionsideen und Figurenbildungen beschränkte sich keineswegs auf die beiden bisher erörterten Beispiele. Hinter dem Dialog zwischen Christus und dem Engel in Raphaels Ölbergszene für die Predella des Colonna-Altars im Metropolitan Museum of Art, New York, scheint Schongauers themengleicher Kupferstich (B. 9, M. 19) ebenso durch, wie in Raphaels 1504 datiertem Spozalizio (Pinacoteca di Brera, Mailand) Schongauers Kleiner kreuztagender Christus (B. 16, M. 26) hinter dem »menuettartigen Schreiten« des Joseph¹¹⁷, bzw. der Joseph von Arimathia aus Schongauers Grablegung (B. 16, M. 28) hinter dem Hohepriester.

Das bislang als Leonardo-Reminiszenz angesehene nach links gerichtete greise Glatzkopfprofil in der Anbetung der Hirten und Könige (Pinacoteca Vaticana / Vorzeichnung: Nationalmuseum, Stockholm, RZ 29: um 1503)¹¹⁸ hat seine Vorlage in Schongauers Christus vor Pilatus (B. 14, M. 24). Und in der Art und Weise wie bei der Ma-

onna del Cardellino (Uffizien, um 1506) »die zarten Bäume... dem Kontur von ferne ein be-

¹¹⁶ Vgl. die Rom-Ansicht von 1536 in: Hermann Egger, *Römische Veduten*, 2 Bde, Wien 1911–31, Bd. 2, 44, Taf. 106. Zur Torre delle Milizie am Ende des 15. Jahrhunderts vgl. Caroll William Westfall, *In This Most Perfect Paradise*, Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447–55, University Park London 1974, 86 A.5. Zum Glockenturm von S. Maria Maggiore vgl. Klaus Schwager, *Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an S. Maria Maggiore in Rom*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München Wien 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16), 324–354, bes. Abb. 235, 254. – Bei Shearman 1977, 132 ein erster Hinweis auf Raphaels Wiedergabe der Torre delle Milizie.

¹¹⁷ Zum »menuettartigen Schreiten« (Formulierung von Fischel 1962, 166) vgl. auch den Johannes d. T. in der *Madonna Ansidei* von 1505 (National Gallery, London) sowie die Erörterung weiter unten S. 152.

¹¹⁸ Fischel in: RZ I, 1913, 53 unter Nr. 29; derselbe Kopf auch im venezianischen Skizzenbuch, fol. 33r (Fischel 1917, 106). Ein zutreffender Hinweis auf die »pittura nordica« jetzt bei Ferino Pagden 1982, 197 Nr. 83/33r.



17. Martin Schongauer, Drachenkampf des hl. Georg, Kupferstich (B. 51, M. 58)

gleitendes Maßwerk (geben)« sah Fischel ein »gotische(s) Motiv wie bei Schongauer«¹¹⁹.

Aus Schongauers Auferstehung (B. 20, M. 30 / Abb. 18) löste Raphael den Christus heraus und machte ihn zu einem isolierten Halbfigurenbild in der Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia (um 1505 / Abb. 19). Der entblößte Leib mit dem um die Lenden und eine Schulter gelegten Mantel, die segnende Rechte und das leicht geneigte lockige, sanfte, fast leidlose Antlitz entsprechen sich eng¹²⁰. Doch an die Stelle des Hageren, Winkligen und Knöchernen sind bei Raphael Ponderation und eine schwellende Muskulosität antiker Prägung getreten. Die bei Schongauer auswärtsstrebenden Arme sind in den ovalen Gesamtkontur eingebunden: die rechte Hand ist dem Kopf nähergeführt, die linke vor dem Leib betont Nagel- und Seitenwunde, der von der linken auf die rechte Schulter übertragene Mantel schließt dort den Winkel unter dem Ellenbogen, so wie der jetzt von Hals- und Schulterkontur unabhängige Fall der Locken an die Stelle des bei Schongauer

unmotiviert plazierten Mantelstückes hinter der Schulter tritt. Raphaels weitere Nuancierungen des Vorbildes zielen – wie schon bei seiner Anbetung der Hirten und Könige beobachtet – auf Kontrastierung. Dem üppigen Haupthaar steht der zarte Bartflaum entgegen, der Kopfneigung die Blickrichtung, dem durch Wundmale und hinzugefügte Dornenkrone betonten Leidensaspekt das beinahe schmerzlose Antlitz Christi.

Schongauer stand auch Pate bei mancher Kompositionsidee in Raphaels sog. florentinischen Madonnen. Am deutlichsten ist dies bei der Madonna del Granduca in der Galleria Palatina, Florenz (um 1505 / Abb. 20). Die gesamte Anlage von Mutter und Kind entspricht bis in die Einzel-

¹¹⁹ Fischel 1962, 36. Schongauers Madonna auf der Rasenbank (B. 30, M. 36) mag das von Fischel Gemeinte verdeutlichen.

¹²⁰ Auch Fischel 1962, 23 erkannte hier Raphaels Verwandtschaft mit Schongauer, ohne jedoch diesen Zusammenhang zu konkretisieren; vgl. das Fischel-Zitat oben S. 146 vor A. 106.



18. Martin Schongauer, Auferstehung Christi, Kupferstich (B. 20, M. 30)



19. Raphael, Segnender Christus. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

heiten der Arm- und Beinstellung Christi und des Marienmantels über dem rechten Arm Schongauers Kleiner stehender Madonna mit Kind (B. 27, M. 35 / Abb. 21)¹²¹. Lediglich das Zueinander der Köpfe wurde durch Wendungen zum Betrachter aufgegeben, der Mantel fester um den Körper gespannt und das Kind vom Unterarm auf die Hand Mariens gesetzt, so wie es Raphael – angeregt durch eine Lösung Donatellos in Padua – auch in der *Tempi Madonna* der Alten Pinakothek, München (um 1507) verwirklicht hatte¹²².

Die Vorzeichnung zur *Madonna del Granduca* in den Uffizien (RZ 105 / Abb. 22) folgt mit dem Mantelbausch hinter dem Gesäß des Kindes noch enger dem Schongauer-Stich. Damit verliert John Pope-Hennessys Annahme, Raphael habe hier nach einem plastischen Modell gearbeitet¹²³, an Wahrscheinlichkeit; und man wird die leichte Ansichtverschiebung zwischen der Vorzeichnung und dem Gemälde Raphaels auch in anderen Fällen hervorstechendem räumlichem Vorstellungsvermögen zuschreiben dürfen¹²⁴. Der in der Zeichnung vom Gemälde abweichende Griff Mariens zum linken Fuß Christi ist ein wörtliches Zitat aus einem anderen Kupferstich Schongauers, nämlich aus der *Großen stehenden Madonna* mit

Kind (B. 28, M. 39 / Abb. 23). Auf diesen Stich sollte Raphael gegen 1513 zurückgreifen, als er in seiner *Sixtinischen Madonna* in der Gemäldegalerie Dresden das Schongauersche Verhältnis von Mutter und Kind seitenverkehrt adaptierte¹²⁵.

Zwei weitere Madonnen Raphaels sind Schongauer-Stichen nur in Einzelzügen verpflichtet. In

¹²¹ Der von James H. Beck, Raffaels (zuerst engl. 1976), Köln 1981, 86 postulierte Zusammenhang mit Madonnen des Luca della Robbia ist weniger eng und nicht genetischer Natur.

¹²² Nachweise für die Donatello-Anregung in der *Madonna Tempi* bei Dussler 1966, 49 Nr. 84. Dieselben Quellen stehen auch hinter der mit der *Madonna del Granduca* eng verwandten *Kleinen Cowper Madonna* in der National Gallery of Art, Washington (um 1505).

¹²³ Pope-Hennessy, 185, 194.

¹²⁴ S. o. S. 136f., 159f. und unten S. 170.

¹²⁵ Der Griff zum Fuß des Kindes auch auf der *Madonnen-Zeichnung* im Ashmolean Museum, Oxford (RZ 112: um 1506) und bei der *Madonna d'Orléans* (s. u. im Text). Es muß offen bleiben, ob Schongauers Stich B. 28, M. 39 Raphael im Original vorlag oder in der treuen seitenverkehrten Kopie des *Israel van Meckenem* (zu dieser vgl. Hella Robels, *Israel van Meckenem und Martin Schongauer*, in: *Israel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts*, 750 Jahre Stadt Bocholt 1222–1972,



20. Raphael, Madonna del Granduca. Florenz, Galleria Palatina

21. Martin Schongauer, Kleine stehende Madonna mit Kind, Kupferstich (B. 27, M. 35)



der Madonna d'Orléans im Musée Condé, Chantilly (um 1506), deren Regalbrett mit Gefäßen und Vorhang an der Rückwand so deutlich den Interieurs altniederländischer Maler verpflichtet ist¹²⁶, sind der schon genannte Schongauersche Griff Mariens zum Fuße Christi (vgl. B. 28, M. 39) mit Zügen des diagonal gelagerten Kindes aus Schongauers Madonna im Hof (B. 32, M. 38) verbunden; man vergleiche die Stellung beider Kinderbeine. Den Gedanken seiner 1508 datierten Gro-

Unser Bocholt 3/4, 1972, 31–50, bes. 44 mit Abb. 52). Die Nähe der Sixtinischen Madonna zu »Bildprägungen des Nordens« erkannte bereits Herbert von Einem, Raffaels Sixtinische Madonna, *Konsthistorisk tidskrift* 35, 1966, 97–114, bes. 113; sein Hinweis auf einen Nürnberger Einblattholzschnitt von 1492 (111 Abb. 12) bleibt allerdings zu allgemein.

¹²⁶ Zu erinnern ist an »Una tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio, chon uno armarietto di piu libri di prospettiva e uno liono a'piedi di maestro Giovanni di Bruggia, cholorita a olio in una guaina«, die sich 1492 in florentinischem Medici-Besitz befand (Eugène Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris Londres 1888, 78; vgl. auch Vasari-Milanesi I, 184). Ein Hieronymus-Gemälde im

Detroit Institute of Arts, das von vielen Autoren mit dem Bild der Medici-Sammlung identifiziert und als Quelle u. a. für Domenico Ghirlandaios 1480 datiertes Hieronymus-Fresko in Ognissanti, Florenz, angesehen wurde, ist kürzlich mit gewichtigen Argumenten als Fälschung angesprochen worden: vgl. R. H. Marijnissen, *On scholarship, Some reflections on the study of early-netherlandish painting*, Brussel 1978 (Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten 40,2), mit älterer Literatur. Zur Erklärung der auffallenden Zusammenhänge zwischen Raphaels Madonna d'Orléans und dem Detroiter Bild bedarf es daher noch genauerer Untersuchungen.



22. Raphael, Vorzeichnung zur Madonna del Granda, Graukreidezeichnung. Florenz, Uffizien (RZ 105)

23. Martin Schongauer, Große stehende Madonna mit Kind, Kupferstich (B. 28, M. 39)



ßen Cowper Madonna in der National Gallery of Art, Washington – Verhältnis beider Figuren und Griff des Kindes mit der Linken an den Brustausschnitt der Mutter, dabei Blick auf den Betrachter – entnahm Raphael dem Schongauer-Stich mit der Mondsichelmadonna (B. 31, M. 40).

Wie selektiv Raphael aus Schongauer-Stichen adaptierte, verdeutlicht seine Federzeichnung mit den Tondi einer Mater dolorosa und eines Petrus im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (RZ 39). Die Faltengebung der Ärmel mit den nadelöhrähnlichen Faltenälern und den nur halbumgeschlagenen Säumen ist an verschiedenen Beispielen

Schongauers genau studiert; und selbst die graphische Eigenart der Folierung Mariens durch einen kreuzschraffierten Hintergrund hat bei Schongauer Entsprechungen (B. 3, 4, 6, 69; M. 1, 5, 6, 34). Zurecht nannte Fischel diese Zeichnung »weitergestalteter Schongauer«¹²⁷.

Dieses Blatt, dessen Nähe zu Marienkrönung und Sposalizio Fischel erkannte¹²⁸, und die oben erörterte Schongauer-Adaption im Entwurf für die Libreria Piccolomini machen deutlich, daß die Anfänge von Raphaels Schongauer-Studium für uns etwa um 1503 sichtbar werden, d. h. zu einer Zeit, als Raphaels Werke noch engste Anlehnungen an Perugino aufwiesen.

Perugino und Schongauer

Möglicherweise begann Raphaels Kenntnis von Schongauer-Stichen – ähnlich wie bei der Dürer-Druckgraphik – in der Werkstatt Peruginos¹²⁹, der – so scheint es – selber schon vor 1500 unter den Einfluß Schongauers geriet. Peruginos Verhältnis zu Schongauer, das bereits Fischel kurz

andeutete¹³⁰, wäre eine eigene Untersuchung wert. Hier müssen andeutende Hinweise genügen; z. B. auf das beiden Künstlern gemeinsame Motiv der vor dem Schoß krampfhaft gerungenen Hände¹³¹, auf das »menuettartige Schreiten«¹³² oder auf die physiognomische Affinität zwischen

dem um 1500 (?) entstandenen Abendmahlschri-
stus von S. Onofrio, Florenz¹³³, und Schongauers
Salvator-Stich (B. 68, M. 32), bzw. zwischen Pe-
ruginos Madonna della Consolazione in der Gal-
leria Nazionale dell'Umbria von 1498¹³⁴ und
Schongauers Johannesköpfen (B. 17, 25; M. 27,
14). An die letztgenannte Filiation läßt sich dann
auch Raphaels Hl. Sebastian in der Accademia
Carrara, Bergamo (um 1502) anfügen, bei dem
schon Fischel die Nähe zu Schongauer betonte¹³⁵.
Auf ähnliche Weise wirkt Raphaels Madonnen-
kopf im British Museum (RZ 51: um 1503 / Abb.
24) wie eine Transskription Schongauerscher Ma-
donnenantlitze (B. 29, 30; M. 37, 36 / Abb. 25).

Bereits Joachim von Sandrart befaßte sich mit
dem Verhältnis Schongauer-Perugino und meinte
dazu, daß »je einer von dem andern immer das bä-
ste abgesehen, wie aus beyder Künstler Werken
die Kunstverständige wol merken können«¹³⁶. Ob

Sandrarts weitere Nachricht von einer »vertrauli-
che(n) Freundschaft« zwischen beiden Künstlern,
»dern einer den andern mit Überschickung ihrer
Handriß zum öftern erfreuet«¹³⁷ tatsächlich nur –
wie meist angenommen – Vasaris Bericht über die
Kontakte zwischen Dürer und Raphael nachge-
bildet ist¹³⁸, bleibe dahingestellt. Undenkbar wäre
ein solcher Graphik austausch allerdings nicht;
und daß mit Pinturicchio noch ein weiterer Pe-
rugino-Schüler Zugang zu Schongauers Stichen
hatte, beweist ein ihm zugeschriebener Madon-
nenentwurf, in welchem Fischel und Parker ent-
lehnte Schongauer-Motive erkannt haben¹³⁹. Eine
Verbindung von diesem Blatt zu Raphael, den Va-
sari als Pinturicchios »compagno e condiscipolo
appresso al detto Pietro (Perugino)« bezeich-
nete¹⁴⁰, stellt eine motivisch verwandte Raphael-
Zeichnung im Ashmolean Museum, Oxford, her
(RZ 3).

Zwischenbilanz

Überblickt man die bisher zusammengetragenen
Beobachtungen zur Dürer- und Schongauer-Re-
zeption des jungen, vorrömischen Raphael, so
lassen sich – trotz der angesichts zweifellos noch
zu erwartender weiterer Entlehnungsfunde gebo-
tenen Vorsicht – einige neue Einsichten formulie-
ren. Nicht erst in Rom und nicht erst durch die
Vermittlung der Stecher Marcantonio Raimondi
oder Agostino Veneziano kam – wie vielfach an-
genommen wird – Raphael mit Dürer-Druckgra-
phik in Berührung¹⁴¹, sondern bereits sehr viel
früher vermutlich durch Perugino bzw. den Kon-
takt mit Florenz. In Parallele zu einer sich anfangs
vor allen Dingen in Florenz abspielenden Ausein-
andersetzung mit »stampe di maniera tedesca«,
bildeten die Drucke Dürers aber auch Schongauers
einen maßgeblichen Teil der Bildquellen, die
den jungen Raphael anregten.

Waren es bei Schongauer Figurenerfindungen,
einzelne Kompositionsideen und Gewandmotive
oder auch größere kompositorische Zusammen-
hänge, die Raphael aufgriff, so konzentrierte sich
sein Interesse an Dürers Werken der späten
1490er Jahre auf Landschafts- und Gebäudemoti-
ve. Warum Dürers Figurenwelt vorerst von ge-
ringerer Wirkung auf Raphaels Schaffen blieb,
läßt sich nur vermuten. Vielleicht war es die oben
angedeutete Affinität zwischen Schongauers und
Peruginos Werken, die die Aufgeschlossenheit
des Perugino-Schülers Raphael gegenüber Schon-
gauers Figurenprägungen förderte; während der
gegenüber Schongauers Stichen neue Reichtum an

Landschafts- und Gebäudemotiven in Dürers vor
1500 entstandenen Drucken als eine gewisserma-
ßen »zweite Natur« gleichwertig neben die geo-
graphischen Eindrücke der Marken, Umbriens

¹²⁷ Fischel 1962, 167. Auch bei Michelangelos Zeichen-
stil ist hinsichtlich des Einsatzes von Kreuzschraffu-
ren auf Stiche Schongauers verwiesen worden; vgl.
zuletzt mit Angaben der älteren Literatur Martha
Dunkelman, Michelangelo's Earliest Drawing Style,
Drawing 1, 1980, 121–127, bes. 123 mit A. 13.

¹²⁸ In: RZ I, 1913, 61 Nr. 39.

¹²⁹ S. o. A. 110.

¹³⁰ Fischel 1962, 24, 166.

¹³¹ Vgl. Bombe, 21, 26, 40, 41, 45, 121; Camesasca, Taf.
37, 64, 67, 70, 177A, 166 mit dem Schongauer-Stich
B. 17, M. 27.

¹³² Vgl. Bombe, 113; Camesasca, Taf. 138 mit dem
Schongauer-Stich B. 16, M. 26. S. auch oben S. 148.

¹³³ Bombe, 95; Camesasca, 56ff., Taf. 44.

¹³⁴ Bombe, 77; Camesasca, Taf. 83f.

¹³⁵ Fischel 1962, 166f.; allerdings leidet Fischels Gegen-
überstellung daran, daß er Schongauers Fresken im
Breisacher Münster heranzieht und somit die Über-
mittlungsfrage ausklammert.

¹³⁶ Sandrart-Peltzer, 61.

¹³⁷ Loc. cit.

¹³⁸ So Peltzer in: Sandrart-Peltzer, 386A. 138; Baum,
21; Hans Haug, Schongauer et Michelange, Cahiers
alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 4, 1960,
71–77, bes. 72.

¹³⁹ Ehem. Sammlung Fairfax Murray; Fischel in: RZ I,
1913, 34 Abb. 28; ders. 1917, 131f. Nr. 113; Parker,
252 Nr. 501.

¹⁴⁰ Vasari-Milanesi III, 494.

¹⁴¹ Dehio 1881, 259; Dacos, 80; Laszlo Meszaros in:
Vorbild Dürer, 23.



24. Raphael, Madonnenkopf, Metallstiftzeichnung. London, British Museum (RZ 51)

25. Martin Schongauer, Madonna mit Kind am Fenster, Kupferstich (B. 29, M. 37)



und der Toskana treten konnte. Diese schlugen sich z. B. in der detaillierten Stadtansicht von Perugia auf einer Hieronymus-Zeichnung im Ashmolean Museum, Oxford, nieder, die Sylvia Ferino-Pagden kürzlich wieder als Werk Raphaels ins Bewußtsein gerückt hat¹⁴², oder in der Wiedergabe der Kirche S. Bernardino zu Urbino im Hintergrund der Kleinen Cowper Madonna (National Gallery of Art, Washington: um 1505). Beide Arten von Motiven – die aus Dürers Druckgraphik übernommenen wie die vor Ort studierten – wurden dabei durchaus ähnlichen, das Vorbild korrigierenden und bereichernden Transformationen unterzogen. Man erinnere sich an die Umformung der Dürer-Burg zu einem Wasserschloß in der Madonna in Pasadena, die ebenso auf Spiegelungseffekte des Bauwerks abzielte wie das den geographischen Realitäten widersprechende Gewässer an der Stadtmauer von Perugia¹⁴³ oder vor dem Forum Transitorium der Madonna Esterházy im Szépművészeti Múzeum, Budapest (um 1508)¹⁴⁴. Und wie die Dürer-Bauten in den Madonnen Pasadena und Canigiani erfuhr auch die zweifelsfrei identifizierbare Wiedergabe des Kirchenkomplexes von S. Bernardino in

der Kleinen Cowper Madonna Modifizierungen durch Motive nach einem zweiten Vorbild, in diesem Fall nach der Fassade von S. Domenico, ebenfalls in Urbino¹⁴⁵.

¹⁴² Ferino-Pagden 1981.

¹⁴³ Op. cit., 239f.

¹⁴⁴ Das Forum Transitorium ist seit langem erkannt worden; vgl. Fischel 1962, 94; Dussler 1966, 22 Nr. 15; Shearman 1977, 128, 134. Ansichten ohne Gewässer im Codex Escorialensis, fol. 29v, 57v (Hermann Egger, Codex Escorialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, 2 Bde, Wien 1906, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien 4). – Die Entwurfszeichnung in den Uffizien (RZ 126) ist noch ohne die Rom-Vedute.

¹⁴⁵ Vgl. Luigi Serra, Urbino, Roma 1932 (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia), 103–105 (= Ansichten von S. Bernardino), 116 (= Fassade von S. Domenico). Von S. Domenico rühren an der Fassade her: Fensterpaar, Okulus, Portalgiebel und Pilaster anstelle der Strebebögen. Auf den doppelten Tambour setzte Raphael eine Kuppel. – Die Zweifel an der Identifizierung von S. Bernardino (Fischel 1962, 39) sind nicht berechtigt; treffend die Bemerkung von Dussler 1966, 75, daß »keine Identität mit dem realen Bauwerk besteht.« – Ähnliche Transformationen auch auf Raphaels Landschaftsskizze nach dem Colosseum in Weimar (RZ 203).

Als dann jedoch Raphaels umbrisch geprägter Landschaftstypus unter dem überwältigenden Eindruck Roms jene Umwandlung erfuhr, »die zur Entstehung der römischen, idealen Landschaftsgattung führen sollte«¹⁴⁶ – die Anfänge hierfür liegen um 1505 beim Hl. Georg in Washington und bei der Madonna Esterházy in Budapest –, verloren Dürers Landschaftshintergründe ihre Bedeutung für Raphaels Schaffen, das fortan von den antiken und nachantiken Bauten Roms und seiner Umgebung geprägt wurde¹⁴⁷. »Dipingendo le prese e rovine di Roma farvi case alla germana, e simili sconvenevolezza, come si trova nell'architettura d'Alberto Durero« sollte dann

Raphael und Dürer (II)

In seiner gut 11 Jahre währenden römischen Schaffenszeit erlosch zwar Raphaels Interesse an Dürers Landschaftshintergründen. Dafür traten aber andere Aspekte der Dürer-Druckgraphik in den Vordergrund, die Raphaels Phantasie befruchteten: Figurengruppierungen, allgemeine Kompositionsideen und architektonische Schauplatzgestaltungen, gelegentlich aber auch Einzelfiguren.

Dürers würfelnde Soldaten in dem um 1503/04 entstandenen Kalvarienberg-Holzchnitt (B. 59, SW. 82) als inspirierende Quelle für Raphaels Gruppe um den Euklid der Schule von Athen (um 1510) erkannte Theodor Hetzer, dessen exemplarische Kommentierung dieses Zusammenhangs es verdient, zitiert zu werden: »Raffael hat noch einige Figuren hinzugefügt, auch kein Motiv wirklich übernommen, aber in der Idee der Gruppe ist etwas Ähnliches: die stehende Rückenfigur und drei ihr zugeordnete andere in verschiedenen abgestuften Bewegungen und kontrastierenden Blickrichtungen, der zur Rückenfigur Emporblickende, der sich von hinten Vornüberbeugende, der links Kniende. Es ist ein Musterbeispiel jener neuen Gesinnung, die in jeder Figur ein fundamental neues Motiv entwickelt und die Gruppe als einen Komplex vieler Richtungen organisiert«¹⁵⁰.

Eine solche transformierende Adaption Dürerscher Figurengruppierung ist bei Raphael wiederholt zu beobachten. Für seine wohl vor dem 26. 6. 1511 konzipierte Illustrierung der Öffnung des Siebten Siegels nach Apc 8, 1–6, die uns in einer Schulkopie im Louvre (RZ 402a / Abb. 26) überliefert ist, nahm sich Raphael Dürers 1498 erschienenen Holzschnitt gleichen Themas (B. 68, SW. 41 / Abb. 27) zum Ausgangspunkt¹⁵¹. Die Fi-

1584 Gian Paolo Lomazzo als tadelnswert ansehen¹⁴⁸. Nur in den von Raphaels Werkstatt mitverantworteten Szenen der vatikanischen Loggien (ca. 1517–19) fanden noch einmal – nun wohl aus Gründen der Arbeitsökonomie – Landschaftsmotive aus Dürer-Stichen der Zeit um 1500 Verwendung. Es ist jedoch bezeichnend, daß bei der versatzstückhaften Aneinanderfügung von Zitaten aus drei verschiedenen Dürer-Stichen (B. 61, 71, 73; SE. 8, 23f.) in Jakob und die Töchter Labans am Brunnen Dürers nordische Bauten italianisiert oder durch Ruinen der römischen Campagna ersetzt wurden¹⁴⁹.

gurendisposition im Gewölk ist die gleiche: der die sechste und siebte Posaune austeilende Gottvater als Halbfigur über dem zentralen Altar, die Verteilung der sieben Posaunenengel (drei links, vier rechts; die beiden untersten gen Erde blasend) und ein achter Engel, der das Räuchergefäß in der einen Hand hält und das in zwei Phasen ausgeschüttete Feuer in der anderen. Selbst der umgeschlagene Mantelsaum über dem rechten Arm Gottvaters ist von Dürer übernommen. Raphaels Veränderungen waren dreifacher Art: Anpassung der Komposition an das von Dürers Hochrechteck abweichende Bildfeld einer von einem Fenster durchbrochenen Lünette, Dynamisierung der Bewegungen und Antikisierung der Figurenbildung.

In der irdischen Zone trat das Lünettenfenster an die Stelle des Gewässers, und alle Auswirkungen, welche die geblasenen Posaunen hervorrufen,

¹⁴⁶ Götz Pochat, *Figur und Landschaft, Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin New York 1973, 311.

¹⁴⁷ *Disputa, Befreiung Petri, Vertreibung des Attila, Borgobrand, Seeschlacht von Ostia, Apostelteppiche, Konstantinsschlacht, Madonna unter der Eiche* u. a.

¹⁴⁸ Gian Lorenzo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, in: Lomazzo-Ciardi, Bd. 2, 352.

¹⁴⁹ Thausing, Bd. 2, 91; Hetzer, 91; Weixlgärtner, 168; Oberhuber in: RZ IX, 1972, 168 mit A. 2; Dacos, 80, 176 und (zu einer weiteren Landschaftsentlehnung aus Dürer in den Loggien) 185f. – Pennis Vorzeichnung in der Albertina (RZ 460a) noch ohne Dürer-Entlehnungen.

¹⁵⁰ Hetzer, 99.

¹⁵¹ Shearman 1965, 164 A. 26 verwies zur Identifizierung der Textvorlage kommentarlos auf Dürers B. 68, SW. 41.

sind getilgt. Statt dessen verdeutlichen ein betender Julius II. links und Johannes auf Patmos rechts den Visionscharakter des Himmelsereignisses.

Gottvater erscheint im Flug, desgleichen die Posaunenengel, von denen die obersten zum Entgegennehmen der Instrumente auf den Altar zusteuern, während die unteren zentrifugal auseinanderstreben, ihre Posaunen aber in eine dieser Bewegungs entgegengesetzte Richtung halten. Dürers beengter Rauchfaßengel tritt frei vor den Altar. Mit dieser Ordnung und Vielfalt der Bewegungsrichtungen reagierte Raphael auf das Breitformat der Lünette und erweckte so den Eindruck einer größeren Tiefe des Raumes, der sich nach vorne zum Betrachter hin auszudehnen scheint.

Dürers herbe Engel in Chorgewändern mit kleinteiligem spätgotischem Faltenspiel wurden zu Gestalten »antikischer Art« nach dem Vorbild römischer Viktorien: jugendlich anmutige Wesen in antikisierenden Chitonen, welche die Arme unbedeckt lassen und mit ihren strömenden Falten die Gliedmaßen betonen. In diesem Zusammenhang kann an den durch Dürer selbst 1506 überlieferten Tadel venezianischer Künstler erinnert werden, sein Werk »sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut«¹⁵².

Die beiden Apokalypse-Darstellungen, die gegen 1514 von Raphaels Werkstattkräften in den Laibungen des Nordfensters der Stanza d'Eliodoro gemalt wurden, stehen ebenfalls mit Dürers Apokalypse in Zusammenhang¹⁵³.

Auch manche allgemeine Kompositionsidee mag Raphael in diesen Jahren aus Dürers Apokalypse-Holzschnitten entwickelt haben. So verwies bereits Theodor Hetzer für das »Zusammenfließen von Figuren- und Wolkenbewegung« bei der gegen 1512 entstandenen Madonna di Foligno (Galleria Vaticana) auf Dürers Johannes vor Gott und den Ältesten (B. 63, SW. 43), und ähnliches gilt für die vor 1517 entstandene Vision des Ezechiel in einem Gewölk über niedrigem Landschaftshorizont (Galleria Palatina, Florenz)¹⁵⁴. In diesen Zusammenhang gehört auch die Beobachtung von Michael Hirst, daß Raphaels Einfall, den Christus seines Auferstehungsentwurfes im Musée Bonnat, Bayonne (RZ 387) in einer Wolkengloriole über dem Grab schweben zu lassen, in Dürers 1510 datierter Auferstehung der Großen Holzschnitt-Passion (B. 15, SW. 151) vorgebildet ist¹⁵⁵. Daß Raphael in dem zuletzt genannten Auferstehungsentwurf in Bayonne außerdem noch Züge einer zweiten Auferstehungsdarstellung Dürers verarbeitete – die Schrittstellung und der vom Wind ornamental gebauschte Mantel Christi sind

aus dem 1512 datierten Blatt der Kupferstich-Passion (B. 17, SE. 67) seitenverkehrt adaptiert¹⁵⁶ –, ist ein Zeichen für die Intensität seines Studiums Dürerscher Druckgraphik und charakterisiert seine Vorgehensweise selektiver Adaption.

Neben Einzelfiguren, Figurengruppierungen und allgemeinen Kompositionsideen waren es vor allen Dingen Dürers architektonische Schauplatzgestaltungen in Druckgraphiken nach der Jahrhundertwende, welche ab etwa 1514 die Aufmerksamkeit Raphaels erregten und ihn zur Nachahmung reizten.

Die Rezeption von Schauplatzgestaltungen dergestalt, daß quasi nur das Gehäuse, nicht aber die Figuren der Vorlage übernommen wurden, hat Raphael bereits in seiner vorrömischen Zeit praktiziert. Typische Beispiele liefern um 1504/05 sein Spozalizio in Mailand, der Entwurf einer Sacra Conversazione im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt (RZ 52), oder die Madonna Ansidei in der National Gallery, London, die alle mit verschiedenen Schauplatzgestaltungen Peruginos zusammenhängen¹⁵⁷; oder – auf »stampe di maniera tedesca« bezogen – der Hl. Georg im Louvre bzw. die Grablegung Christi von 1507 in der Villa Borghese, Rom¹⁵⁸.

Dieses Rezeptionsverfahrens bedienten sich auch Raphaels Zeitgenossen: so z. B. der Monogrammist I.I.CA bei seiner Hl. Lucia (H. 2) in der seitenverkehrten Landschaft aus Dürers Kupferstich Die Hl. Familie mit der Heuschrecke (B. 44, SE. 4: um 1495)¹⁵⁹, Nicoletto da Modena bei sei-

¹⁵² Dürer aus Venedig an Pirckheimer, 7. 2. 1506 (Rupprich, Bd. 1, 44).

¹⁵³ Hetzer, 89. Die wegen der großen Nähe zu Dürers Holzschnitten geäußerten Zweifel an der Ursprünglichkeit dieser Fresken (Fritz Baumgart, Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 8, 1931, 49–68, bes. 64f.; zustimmend Shearman 1965, 164 mit A. 27, 29) sind nicht berechtigt; vgl. Jörg Traeger, Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm, Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 13, 1971, 29–99, bes. 76 A. 279 und Oberhuber in: RZ IX, 1972, 83.

¹⁵⁴ Hetzer, 90; vgl. Fischel 1962, 204 (dort als Gefühlsaffinität beurteilt).

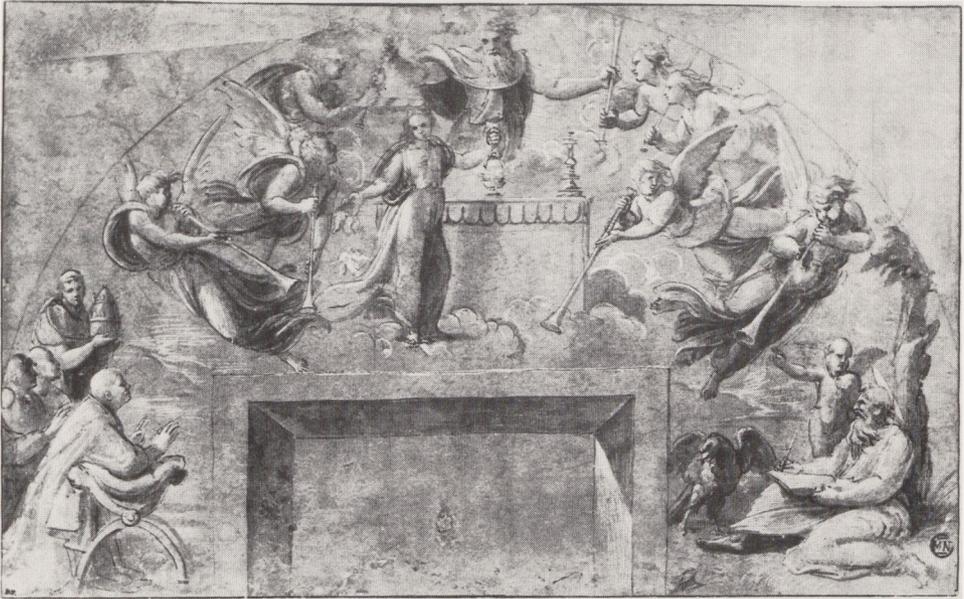
¹⁵⁵ Hirst, 173.

¹⁵⁶ Loc. cit.

¹⁵⁷ Spozalizio: vgl. Bombe, 7, 126; Camesasca, Taf. 28, 165. – RZ 52: vgl. Bombe, 75; Camesasca, Taf. 62. – Madonna Ansidei: vgl. Bombe, 123; Camesasca, Taf. 161. Die erste Ableitung ist allgemein bekannt, die letzte gab Lutz S. Malke in: Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1980, 150.

¹⁵⁸ S. o. S. 144 bzw. 135.

¹⁵⁹ Hind, Bd. 5, 262 Nr. 2.



26. Schulkopie nach Raphael, Öffnung des Siebten Siegels, Federzeichnung, Paris, Louvre (RZ 402a)



27. Albrecht Dürer, Öffnung des Siebten Siegels, Holzschnitt (B. 68, SW. 41)



28. Albrecht Dürer, Heilung des Lahmen,
Kupferstich (B. 18, SE. 68)

nem Erlöser (H. 76) in der Landschaft aus Dürers Grablegung der Großen Holzschnitt-Passion (B. 12, SW. 39: um 1496/97) oder Marcantonio Raimondi bei seinem Stich von 1510 (B. 488) mit drei Akten aus Michelangelos Cascina-Karton in der Landschaft des 1508 datierten Lucas van Leyden-Stiches Sultan Mohammed und der Mönch Sergius (B. 126)¹⁶⁰. Tizian verlegte sein 1511 datiertes Wunder des eifersüchtigen Ehemanns in der Scuola di Sant'Antonio zu Padua in ein Ambiente Dürers¹⁶¹, und Andrea del Sarto entnahm um 1514 für seine Leda in den Musées des Beaux-Arts, Brüssel, den Schauplatz aus Lucas van Leydens um 1510 entstandenem Kupferstich Der Verlorene Sohn (B. 78)¹⁶².

Alle hier aufgeführten Beispiele rezipierter »stampe di maniera tedesca« betreffen Freiraumszenarien, die – sofern sie von Dürer stammen – vor 1500 entstanden sind. Seit 1501/02 hat sich

Dürer verstärkt mit Problemen der Perspektive beschäftigt¹⁶³. Ihren Niederschlag fanden diese Bemühungen u. a. in den Folgen des Marienlebens (1501–05 und 1510; erschienen als Buch 1511), der Kleinen Holzschnitt-Passion (1509–11; erschienen als Buch 1511) und der Kupferstich-Passion (1507–13). Als Raphael Blätter dieser drei Folgen zu Gesicht bekam – vermutlich gegen 1514 – wurde er mit Dürers neuen formalen Interessen konfrontiert. Die »mannigfaltigere Art... der

¹⁶⁰ Vgl. Vos, 54f.; Innis H. Shoemaker in: Kat. Lawrence, 90ff. Nr. 19.

¹⁶¹ Hagen, 234f. verwies auf den Holzschnitt Die Marter der Zehntausend (B. 117, SW. 35: um 1496); mindestens genauso nah ist Dürers zeitgleicher Kupferstich mit dem Büßenden Hieronymus (B. 61, SE. 8).

¹⁶² Shearman 1965a, 30, 216, Taf. 35b; Vos, 56f.

¹⁶³ Vgl. Paul Adolf Kirchvogel und Wulf Schadendorf in: Albrecht Dürer 1471 1971, Ausst.-Kat. Nürnberg 1971, 348 unter Nr. 633.



29. Raphael, Heilung des Lahmen, Teppichkarton. London, Victoria & Albert Museum

Kombination von Räumlichkeiten«, die »Schaustellung von Baulichkeiten«¹⁶⁴ – von Vasari hochgelobt¹⁶⁵ – müssen Raphael sehr fasziniert haben, denn an sie knüpfte er ab 1514 in seinen eigenen Entwürfen für die Apostelteppiche (ca. 1515–16) und die Stanza dell'Incendio (1514–17) an¹⁶⁶.

Aus der 1513 datierten Heilung des Lahmen der Kupferstich-Passion (B. 18, SE. 68 / Abb. 28) griff er für seinen Teppichentwurf gleichen Themas (Abb. 29) den Schauplatz mit dem vier Säulenreihen tiefen Atrium auf¹⁶⁷. Dürers Anregung wurde wie eine Keimzelle in eine ältere und sehr viel kompliziertere Raumkonzeption eingebettet. Im Rückgriff auf die Sposalizio-Predella zu Peruginos 1497 datiertem Altarwerk in Fano hatte sich Raphael bereits um 1503 in seiner Darbringungs-predella des Marienkrönungsaltars im Vatikan eines von doppeltem Umgang bzw. vier Portiken umgebenen Zentralbaues bedient¹⁶⁸. Diese architektonische Konzeption wurde durch die von Dürer angeregte Vermehrung der Säulenzahl in Breite und Tiefe von je zwei auf vier ins Gewaltige gesteigert, dann allerdings nur in einer asymmetrischen Ausschnittsansicht wiedergegeben. Zugleich unterzog Raphael Dürers Architekturformen einer Antikisierung. An die Stelle der glatten Säulen setzte er jene gewundenen Weinrankensäulen ionischer Ordnung aus Alt-St. Peter, die man damals für Reste aus dem Tempel von Jerusa-

lem hielt¹⁶⁹, an die Stelle der schlichten, nur von durchsteckten Stäben eingefassten Türöffnung ein gewaltiges Portal mit korinthischen Säulen und Dreiecksgiebel. Außerdem ließ er über den ionischen Kapitellen einen Faszienarchitrav und tiefe Kassetten sichtbar werden.

Neben der Raumdisposition machte sich Raphael auch die Figur des Petrus aus demselben Dürer-Stich von 1513 zunutze. Um nahezu 180° gedreht ergibt sie in Raphaels Teppich der Lahmenheilung den Johannes, der wie in der Vorlage mit der weisenden Linken beinahe das Haupt des Lahmen berührt, während der Mantel auf diesem abwärts gestreckten Arm getreppte Falten bildet. Dieses Beispiel verdeutlicht einmal mehr Rapha-

¹⁶⁴ Wölfflin, 96, 102.

¹⁶⁵ Vasari-Milanesi V, 402.

¹⁶⁶ Zum Zeitpunkt des Graphikaustausches s. o. S. 130. Nicht überzeugend ist der Versuch von Hagen, 231f. A. 1, bereits die architektonische Anlage der Befreiung Petri und der Messe von Bolsena aus Dürers *Ecce homo* der 1511 erschienenen Kleinen Holzschnitt-Passion (B. 35, SW. 120) abzuleiten.

¹⁶⁷ Hirst, 173 A. 73; Shearman 1972, 119.

¹⁶⁸ Vgl. Crowe/Cavalcaselle, Bd. 1, 120f.; Dussler 1966, 69 Nr. 120; Bombe, 69; Camesasca, Taf. 82A.

¹⁶⁹ Zu den Weinrankensäulen vgl. Shearman 1972, 56f.; Verf., *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim New York 1979, Studien zur Kunstgeschichte 13, 427ff.



30. Albrecht Dürer, Christus vor Pilatus, Holzschnitt
(B. 31, SW. 116)

els räumliches Vorstellungsvermögen, das ihn dazu befähigte, selbst flächige Bildvorlagen wie beliebig drehbare Plastiken zu behandeln. Ansatzweise konnte dies bereits bei den Adaptionen in der Anbetung der Hirten und Könige oder der Madonna del Granduca beobachtet werden. Ähnlich verfuhr Raphael mit dem Engel aus Donatellos Relief mit dem Martyrium des Hl. Laurentius an der südlichen Bronzekanzel in S. Lorenzo, Florenz¹⁷⁰. Er drehte ihn um gut 90°, um ihn dann in seiner Vertreibung des Heliodor (um 1512; Stanza d'Eliodoro) als den vorderen der beiden himmlischen Begleiter wiedererscheinen zu lassen.

Diese von der jüngeren Forschung bisher kaum beachtete Vorgehensweise Raphaels¹⁷¹ ist bereits 1784 von keinem geringeren als Sir Joshua Reynolds scharfsichtig erkannt worden. Seine Analyse der Adaption einer Figur Filippino Lippis durch Raphael beschloß er mit den zur Nachahmung aufrufenden Worten: »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 Raffaele has here given, another view, taking care to preserve all the spirit and grace you find in the original«¹⁷².

¹⁷⁰ H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 Bde, Princeton/N.J. 1957, Bd. 1, Taf. 467.

¹⁷¹ Allein Leo Steinberg, *Pontormo's Capponi Chapel*, *Art Bulletin* 56, 1974, 385–399, bes. 396ff. hat bei Raphaels Auseinandersetzung mit Michelangelos *Doni-Tondo* ähnliches beobachtet. Vgl. auch Gombrich.

¹⁷² *Discourse XII*, Reynolds-Wark, 219f. Die Tatsache, daß der von Reynolds behauptete Zusammenhang zwischen dem Proconsul der Szene Petrus vor dem Proconsul der Brancacci-Kapelle (Alfred Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1950, Taf. 36) und dem Sergius in Raphaels Blendung des Elymas nicht sehr eng ist, ändert nichts am Wert der hier zitierten grundsätzlichen Beobachtung von Reynolds. Auch andere italienische Maler der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts bedienten sich solch einer Drehung zweidimensionaler Bildvorlagen; vgl. z. B. Franciabigio (McKillop, 89) oder Romanino (von Hadeln, Abb. 1f.). – Auf eine mögliche Abhängigkeit des kindlichen Rückenaktes in der Heilung des Lahmen von einer entsprechenden Figur in Dürers *Marienleben*-Holzschnitt Rückweisung von Joachims Opfer (B.77,



31. Raphael, Borgobrand. Rom, Vatikanischer Palast, Stanza dell'Incendio

Kompositorische Anregungen für eine architektonische Schauplatzgestaltung entnahm Raphael auch Dürers *Christus vor Pilatus* aus der Kleinen Holzschnitt-Passion (B.31, SW.116 / Abb. 30). Das Stufenpaar in der rechten unteren Bildecke und – hinter dem »tiefgelegten Mittelgrunde«¹⁷³ – eine weitere nach rechts ansteigende Stufenfolge vor drei Säulen, von denen die mittlere ein ionisches Kapitell trägt, gingen in die Konzeption des rechten Kompositionsdrittels des Borgobrandes der Stanza dell'Incendio (Abb. 31) ein, das sich an eine topographisch exakte Wiedergabe der Fassade von S. Maria in turri und Alt-St. Peter im mittleren Bilddrittel anschließt¹⁷⁴. Hier war es die illusionistische Erweiterung des Bildfeldes durch eine von außen in den Bildvordergrund hereinführende Treppe, die Raphael an Dürers Komposition fasziniert haben muß und die er durch die von den Stufen ins Bild hineinschreitende Amphoraträgerin noch steigerte. Die Treppe und Säulen des Mittelgrundes unterzog Raphael einer durchgreifenden Umformung: Dürers winklige Stufenfolge verläuft jetzt geradlinig, die Säulen

sind Teil eines einheitlichen antiken ionischen Gebäudeaufnisses mit Faszienarchitrav, Fries etc., und Dürers bizarres ionisches Kapitell mit Zahnschnittabakus und Kyma unterhalb der Voluten wurde nach den Regeln antiker Baukunst korrigiert.

Auch in seinem gleichzeitig mit der Stanza dell'Incendio konzipierten Teppichentwurf für die Predigt des Paulus in Athen griff Raphael Dürers Einfall des um Stufen erhöhten Vordergrundes auf. Den winklig gebrochenen Stufenpodest

SW.94: um 1504) verwies Shearman 1972, 119 A.102.

¹⁷³ Wölfflin, 229.

¹⁷⁴ Zu Raphaels genauer Wiedergabe von S. Maria in turri und Alt-St. Peter vgl. Hans Belting, *Das Fassadenmosaik des Atriums von Alt-St. Peter in Rom*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23, 1961, 37–54, bes. 41 ff. – Die hier vorgeschlagene Ableitung von Dürer wird durch den von Oberhuber 1962, 26; ders. in: RZ IX, 1972, 106 A. 14 erkannten Zusammenhang zwischen dem Borgobrand und Domenico Ghirlandaios Tempelgang Mariens in S. Maria Novella, Florenz (Lauts, Taf. 66) nicht entkräftet.

in der linken unteren Ecke des Teppichkartons übernahm Raphael aus dem Tempelgang Mariens des Marienlebens (B. 81, SW. 79), die Plazierung des diagonal in die Bildtiefe gestikulierenden Redners auf der obersten Stufe aus dem bereits genannten Holzschnitt *Christus vor Pilatus* (B. 31, SW. 116)¹⁷⁵.

In den Zuhörern dieser Szene verarbeitete Raphael weitere Anregungen Dürers. So ist der am unteren Bildrand mit erhobenen Händen und gebeugten Knien herbeieilende Mann dem Joachim aus der Begegnung mit dem Engel des Marienlebens (B. 78, SW. 95) nachgebildet, und der im Rücken des Paulus plazierte feiste Männerkopf, in dem John Shearman ein Porträt Leos X. vermutet, entstammt mit seiner Kappe und den langen, spitz zulaufenden Ohrklappen der 1512 datierten Szene *Christus vor Pilatus* der Kupferstich-Passion (B. 7, SE. 59)¹⁷⁶. Vergleicht man, wie Andrea del Sarto zur selben Zeit in seiner *Predigt Johannis d. T. in der Wüste* von 1515 im *Chostro dello Scalzo* in Florenz denselben Dürer-Kopf zitathaft genau übernimmt, dann wird Raphaels stärker verändernder Umgang mit der Vorlage deutlich¹⁷⁷.

Im Teppichkarton *Weide meine Schafe* scheinen ebenfalls zwei Einzelfiguren auf Dürer zurückzugehen. Zwischen dem Johannes und dem Joseph aus dem *Sposalizio* des Marienlebens (B. 82, SW. 97) bestehen seitenverkehrte Zusammenhänge in der Schrittstellung und Gewanddisposition, während die Manteldrapierung auf dem Rücken des Petrus an dem vor Gott und den Ältesten knienden Johannes der *Apokalypse* (B. 63, SW. 43) seitengleich vorgebildet ist. Aufschlüsse über die einzelnen Phasen der Dürer-Verarbeitung vermittelt der Abklatsch einer für diesen Karton angefertigten Modellstudie in Windsor Castle (RZ 441). Offenbar ließ Raphael seine Studiodelle – wie häufig zu beobachten ist – Haltungen einnehmen, die seinen für die Adaption ausgewählten Bildvorlagen entsprach, um so die Bildquellen an der Natur zu überprüfen. Später dann hat er die zeitgenössische Studiokleidung seiner Modelle durch Gewandmotive Dürers ersetzt oder ergänzt¹⁷⁸.

Neben Schauplatzgestaltungen, einzelnen Köpfen, Figuren und Gewandmotiven wurden auch wie schon zur Zeit der *Stanza della Segnatura* Figurengruppierungen Dürers als Kompositionsanregungen wirksam.

Die Almosenszene in der rechten Hälfte des *Apostelteppichs Der Tod des Ananias* mit dem von der erhöhten Position der antiken *Rostra*¹⁷⁹

Almosen austeilenden Apostelpaar (Abb. 32) ist aus Dürers seitengleicher Darstellung der Versiegelung der Auserwählten der *Apokalypse* (B. 66, SW. 52 / Abb. 33) entwickelt. Dürers Engel mit leicht geneigtem Kopf im Profil vor einer knienden Menge wurde zum vorderen Jünger; die die Stirn signierende Rechte des Engels spendet jetzt den Segen, und den bärtigen Männerkopf neben der linken Schulter des Engels rückte Raphael etwas herauf und machte ihn zum zweiten Apostel.

Raphaels selektive, ausschnitthafte Adaption von Kompositionsanlagen und Motivideen Dürers ist immer wieder zu beobachten: so z. B. im sog. *Morbetto*, einem nach Raphaels Entwurf (um 1514) entstandenen Kupferstich des Marcantonio Raimondi (B. 417). Die übereinandergestapelten Schafe gehen bei aller formalen Unterschiedlichkeit auf Dürers *Tempelgang Mariens* des Marienlebens (B. 81, SW. 79) zurück. Von dort nahm Raphael auch den Gedanken einer hinter den Schafen nach links ansteigenden Freitreppe, die zu einer großen rundbogigen Öffnung führt, die im rechten Winkel zum Treppenverlauf ins Dunkel geht. Diese Örtlichkeit verband Raphael schließlich mit den Figuren des Aeneas und der beiden hinter sein Lager tretenden Penaten aus

¹⁷⁵ Nur auf die Zusammenhänge zwischen der *Predigt des Paulus in Athen* und Dürers *Christus vor Pilatus* (B. 31, SW. 116) ist bereits hingewiesen worden; vgl. Hetzer, 97; Fritz Baumgart, Biagio Betti und Albrecht Dürer, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3, 1934, 231–249, bes. 235f. (Zusammenhang allerdings nur als »scheinbare Annäherung an die Dürersche... Raumvorstellung« beurteilt); Oberhuber in: RZ IX, 1972, 139; Shearman 1972, 124.

¹⁷⁶ Shearman 1972, 61.

¹⁷⁷ Zu del Sartos Übernahme vgl. Shearman 1965a, 300, Taf. 42. Beim vermeintlichen Porträt Leos X. in der *Predigt des Paulus in Athen* verwies Shearman 1972, 60 A. 88 lediglich für die Kopfbedeckung auf den Dürer-Stich B. 7, SE. 59; es bleibt aber fraglich, ob Raphaels Veränderungen des Dürer-Kopfes die Annahme eines beabsichtigten Porträts Leos X. rechtfertigen. – Zu Dürers Köpfen vgl. das Lob bei Vasari-Milanesi VII, 581 (»bene fu nelle teste massimamente pronto e vivace, come è notissimo a tutta Europa«); V. 402 (»non è possibile per invenzione, componimenti di... teste di vecchi e giovani, far meglio«).

¹⁷⁸ Der von Waagen, Bd. 1, 297 gemachte Vorschlag einer Beeinflussung der Christusfigur in *Weide meine Schafe* durch Schongauers *Noli me tangere* (B. 26, M. 15) ist schwer zu beurteilen. Ablehnend äußerten sich Galichon, 331 und Lehrs, 136. – Nicht überzeugend sind die verschiedenen Ableitungsvorschläge zu Einzelfiguren in der *Befreiung Petri* der *Stanza d'Eliodoro* aus Dürer-Drucken von Hetzer, 99 und Chapeaurouge, 70.

¹⁷⁹ Vgl. Shearman 1972, 120.



32. Pieter van Aelst nach Raphael, Tod des Ananias, Bildteppich. Rom, Pinacoteca Vaticana, Ausschnitt
 33. Albrecht Dürer, Windengel und Versiegelung der Auserwählten, Holzschnitt (B. 66, SW. 52), Ausschnitt

dem Vergilius Vaticanus des frühen 5. Jahrhunderts. Und in das Dunkel ließ Raphael das bei Vergil (Aeneis III, 152) genannte nächtliche Mondlicht durch eine zusätzliche Fensteröffnung fallen¹⁸⁰.

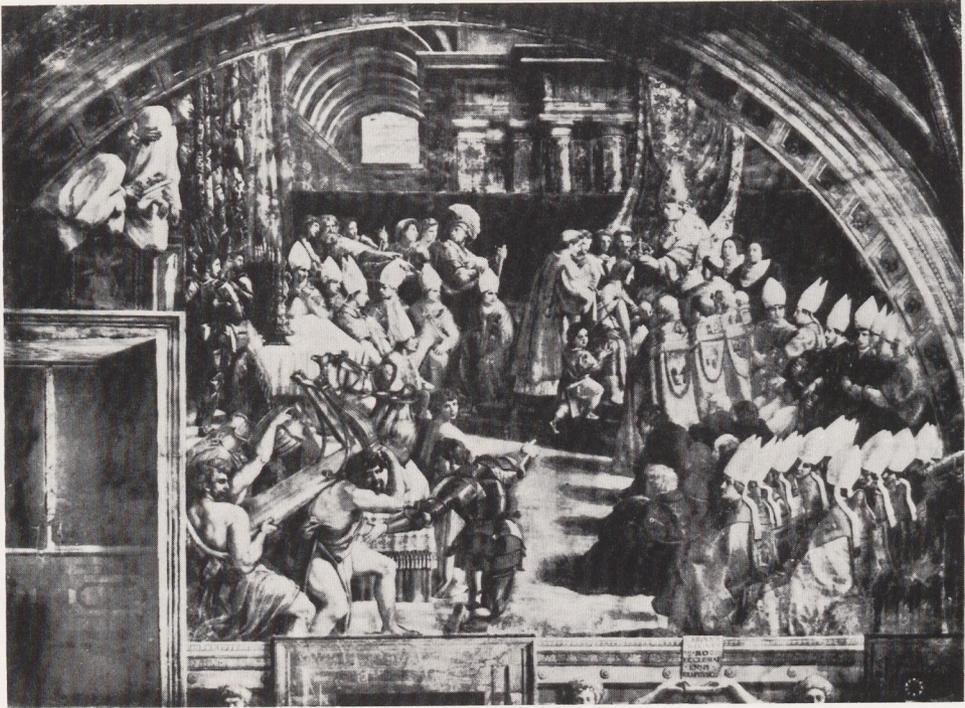
Besonders deutlich ist die Abhängigkeit der Krönung Karls d. Gr. in der Stanza dell'Incendio (Abb. 34) von Dürers Christus vor Kaiphas aus der Kleinen Holzschnitt-Passion (B. 28, SW. 113 / Abb. 35). Nicht nur die Räumlichkeit mit den Säulen an der Rückwand, dem links in die Tiefe fluchtenden tonnengewölbten Gang, dem um Stufen erhöhten Baldachintron rechts und den hinaufführenden Stufen am linken unteren Bildrand sind Dürers Holzschnitt entnommen¹⁸¹, sondern auch Teile der Figurendisposition. In beiden Bildern bewegt sich eine Kette aus drei Figuren von links unten auf den Thron zu, wobei den beiden hinteren Personen jeweils die Unterschenkel abgeschnitten sind. Dürers unter den Nackenschlägen gebeugter Christus, gefolgt von einem aufrechten Schergen und vorangezerrt von einem gerüsteten Soldaten, ist bei Raphael zu einem den im Liber Pontificalis genannten Tisch herbeischleppenden Diener geworden, dem ein zweiter assistiert, während vorn ein gepanzertes Soldat dieser Dienergruppe mit den königlichen

Geschenken den Weg zum Thron des Geschenkempfängers weist.

Raphaels choreographische Transformation beschränkte sich darauf, Dürers Hochformat dem breitformatigen Lünettenfeld anzupassen und die Rückwand in den Hintergrund zu schieben, um so Raum zu schaffen für den jetzt schräg gestellten Thron mit der personenreichen Krönungszeremonie im Kreise – oder besser – in der Quadratura

¹⁸⁰ Zur Datierung des Morbetto vgl. Oberhuber 1966, 97f. Nr. 135 (Erfindung um 1512/13); Shearman 1972, 109 A.68 (1514–15); Carolyn H. Wood in: Kat. Lawrence, 118f. Nr. 31 (Stich um 1515–16). Es fällt auf, daß Raphael im Borgobrand mit Aeneas, Anchises und dem die Penaten tragenden Ascanius ein Ereignis illustriert, auf das in der dem Morbetto zugrundeliegenden Stelle der Aeneis (III, 148–152) Bezug genommen wird. – Zu Raphaels Verwendung des Vergilius Vaticanus vgl. Pierre de Nolhac, Raphael et le Virgile du Vatican, in: ders., Petites notes sur l'art italien, Paris 1887, 1–4; ders., Le Virgile du Vatican et ses peintures, Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques 35, 1897, 683–791, bes. 784f.; J. de Wit, Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus, Amsterdam 1959, 73f., Taf. 12.2.

¹⁸¹ Zu korrigieren ist daher die Annahme von D(eocleccio) Redig de Campos, Raffael in den Stanzen, 2. Aufl., Mailand 1971, 76, der Schauplatz sei die Petersbasilika des 16. Jahrhunderts.



34. Raphael, Krönung Karls d. Gr. Rom, Vatikanischer Palast, Stanza dell'Incendio

sitzender Prälaten. Vollkommen andere Wege beschritt Raphael jedoch in der Figurenbildung.

Raphaels Veränderungen an der Dürer-Architektur zielen – wie schon im Falle der Heilung des Lahmen und des Borgobrandes beobachtet – auf Homogenisierung der einzelnen Bauglieder, auf Bereicherung sowie auf Antikennähe und verraten den Ordnungssinn des praktizierenden Architekten. Dürers kolossale Säule neben dem Durchgang wurde verkleinert und als stützende Wandvorlage dem Durchgangsgebälk untergeordnet, das sich auf der Rückwand nach rechts fortsetzt. Die Rückwand selbst wurde – angeregt durch Dürers von der Wand vorspringenden Rechteckbaldachin – durch einen Vorsprung und weitere Vorlagen noch zusätzlich plastisch bereichert. Den bei Dürer im schwarzen Nichts endenden Durchgang verwandelte Raphael in einen Anraum mit großem Fenster, Säulenvorlagen, Gesimsverkröpfungen und kontinuierlich umlaufendem Gesims; dem Anraum selbst gab er durch Säulenvorlagen, Gesimsverkröpfungen und Gurtbögen eine rhythmische Gliederung. Der von der Hand seines Werkstattgehilfen Giovanfrancesco Penni ausgeführte Modello in der Biblioteca Querini-Stampalia in Venedig (RZ 430) offenbart die

schrittweise Auseinandersetzung mit der Dürer-Vorlage. Dürers Kolossalsäule steht noch rechts neben dem »Durchgang«, ein wie bei Dürer unverkröpftes Durchgangsgesims ist links unterhalb der Verkröpfungen anskizziert.

Der Einblick in diese Zusammenhänge gibt der kontroversen Diskussion um die Komposition der Krönung Karls d. Gr. eine neue Dimension. Ohne Kenntnis der Dürer-Vorlage hatte bereits Sidney Freedberg die komplexe Raumstruktur dieser Szene als »the most daring manipulation of a design in space since the beginning of the classical style« charakterisiert, und Konrad Oberhuber ist diesem Urteil mit ähnlichen Beobachtungen gefolgt¹⁸². Beide Autoren sahen hier die Anzeichen für einen Stilwandel im Schaffen Raphaels um 1515, »für dessen Erklärung« – so Oberhuber – »rein die in ihm (= Raphael) innewohnenden Gestaltungstendenzen als Begründung genügen

¹⁸² Freedberg 1961, 298 (Zitat), 307f.; ders., *Painting in Italy 1500 to 1600* (1971), Revised paperback edition, Harmondsworth, Middlesex 1975 (Pelican History of Art), 72; Konrad Oberhuber, *Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 22 (58), 1962, 23–72, bes. 25–28, 55f.; ders. in: RZ IX, 1972, 52ff.



35. Albrecht Dürer, Christus vor Kaiphas, Holzschnitt
(B. 28, SW. 113)

mögen¹⁸³. John Shearman hingegen wollte Raphaels Verantwortung für die Konzeption der Krönung Karls d. Gr. sogar eingeschränkt wissen, weil er bezweifelte, »that in a modello controlled by Raphael there could have been such pointless dislocation of the viewpoint between the whole of the left foreground and its architectural background«¹⁸⁴. Gerade diese Diskrepanz der Blickpunkte teilt jedoch die Krönung Karls d. Gr. mit der Vorlage bei Dürer.

Die Vielzahl der bisher zusammengestellten Dürer-Adaptionen in der Stanza dell'Incendio wie in den Apostelteppichen läßt die Jahre nach 1514 als einen Höhepunkt in Raphaels Auseinandersetzung mit Druckgraphiken Dürers erscheinen. Naheliegend ist daher die Annahme, daß der eingangs erwähnte persönliche Werkaustausch zwischen Dürer und Raphael, d.h. speziell ein um 1514 in Rom eingetroffenes Konvolut mit z.T. neuesten Dürer-Drucken Raphaels erneute und im Vergleich zu früher noch intensivere und aspektreichere Beschäftigung mit Dürers Schaffen hervorgerufen hat¹⁸⁵.

Andererseits gibt es jedoch manche Anzeichen

dafür, daß Dürers Druckgraphiken in kontinuierlichem Fluß ihren Weg in verschiedene Regionen Italiens gefunden haben. So hat sich die in den Jahren gegen und nach 1500 einsetzende Verbreitung der Dürer-Druckgraphik in Ober- und Mittelitalien auch im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fortgesetzt. Hier ist in erster Linie Andrea del Sarto in Florenz zu nennen, dessen 1509 einsetzende Dürer-Rezeption zwischen 1514 und

¹⁸³ Oberhuber in: RZ IX, 1972, 53. An anderer Stelle spricht Oberhuber allerdings treffender von einer »völligen Aufgabe des Albertischen Kastenraumes« wohl unter dem Einfluß Dürerscher Holzschnitte« (op. cit., 106; vgl. auch 52). Der von ihm (106 A. 16) angeführte Holzschnitt Christus unter den Schriftgelehrten (B. 91, SW. 77: um 1503) könnte für Raphaels Krönung Karls d. Gr. allenfalls eine ergänzende Anregung geliefert haben.

¹⁸⁴ Shearman 1965, 176.

¹⁸⁵ 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 N.F. 24 (60), 1964, 59–100, bes. 93 A. 145 hat versucht, im graphischen Stil der Raphael-Zeichnungen um 1515 den Einfluß von Dürers Druckgraphik nachzuweisen.

1517 ebenfalls einen Höhepunkt erreichte¹⁸⁶. Diese hinsichtlich der Zeit und Intensität auffallende Parallele zwischen del Sarto und Raphael

fordert zu einem Vergleich der Rezeptionsweisen heraus, zumal beide Künstler oftmals dieselben Dürer-Drucke studiert und rezipiert haben.

Dürer-Rezeption des Andrea del Sarto

Andrea del Sartos Interesse an Dürer galt zuerst (1509/10) – wie bei Raphael – Landschaftsdetails¹⁸⁷, seit 1514 aber meistens Einzelfiguren, markanten Köpfen mit ausgefallenen Kopfbedeckungen, Kleidungsmoden oder Einzelrequisiten. Selten nur wurden Figurengruppierungen als Erfindungsstimulus aufgegriffen. Dürers raffinierte Raumkonstruktionen blieben vorerst ohne Resonanz. Dies verdeutlicht z. B. del Sartos 1514 datierte Mariengeburt in SS. Annunziata, Florenz, die zwar in Einzelzügen Anregungen aus Dürers themengleichem Holzschnitt des Marienlebens (B. 80, SW. 78) aufgriff, die komplizierte Raumanlage der Vorlage mit den winkligen Treppen und unterschiedlichen Fußbodenniveaus jedoch unberücksichtigt ließ¹⁸⁸.

Aus den beiden Holzschnitten Christus vor Pilatus (B. 31, SW. 116) und Christus vor Kaiphas (B. 28, SW. 120), denen Raphael die Raumdispositionen für zwei Fresken der Stanza dell'Incendio entlehnte, verwertete del Sarto lediglich einzelne Gewandfiguren mit nahezu zitathafter Wörtlichkeit, wie den bärtigen Greis mit spitzer Kapuze in der Gruppe Pharaos entlohnt Joseph (Galleria Palatina, Florenz; 1516) und in der Gefangennahme Johannes d. T., oder die Rückenfigur mit geknotetem Mantelzipfel im Hintergrund der Taufe des Volkes durch Johannes d. T. (beide Chioostro dello Scalzo, Florenz; 1517)¹⁸⁹.

Vielleicht nach einer ersten und nur schwachen Resonanz im um 1517 entstandenen Joseph deutet den Traum Pharaos in der Galleria Palatina, Florenz, sind dann Dürers komplizierte Schauplatzgestaltungen mit den vielfältigen Niveaufestufungen hinter dem Tribut an Caesar in Poggio a Caiano (1519/21) als Quelle deutlich¹⁹⁰. Die Baulichkeiten in Dürers Holzschnitt Christus vor Pilatus (B. 31, SW. 116), die Raphael für das rechte Drittel seines Borgobrandes adaptiert hatte, und aus denen in Florenz um 1517/18 Jacopo Pontormo die Parzellierung des Handlungsraumes durch kühne Treppenanlagen in seinem Joseph in Ägypten der National Gallery, London, abgeleitet hatte¹⁹¹, scheinen auch bei del Sarto als Vorlage blaß durch. Man vergleiche die Position der nach rechts ansteigenden Treppe im Mittelgrund vor den beiden Säulen des Hintergrundes, die del Sarto als Teil eines Tempiettos raphaelischer Prä-

gung einsetzte¹⁹². Ordnende räumliche Klärung, Antikisierung und Umdeutung der Architekturglieder Dürers sind bei del Sarto ähnlich zu beobachten wie bei Raphael.

Del Sartos Interesse an Einzelfiguren Dürers hatte zur Folge, daß er diese meist wie Versatzstücke ohne transformierende Eingriffe zitathaft genau wiederverwendete, wie die mehrfachen Entlehnungen in der Predigt Johannes d. T. von 1515 im Chioostro dello Scalzo offenbaren¹⁹³. Nur selten versuchte er eine kreative Mischung und Umformung verschiedener Dürer-Motive wie z. B. in der nur durch einen 1516 datierten Stich Agostino Venezianos überlieferten Pietà Puccini (B. 40), bei der die Figur des mittleren Engels Entlehnungen aus zwei verschiedenen Dürer-Drucken in sich vereint und auch der Golgotha-Hügel eine freie Uminterpretation eines Dürer-Motives darstellt¹⁹⁴.

Bisher hat nur John Shearman versucht, die Dürer-Rezeption del Sartos und Raphaels vergleichend zu differenzieren: »Their attention to Dürer... is prompted by similar motives, and leads to surprisingly similar results, though Sarto's adoption of Dürer's forms is explicit to a degree that was impossible for the more idealistic Raphael«¹⁹⁵. Dieses Urteil bedarf der Modifizierung; denn in gewisser Hinsicht scheint Raphael seinen benutzten Vorbildern noch näher zu sein, ohne sich jedoch zitathafter Übernahmen zu bedienen. Bezeichnenderweise erwähnte Vasari – selbst als kaum Vierzehnjähriger kurze Zeit (1524/25)

¹⁸⁶ Vgl. Shearman 1965a, 66.

¹⁸⁷ Vgl. den S. Filippo Benizzi-Zyklus in SS. Annunziata, Florenz; Shearman 1965a, 26 mit A. 1, Taf. 8b.

¹⁸⁸ Vgl. Freedberg 1963, Text 24, Cat. rais. 45; Shearman 1965a, 212, Taf. 32.

¹⁸⁹ Vgl. Shearman 1965a, 234, Taf. 49c bzw. 301f., Taf. 64, 52b.

¹⁹⁰ Vgl. Shearman 1965a, Taf. 48b bzw. 75a.

¹⁹¹ Forster, 30, Abb. 15.

¹⁹² Vgl. Raphaels Predigt des Paulus in Athen, bes. RZ 452 (mit Figuren auf der Galerie!).

¹⁹³ Vgl. Freedberg 1963, Text 31, Cat. rais. 50; Shearman 1965a, 66, 300, Taf. 42.

¹⁹⁴ Holzschnitt B. 122, SW. 164: 1511; Kupferstich B. 14, SE. 47: 1507 (der Kupferstich war auch die Quelle für den Schauplatz); vgl. Freedberg 1963, Text 33, Abb. 60, Cat. rais. 52; Shearman 1965a, 45, 229, Taf. 46a.

¹⁹⁵ Shearman 1965a, 66. Vgl. die Ansätze bei Hagen, 230.

Schüler del Sartos – bei Andrea del Sarto und Jacopo Pontormo ausführlich die Entlehnungen aus Dürer-Druckgraphiken, nicht aber bei Raphael¹⁹⁶. Del Sartos Figurenübernahmen hätten – so Vasari – einige Zeitgenossen zu der Ansicht geführt, »non che sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione«¹⁹⁷.

Seine künstlerische Intelligenz befähigte Raphael zu einer Art Gedankenarbeit, welche die Entwicklungsmöglichkeiten, die in einer studierten

Vorlage schlummern, erkannte und bei seinen Umformungen stärker auswertete als dies bei dem etwas äußerlicher und weniger gedankenreich rezipierenden del Sarto geschah. Damit zusammen hängt Raphaels Offenheit und Resorptionsfähigkeit gegenüber einer Vielzahl von unterschiedlichen Seheindrücken, die er an anderen Kunstwerken sammelte, und die er dann in einer Weise orchestrierte und transformierend homogenisierte, welche die neue Lösung als völlig zwanglos, natürlich und logisch erscheinen läßt.

Spasimo di Sicilia

Dies sei abschließend an einem letzten Beispiel angedeutet: der vielfach unterschätzten Kreuztragung Christi (sog. Spasimo di Sicilia) von um 1516 im Prado, Madrid (Abb. 36).

Seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts hat es verschiedene Vorschläge gegeben, aus welchen Bildquellen Raphael seine Komposition entwickelt haben mag. Man nannte abwechselnd die Kreuztragungen in Dürers Großer und Kleiner Holzschnitt-Passion, die beiden Fassungen Schongauers und jüngst die 1515 datierte des Lucas van Leyden, und verband den neuen Vorschlag meist mit heftigem Widerspruch gegen die jeweils andere These. Fehlende oder schwankende Vorstellungen von Raphaels Rezeptionsweise sind der Grund dafür, daß in dieser Frage bis heute keine Einigkeit erzielt werden konnte. Tatsächlich hat Raphael im Spasimo di Sicilia Anregungen von allen drei genannten Künstlern verarbeitet, so daß dieses Bild ohne Übertreibung als eine Art Summa von Raphaels Auseinandersetzung mit den »stampe di maniera tedesca« bezeichnet werden kann.

Raphaels Hauptquelle war der Große Kreuztragungsstich Martin Schongauers von ca. 1475 (B. 21, M. 9 / Abb. 38)¹⁹⁸. Von dort übernahm er die kompositorische Grundidee des großen Bewegungszuges: vorn in der Bildmitte Christus, der unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen ist, nach links fortgezerrt von einem Kriegsknecht, der mit seinem Schritt in die Bildtiefe die weitere Wegrichtung anzeigt; dann der sich nach rechts zum zurückgebliebenen Christus umdrehende Reiter links in Rückenansicht auf dem stark in die Tiefe verkürzten Pferd, schließlich die um einen begrasten Hügel geführte Spitze des Zuges mit weiteren Reitern und den beiden gefesselten Schächern. Bei der Übertragung von Schongauers breitformatiger Anlage ins Hochformat komprimierte Raphael die Komposition und reduzierte

die Figurenzahl. So eliminierte er Schongauers Pferd am linken Rand, setzte den dortigen Reiter auf das rechts benachbarte Pferd und rückte dieses näher ans Handlungszentrum heran.

Offenbar hatte Raphael gleichzeitig Dürers Kreuztragung der Großen Holzschnitt-Passion von ca. 1498/99 (B. 10, SW. 59 / Abb. 37) vor Augen¹⁹⁹; denn aus diesem mit seinem Gemälde verwandten Hochformat übernahm er seitenverkehrt die Ortsangabe des stark angeschnittenen Stadttors, durch das der Zug Jerusalem verlassen hat. In Dürers Holzschnitt, aber auch im 1515 datierten Kreuztragungsstich des Lucas van Leyden (B. 70 / Abb. 39) fand Raphael die Rückwendung des unter der Last des Kreuzes zusammengebrochenen Christus vorgebildet. Sie bezog sich dort allerdings auf die ihm kniend nachfolgende Hl. Veronika mit dem Schweißstuch. Die Kirche in Palermo, für deren Altar Raphaels Kreuztragung bestimmt war, hieß S. Maria dello Spasimo. Deshalb bezog Raphael Christi Rückwendung auf die in

¹⁹⁶ Vasari-Milanesi V, 22; VI, 265 ff., 270.

¹⁹⁷ Vasari-Milanesi V, 22.

¹⁹⁸ Waagen, Bd. 1, 297; Renouvier, 150f.; Dehio 1881; ders. 1930, 230, 236; Müntz, 548; Lehrs, 135f.; Baum, 39. – Ablehnend: Galichon, 330; Gronau, 243. – Weniger überzeugend ist der Versuch von Dehio 1881, 258f., Schongauers Kleine Kreuztragung (B. 16, M. 26) als zweite Quelle für Raphaels Spasimo namhaft zu machen.

¹⁹⁹ Vgl. von Eye, 277; Thausing, Bd. 2, 91; Springer, Bd. 2, 77ff.; Panofsky, Bd. 1, 61; Gould, 112f.; Freedberg 1972, 630; Polzer, 16, 19f. – Dürers Kreuztragungen in beiden Holzschnitt-Passionen nennen als Vorlage: Wolfgang Stechow, Alberti Dureri Praecepta, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1971/72, 1972, 11–20, bes. 14; Michael Levey, High Renaissance, Harmondsworth, Middlesex 1975, 285. – Dürers Kreuztragung der Kleinen Holzschnitt-Passion als Vorlage nennen Grimm 1867, 56f.; ders. 1886, 466 mit A. 2; Gronau, 243; Weixlgärtner, 168; Dussler 1971, 44; Innis H. Shoemaker in: Kat. Lawrence, 200.



36. Raphael, Kreuztragung Christi (Spasimo di Sicilia).
Madrid, Prado

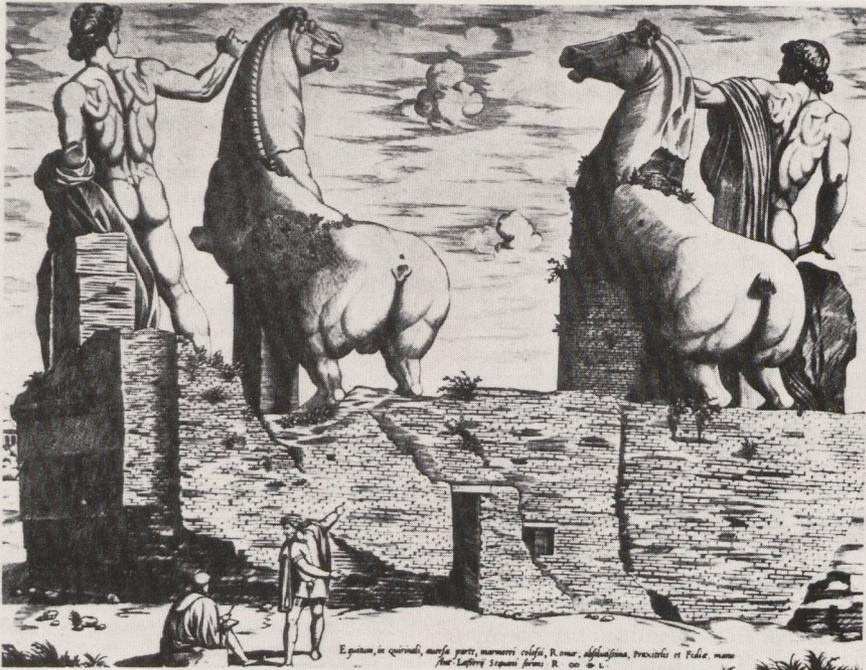
37. Albrecht Dürer, Kreuztragung Christi, Holzschnitt
(B. 10, SW. 59)



38. Martin Schongauer, Große Kreuztragung Christi, Kupferstich (B. 21, M. 9)



39. Lucas van Leyden, Kreuztragung Christi, Kupferstich (B. 70)



40. Antonio Lafreri, Opus Praxitelis (links) und Opus Fidiaes (rechts), Dioskuren vom Monte Cavallo, Kupferstich (1550)

ohnmächtigem Mitleid niedergesunkene Mutter Gottes, der Christus selbst in der Stunde eigenen größten Schmerzes tröstende Worte zuspricht: »Filiae Ierusalem, nolite flere super me... (Lc 23, 28)²⁰⁰.

Die Gruppe der mit vorgestreckten Händen hilflos Hilfe anbietenden Mutter Gottes im Kreise dreier Marien und des Jüngers Johannes ist aus Schongauers gaffenden Juden entwickelt, die z. T. mit vorgestreckten Armen gleichfalls auf der rechten Seite vor den berittenen Machthabern plaziert sind (Abb. 38). In der die Mutter Gottes umgebenden Halbkreisformation griff Raphael auf seine kompositorische Lösung aus der Grablegung in der Villa Borghese, Rom, von 1507 zurück, während er den Johanneskopf über der schmerzreichen Mutter Gottes aus einer analogen Formation in Dürers Großem Grablegungsholzschnitt (B. 12, SW. 39: um 1496/97) entwickelte. Mit dem Lüften des Madonnenschleiers wiederholte er eine Motiveeide aus seinem frühen Entwurf einer Beweinung Christi im Louvre (RZ 168), in dem er auf gleiche Weise eine drohende Ohnmacht Mariens zum Ausdruck gebracht hatte. Schließlich gestaltete er den linken nackten Fuß der knienden Maria nach dem Vorbild, das Schongauer am Christus seiner Großen Kreuztragung (Abb. 38) geliefert hatte²⁰¹.

Raphaels Adaption- und Transformationsarbeit ist an der Gestalt Christi in mustergültiger Klarheit ablesbar. Der kreuztragende Christus des Lucas van Leyden (Abb. 39) wurde recht genau übernommen²⁰², allerdings leicht gegen den Uhrzeigersinn gedreht, so daß die Figur nun stärker aus der Tiefe kommt. Die Art des Griffes mit der Rechten an den Kreuzquerbalken, die Form des Kreuzes selbst und die kräftige Röhrenfalte auf der Brust Christi sind untrügliche Indizien für Raphaels Benutzung dieser Stichvorlage. In der stärkeren Kippung des Kreuzes sowie in der Gestaltung von Hals und Kopf (vgl. die entblößten Halsmuskeln und das freie Ohr) hielt sich Raphael an Dürers Großen Kreuztragungsholzschnitt (Abb. 37), während er die schmalere, das Schädeldeckenhaar sichtbar lassende Dornenkrone Schongauer (Abb. 38) nachbildete.

Ohne Vorbild ist Raphaels Plazierung des Simon von Kyrene, der nach Lc 23, 26 dazu gezwungen wurde, Christus das Kreuz nachzutragen. Bei Schongauer und Dürer ist er erst nach einigem Suchen weiter unten am Kreuzstamm auszumachen; bei Raphael ragt er als athletische Mannsgestalt über dem zusammengebrochenen Christus auf und macht mit seinen muskulösen Armen die Ent-

Lastung Christi anschaulich. Dabei zeigt sich, wie Raphael die Formation seiner Bildvorlage (Lucas van Leyden / Abb. 39) nicht nur räumlich sondern auch zeitlich weiterdachte. Als Folge der Entlastung erscheint das Kreuz jetzt frei über der Schulter Christi und dessen den Kreuzquerbalken fassende rechte Hand nun in Kopfhöhe.

Dienst und Postierung des Simon sind eine Uminterpretation des Kriegsknechtes, der bei Schongauer und Dürer das Kreuz auf Christus niedergedrückt. Dieses Handlungsmotiv hat Raphael auf eine Figur neben Simon übertragen, die ihrerseits einer Gestalt Peruginos von 1503/05 nachgebildet ist²⁰³. Auf diese Weise erfand Raphael eine neue, textunabhängige Handlungsepisode: einen dramatischen Widerstreit zwischen dem das Kreuz anhebenden Simon und dem es niederdrückenden Kriegsknecht. Ein drittes, das Drama steigernde Moment liefert der Scherge links, der mit der Kraft seines ganzen Körpers Christus an einem Seil brutal weiterzerzt. In ihm hat Raphael – analog zu dem bereits erörterten berittenen Soldaten links – Bewegungs- und Handlungsmotiv konzentrierend vereint, die bei Schongauer auf zwei verschiedene Kriegsknechte verteilt sind. Schongauers Bewegungsmotiv wurde dann in der Gemäldeversion nach dem Idealbild einer antiken schreitenden Krafftfigur umgestaltet, das die Rossebändiger vom Quirinal lieferten. Die Rückenansicht des einen (sog. Opus Praxitelis) wurde am linken Arm um die Haltung des rechten Armes des anderen (sog. Opus Fidiaie) bereichert (Abb. 40)²⁰⁴.

²⁰⁰ Diesen Zusammenhang erkannte bereits C. F. von Rumohr, Über Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen, in: ders., Italienische Forschungen, Dritter Theil, Berlin Stettin 1831, 1–154, bes. 132.

²⁰¹ Die schrittweise Übertragung dieses Schongauer-Motives auf die Modellstudie ist aus Raphaels Vorzeichnung in den Uffizien 543E recto (Frederick Hart, Giulio Romano, 2 Bde, New Haven 1958, Bd. 2, Abb. 27; zur Zuschreibung an Raphael vgl. Oberhuber in: RZ IX, 1972, 66 mit A. 177) ablesbar.

²⁰² Freedberg 1972, 630.

²⁰³ Vgl. die Pallas Athene im Kampf zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit im Louvre, Paris (Bombe, 129; Camesasca, Taf. 169). Demselben Bild entnahm Raphael auch Anregungen für den Soldaten rechts hinter Simon.

²⁰⁴ Crowe/Cavalcaselle, Bd. 2, 312 und Müntz, 548 erkannten bereits die Verwandtschaft des Schergen mit dem Soldaten in Raphaels Urteil Salomos an der Decke der Stanza della Segnatura (um 1509) und die hinter beiden Figurenprägungen stehenden Rossebändiger vom Quirinal. Doch während der Soldat im Urteil Salomos die Haltung des »Opus Fidiaie« nahezu unverändert übernimmt (die Annahme einer

Solche nun schon häufig beobachtete Antikisierung der Bildvorlagen betraf auch Requisiten wie die Schilde und Rüstungen der Staatsgewalt oder das Beinkleid des Simon, die den römischen Soldaten bzw. Barbaren an Trajanssäule und Konstantinsbogen nachgestaltet wurden²⁰⁵. Auch das mit SPQR versehene Staatsbanner sowie das Brandopfer am heidnischen Säulenmonument auf Golgatha unterstreichen Raphaels Streben nach historischer Glaubwürdigkeit durch strengste Beachtung des antiquarischen Decorum.

Raphaels auf Antikisierung und Einhalten des Decorum abzielende »Korrekturen« der »stampe di maniera tedesca« offenbaren eine Gesinnung, die dann von den italienischen Kunsttheoretikern um die Mitte des 16. Jahrhunderts artikuliert werden sollte. Lodovico Dolce schränkte 1557 seine Bewunderung Dürers dadurch ein, daß er ihm durch den Mund Pietro Aretinos »errori, che appartengono alla convenevolezza della inventione«²⁰⁶ vorwarf; und Giorgio Vasari machte sich 1568 das Urteil des Lambert Lombard zu eigen, daß Dürer »se... avesse potuto studiare le cose di Roma... sarebbe stato il miglior pittore de' paesi nostri, sì come fu il più raro celebrato che abbiano

mai avuto i fiaminghi«²⁰⁷. Mit anderen Worten brachte Vasari in der Vita des Jacopo Pontormo dieselbe Einstellung zum Ausdruck: »Nè creda niuno che Jacopo sia da biasimare, perchè egli imitasse Alberto Duro nell'invenzioni, perciocchè questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori: ma perchè egli tolse la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell'aria delle teste, e l'attitudini; il che doveva fuggire, e servirsi solo dell'invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna«²⁰⁸.

Raphaels Transformation der verschiedenen Bildvorlagen bewirkte im Spasimo di Sicilia eine Verkettung und Verdichtung der vielfältigen, auf einen einzigen Augenblick höchster Dramatik konzentrierten Handlungsmomente: Passio Christi und Compassio Mariae (Dialog zwischen Gottes Sohn und Mutter), Brutalität (befehlender Kommandant, zerrender Scherge und das Kreuz niederdrückender Soldat) und Dienst an Christus (Simon). Mit diesen kontrastierenden Mitteln inszenierte Raphael ein Historienbild von höchster und gegenüber seinen Bildquellen neuer religiöser Aussageintensität.

Schluß

»Ja es haben viele, und zwar die berühmteste Italianische Künstler selbst, nicht allein sich seiner (= Dürers) ordinanzien, Historien, Kleidungen, Figuren und anderer Zierrathen bedient, sondern wol gar ganze Bilder und fast völlige Historien, wie schon oben gedacht worden, nach Albert Dürers Kupferstech und Holzschnitten in ihren Gemälden nachgefolgt.« Diese Feststellung in Joachim von Sandrarts »Teutsche Academie« von 1675²⁰⁹ trifft auch auf Raphael zu und charakterisiert treffend die Vielseitigkeit von Raphaels Rezeption der Druckgraphiken nicht nur Dürers, sondern auch Schongauers, Lucas van Leydens und anderer. Studium und Verwertung der

»stampe di maniera tedesca« ziehen sich kontinuierlich durch sein ganzes Schaffen. Der Zustrom jüngster druckgraphischer Schöpfungen von nördlich der Alpen konfrontierte Raphael mit z. T. neuartigen formalen Lösungen, welche die

14, XXIV; Taf. 34, LXXII; Taf. 55, CXIV; Hans Peter L'Orange und Armin von Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, 2 Bde, Berlin 1939 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 10), Taf. 2a, 28a, 49a.

²⁰⁶ Dolce, 19; Roskill, 120.

²⁰⁷ Vasari-Milanesi V, 402. Bei diesem Urteil stützt sich Vasari auf einen an ihn gerichteten Brief des Lambert Lombard vom 27. 4. 1565 (Giovanni Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI., 3 Bde, Firenze 1839–40, Bd. 3, 177; vgl. Thausing, Bd. 2, 92 A. 1). Vgl. auch den bereits 1506 überlieferten Tadel venezianischer Künstler an Dürers Werk, zitiert oben S. 156.

²⁰⁸ Vasari-Milanesi VI, 270.

²⁰⁹ Sandrart-Peltzer, 63. – Vgl. auch Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice, Vite de' pittori bolognesi (1678), Hg. Giampietro Zanotti, 2 Bde, Bologna 1841, Bd. 2, 240: »E chi è che non rubbi? se non da altro, da rilievi, dalla stampe?... se a quelle d'Alberto Duro s'avessero a restituire i copiosi pensieri, le graziose attitudini, i ricchi vestiri, quanti si vedrebbero pittori, da noi creduti tanto feraci e maestri di prima classe, restar nudi e spennati, come la cornacchia d'Esopo?«

Vermittlung der antiken Figur durch Leonardos Zeichnung in Turin – so Edit Pogány-Balás, The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance, Budapest 1980, 44 mit Abb. 164f. – scheint mir nicht notwendig), zeigt erst der Scherge der Kreuztragung die im Text genannte »Mischung« beider Dioskuren. – Zu Raphaels Studium der beiden Rossebändiger-Gruppen vgl. zuletzt Arnold Nesselrath, Antico and Monte Cavallo, Burlington Magazine 124, 1982, 353–357, bes. 357.

²⁰⁵ Vgl. z. B. Karl Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule, Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike, Text- u. Tafelbd., Berlin Leipzig 1926, Taf.

Art und Intensität seines Rezeptionsverhaltens teilweise veränderten.

Die »stampe di maniera tedesca« bilden nur einen Teilbereich innerhalb des komplexen Bildquellenreservoirs, aus dem Raphael schöpfte und das seine Kreativität stimulierte. Ein durch die »Wirkungen des Geniekultes des 18. Jahrhunderts und die Sakralisierung des Künstlertums« im 19. Jahrhundert geprägtes Bewußtsein²¹⁰ hat nur zu oft die Kunstgeschichtsforschung daran gehindert, diesen Fragen die ihnen gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Nachdem Johann August Eberhard 1798 Raphael – und ihn als einzigen Künstler – in den Rang eines Genies erhoben hatte, welches »durch kein Studium, keine Regeln, keine Nachahmung vorbereitet ist... (und) keinem Vorbilde nachbildet«²¹¹, hat bereits Goethe 1827 die Gegenposition vertreten: »Es geht durch die ganze Kunst eine Filiation. Sieht man einen großen Meister, so findet man immer, daß er das Gute seiner Vorgänger benutzte und daß eben dieses ihn groß machte. Männer wie Raffael wachsen nicht aus dem Boden. Sie fußten auf der Antike und dem Besten, was vor ihnen gemacht worden«²¹². Ähnlich gab auch schon Sir Joshua Reynolds seiner Überzeugung, »that by imitation only, variety, and even originality of invention, is produced« im Rahmen seiner Akademievorlesung von 1774 nachhaltigen Ausdruck: »Invention is one of the great marks of genius; but if we consult experience, we shall find, that it is by being conversant with the inventions of others, that we learn to invent; as by reading the thoughts of others we learn to think«²¹³. Reynolds beschrieb hier einen Sachverhalt, der sich in auffallender Weise mit den Resultaten deckt, die die Analyse von Raphaels Rezeptions- und Transformations-techniken aufzudecken bemüht war.

Für diese Form von Kreativität, die sich äußert in der Umwandlung selektiver Entlehnungen sowie in einer auf das Übertreffen des Vorbildes durch seine Potenzierung abzielenden Verschmelzung verschiedener Vorlagen, gibt es ein bis in die Antike zurückreichendes theoretisches Schrifttum. Parrhasios – sagt Sokrates – pflegte, wenn er schöne Gestalten malen wollte, »von vielen, was jeder an Schönerem hat, zusammensetzen«²¹⁴. Die durch Plinius überlieferte Anekdote vom Maler Zeuxis, der bei seinem Versuch, die Schönheit der Helena im Bild festzuhalten, sich die jeweils schönsten Teile von fünf schönen Jungfrauen zum Vorbild nahm, diente bereits zuvor Cicero als beispielhafter Weg, um zur Schönheit zu gelangen²¹⁵. Von hier griff Leon Battista

Alberti diesen Gedanken auf und formulierte im dritten Buch seines Traktats »De pictura« das Ideal kompilierender Vorbildverschmelzung: »non uno loco omnes pulchritudinis laudes comperiantur sed raras illas quidem ac dispersas sint, tamen in ea investiganda ac perdiscenda omnis labor exponendus est«²¹⁶. Freilich wollte Alberti dieses Elektionsverfahren nur auf die Nachahmung bezogen wissen; das »opera aliorum imitari« tadelte er. Erst die Kunsttheoretiker des späten 16. Jahrhunderts sollten die geläufige, schon von Vasari gelobte Praxis des »imitare il buono per le fatiche de' più eccellenti« (Armenini), des »eleggendo quello di bello e di buono che negl'altri vede« (Lomazzo) nachdrücklich propagieren²¹⁷.

Allerdings wurden in der humanistischen Diskussion über die Formen literarischer Imitatio bereits früher Positionen vertreten, zu denen die an Raphael aufgezeigten Weisen transformierender Bildgutaneignung in auffallender Übereinstimmung stehen. Ein für viele Autoren repräsentatives Zitat aus dem 1528 erschienenen »Ciceronianus« des Erasmus von Rotterdam mag diese Analogie verdeutlichen, liest sich dieses Bekenntnis zu transformierender Imitatio doch geradezu wie ein Kommentar zu Raphaels Verarbeitung entlehnter Bildmotive: »Ich bin für die Nachahmung, sofern sie nicht darin besteht, daß man sich einem einzigen Stilmuster verschreibt, von dem man dann

²¹⁰ Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, 88.

²¹¹ Johann August Eberhard, Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuch der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart, 3. Theil, Halle Leipzig 1798, 251f.

²¹² Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Zürich 1948 (J. W. Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Hg. Ernst Beutler, 24), 199.

²¹³ Discourse VI; Reynolds-Wark, 96 bzw. 98.

²¹⁴ Xenophon, Mem. III 10,1; vgl. Tartarkiewicz, Bd. 1, 128f., 134f.

²¹⁵ De inv. II 2f. bzw. Naturalis historia XXXV, 64; vgl. Erwin Panofsky, Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. verb. Aufl., Berlin 1960, 7; Tartarkiewicz, Bd. 1, 249.

²¹⁶ Leon Battista Alberti, De pictura, Hg. Cecil Grayson, Bari 1980, 97.

²¹⁷ Vgl. Vasari-Milanesi IV, 8; Giovanni Battista Armenini, De' veri precetti della pittura libri tre, In Ravenna 1587 (Reprint Hildesheim New York 1971), 59; Gian Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura (1584), in: Lomazzo-Ciardi, Bd. 2, 381; vgl. auch Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei, Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des Cinquecento, Diss. Leipzig 1911, Rom 1912, 101f.

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 hat²¹⁸.

²¹⁸ »... imitationem probo non uni addictam praescriptio, a cuius lineis non ausit descendere, sed ex omnibus auctoribus aut certe praestantissimis, quod in quoque praececellit maxime tuoque congruit ingenio, decerpentem nec statim attextentem orationi quicquid bellum, sed in ipsum animum velut in stoma-

chum taicentem, ut transfusum in venas ex ingenio tuo natum, non aliunde emendicatum esse videatur ac mentis naturaeque tuae vigorem et indolem spirat, ut, qui legit, non agnoscat emblema Ciceronis 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 cordis 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. u. mit Anmerkungen versehen v. Theresia Payr, Darmstadt 1972, Erasmus von Rotterdam, Ausgewählte Werke, Hg. Werner Welzig, Bd. 7, 332–335.) – Dieses Erasmus-Zitat gilt als repräsentativ für die von zahlreichen Renaissance-Autoren vertretene Position transformierender Imitatio; vgl. G. W. Pigman III, Versions of Imitation in the Renaissance, *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 1–32, bes. 8f. – Zum Fragenkomplex der Imitatio allgemein vgl. außerdem Eugenio Battisti, Il concetto d'imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo, *Commentari* 7, 1956, 86–104; Gombrich; R(udolf) Wittkower, Imitation, Eclecticism, and Genius, in: *Aspects of the Eighteenth Century*, Hg. Earl R. Wasserman, Baltimore 1965, 143–161; Chapeaurouge, 1–7.

Nachtrag zu Anm. 113: Den Zusammenhang zwischen Schongauer und Raphaels Hl. Georg in Washington erörtert neuerdings auch der während der Drucklegung erschienene Aufsatz von John Shearman, A drawing for Raphael's ›Saint George‹, *Burlington Magazine* 125, 1983, 15–25, bes. 21, 25.

Abgekürzt zitierte Literatur:

B.: Adam Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, 21 Bde, Wien 1803–21, 2. Aufl. 1854–76. Bd. 6 (Martin Schongauer, Monogrammist FVB; vgl. *The Illustrated Bartsch*, Bd. 8, hg. v. Jane C. Hutchison, New York 1980), Bd. 7 (Albrecht Dürer; vgl. *The Illustrated Bartsch*, Bd. 10, hg. v. Walter L. Strauss, New York 1980 / Lucas van Leyden; vgl. *The Illustrated Bartsch*, Bd. 12, hg. v. James Marrow u. a., New York 1981), Bd. 14 (Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano; vgl. *The Illustrated Bartsch*, Bd. 26–27, hg. v. Konrad Oberhuber, New York 1978).

Baum: Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948.

Berenson 1963: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, 2 Bde, London 1963.

Berenson 1968: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, 3 Bde, London New York 1968.

Bombe: Walter Bombe, *Perugino, Des Meisters Gemälde in 249 Abbildungen*, Stuttgart Berlin 1914 (Klassiker der Kunst 25).

Camesasca: Ettore Camesasca, *Tutta la pittura del Perugino*, Milano 1959 (Biblioteca d'arte Rizzoli 36–37).

Chapeaurouge: Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.

Crowe/Cavalcaselle: J. A. Crowe und G. B.

Cavalcaselle, Raphael, Sein Leben und seine Werke, 2 Bde, Leipzig 1883–85.

Dacos: Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello, Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977.

Dalli Regoli: Gigetta Dalli Regoli, Lorenzo di Credi, Pisa 1966 (Raccolta Pisana di saggi e studi 19).

De Vecchi: Pier Luigi De Vecchi, *Raffaello, La pittura*, Firenze 1981.

Dehio 1881: Georg Dehio, Die Komposition von Raffaels Spasimo di Sicilia und ihre Vorläufer, *Zeitschrift für bildende Kunst* 16, 1881, 253–260.

Dehio 1930: Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, 4. Aufl., Textband 2, Berlin Leipzig 1930.

Dolce: Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura... intitolato L'Aretino*, In Vinegia 1557.

Dussler 1966: Luitpold Dussler, Raphael, *Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966 (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft).

Dussler 1971: Luitpold Dussler, Raphael, *A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*, London New York 1971.

Fahy: Everett Fahy, *The Earliest Works of Fra Bartolomeo*, *Art Bulletin* 51, 1969, 142–154.

Ferino-Pagden 1981: Sylvia Ferino-Pagden, Raphael's Activity in Perugia as Reflected in a Drawing in the Ashmolean Museum – Oxford, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25, 1981, 231–252.

- Ferino Pagden 1982: Sylvia Ferino Pagden, *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Catalogo della mostra, Firenze 1982 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 58).
- Fischel 1917: Oskar Fischel, *Die Zeichnungen der Umbrer*, Teil II, Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen 38, 1917, Beiheft, 1–188.
- Fischel 1962: Oskar Fischel, *Raphael* (zuerst engl. London 1948), Berlin 1962.
- Forster: Kurt W. Forster, *Pontormo*, München 1966.
- Freedberg 1961: S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 Bde, Cambridge/Mass. 1961.
- Freedberg 1963: S. J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, 2 Bde (Text and Illustrations / Catalogue raisonné), Cambridge/Mass. 1963.
- Freedberg 1972: S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Reprint der Ausgabe von 1961 mit Corrigenda in Bd. 1, 625–632, Icon Editions, New York u. a. 1972.
- Galichon: Émile Galichon, *Martin Schöngauer, Peintre et graveur du XV^e siècle*, Gazette des Beaux-Arts 3, 1859, 257–265, 321–335.
- Gmelin: Hans Georg Gmelin, *Zur Frage der Datierung von Sodomas Lukrezia in der Landesgalerie Hannover*, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 4, 1965, 239–250.
- 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 1963, 31–41 (Wiederabdruck in: ders., *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, Bd. 1, London 1966, 122–128).
- Gould: Cecil Gould, *On Dürer's Graphic and Italian Painting*, *Gazette des Beaux-Arts* 6^e pér. 75, 1970, 103–116.
- Grimm 1867: Herman Grimm, *Dürer und Raphael*, in: ders., *Künstler und Kunstwerke*, Bd. 2, Berlin 1867, 56f.
- Grimm 1886: Herman Grimm, *Das Leben Raphael's*, Zweite Ausgabe des ersten Bandes und Abschluß in einem Bande, Berlin 1886.
- Gronau: Georg Gronau, *Raffaël, Des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen*, Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg, 4. Aufl., Stuttgart Leipzig 1909 (Klassiker der Kunst 1).
- H.: Hind (s. dort).
- Haendcke: Berthold Haendcke, *Der französisch-deutsch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von etwa 1200 bis etwa 1650*, Eine entwicklungsgeschichtliche Studie, Straßburg 1925 (*Études sur l'art de tous les pays et de toutes les époques* 4).
- Hagen: Oskar Hagen, *Das Dürerische in der italienischen Malerei*, *Zeitschrift für bildende Kunst* 53 (N.F. 29), 1918, 225–242.
- Hetzer: Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1929 (Kunstwissenschaftliche Studien 3).
- Hind: Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving, A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 7 Bde, London 1938–48, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1970.
- Hirst: Michael Hirst, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, 1961, 161–185.
- Kat. Lawrence: *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Essays by Innis H. Shoemaker and Elizabeth Broun, Catalogue by Innis H. Shoemaker, Ausst.-Kat. The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence und The Ackland Art Museum, The University of North Carolina, Chapel Hill, Lawrence 1981.
- Kat. Washington: Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber und Jacquelyn L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973.
- Kuhrmann: Dieter Kuhrmann, *Frühwerke Agostino Venezianos*, in: *Munuscula Discipulorum, Kunst-historische Studien*, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, 173–176.
- Lauts: Jan Lauts, *Domenico Ghirlandaio*, Wien 1943.
- Lehrs: Max Lehrs, *Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen des XV. Jahrhunderts*, *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen* 12, 1891, 125–136.
- Lomazzo-Ciardi: Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Hg. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde, Firenze 1973–75 (Raccolta Pisana di saggi e studi 33–34).
- McKillop: Susan Regan McKillop, *Franciabigio*, Berkeley Los Angeles London 1974.
- M.: Charles Ilsley Minott, *Martin Schongauer*, New York 1971 (Zählung der Kupferstiche ist identisch mit den Lehrs-Nummern).
- Müntz: Eugène Müntz, *Raphael, Sa vie, son œuvre et son temps*, Nouvelle édition entièrement refondue, Paris 1886.
- Nikolenko: Lada Nikolenko, *Francesco Ubertino called »il Bacchiacca«*, New York Locust Valley 1966.
- Oberhuber 1966: *Renaissance in Italien*, 16. Jahrhundert, *Graphische Sammlung Albertina, Die Kunst der Graphik III*, Ausst.-Kat. Wien 1966.
- Oberhuber 1978: Konrad Oberhuber, *The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Raphael*, *Metropolitan Museum Journal* 12, 1977 (1978), 55–90.
- Panofsky: Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 Bde (1943), 3. Aufl., London 1948.
- Parker: K(arl) T(heodor) Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Bd. 2 *Italian Schools*, Oxford 1956.
- Plemmons: Barbara Mathilde Plemmons, *Raphael, 1504–1508*, Ph. D. University of California 1978, University Microfilms International, Ann Arbor 1981.
- Polzer: Joseph Polzer, *Dürer et Raphael, Nouvelles de l'estampe* 17, 1974, 15–22.
- Pope-Hennessy: John Pope-Hennessy, *Raphael*, London New York 1970 (Wrightsmen Lectures 4).
- Renouvier: Jules Renouvier, *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du quinzième siècle*, Bruxelles 1860.
- Reynolds-Wark: Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Hg. Robert R. Wark, New Haven London 1975.
- Roskill: Mark W. Roskill, *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968 (Monographs on Archeology and the Fine Arts 15).
- Rupprich: Hans Rupprich (Hg.), *Dürer, Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde, Berlin 1956–69.
- RZ: *Raphael's Zeichnungen, Abteilungen 1–8*, Hg. Oskar Fischel, Berlin 1913–41, Abteilung 9, Hg. Kon-

rad Oberhuber, Berlin 1972 (römische Zahlen = Abteilungsnummern; arabische Zahlen = Zeichnungsnummern).

Sandrart-Peltzer: Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, Hg. A. R. Peltzer, München 1925.

Schweikhart: Gunter Schweikhart, Novità e bellezza, Zur frühen Dürer-Rezeption in Italien, Festschrift Herbert Siebenhüner, Würzburg 1978, 111–136.

SE.: Walter L. Strauss, The Intaglio Prints of Albrecht Dürer, Engravings, Etchings and Drypoints, New York 1976, Expanded Edition 1977.

Shearman 1965: John Shearman, Raphael's unexecuted projects for the Stanze, Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag, Berlin 1965, 158–180.

Shearman 1965a: John Shearman, Andrea del Sarto, 2 Bde, Oxford 1965.

Shearman 1972: John Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972.

Shearman 1977: John Shearman, Raphael, Rome, and the Codex Escurialensis, Master Drawings 15, 1977, 107–146.

Springer: Anton Springer, Raffael und Michelangelo (1878), 3. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1895.

SW.: Walter L. Strauss, Albrecht Dürer, Woodcuts and Wood Blocks, New York (1979) 1980.

Tartarkiewicz: Wladyslaw Tartarkiewicz, Geschichte der Ästhetik (zuerst polnisch 1962), 2 Bde, Basel Stuttgart 1979–80.

Thausing: Moriz Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, 2. verb. Aufl., 2 Bde, Leipzig 1884.

Tietze: Hans Tietze, Among the Dürer Plagiarists, Journal of the Walters Art Gallery 4, 1941, 89–95, 122.

van Buren: Anne H. van Buren, The Canonical Of-

fice in Renaissance Painting: Raphael's ›Madonna at Nones‹, Art Bulletin 57, 1975, 41–52.

Vasari 1550: Giorgio Vasari, Le vite de piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri..., In Firenze 1550.

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.

von Eye: A(ugust) von Eye, Leben und Wirken Dürer's (1860), 2. durch einen Anhang vermehrte Ausgabe, o.O. (Nördlingen) 1869.

von Hadeln: Detlev Freiherr von Hadeln, Bilder Romaninos und Bachiaccas und ihre Beziehung zu Dürer, Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen 29, 1908, 247–251.

Vorbild Dürer: Vorbild Dürer, Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1972, München 1972.

Vos: Rik Vos, Lucas van Leyden, Bentveld Maarsen 1978.

Waagen: Gustav Friedrich Waagen, Treasures in Great Britain, 3 Bde, London 1854.

Waldmann: Emil Waldmann, Dürers Wirkung auf seine italienischen Zeitgenossen, Zeitschrift für bildende Kunst 65, 1931/32, 208–210.

Weixlgärtner: Arpad Weixlgärtner, Alberto Duro, Festschrift für Julius Schloßer zum 60. Geburtstage, Zürich Leipzig Wien 1927, 162–186.

Wölfflin: Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers (1905), 6. Aufl., München 1943.

Aufnahmen: 1, 5, 6, 7, 9, 11, 14, 22, 24, 26 nach RZ. – 2, 27, 30, 33, 35, 38 nach SW. – 3 nach Pope-Hennessy. – 4, 10, 28 nach SE. – 8, 16, 19, 20, 31 nach De Vecchi. – 12, 39 nach B. – 13, 34 nach A. P. Oppé, Raphael, Revised Edition, London 1970. – 15, 17, 18, 21, 23, 25 nach M. – 29, 32 nach Shearman 1972. – 36 nach Beck (zit. Anm. 121). – 37 nach Dehio 1881. – 40 nach Pogány-Balás (zit. Anm. 204).