



Paragone: gleichkommen und übertreffen Beobachtungen und Anmerkungen zu Raphaels wettstreitender Kreativität*

Rolf Quednau

In memoriam John Shearman

Originalveröffentlichung in: *Faietti, Marzia; Gnann, Achim (Hrsgg.): Raffael als Zeichner, Firenze/Milano, 2019, S. 358-383*
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008343>

Heute hier sprechen zu dürfen, ist mir eine große Freude, denn ich habe beglückende Erinnerungen an meine Studien in der Albertina unter deren drei Direktoren Walter Koschatzky (Graz 1921-2003 Wien; Direktor 1962-1986), Konrad Oberhuber (Linz 1935-2007 San Diego; Direktor 1987-1999), einem der prägendsten Raphael-Forscher nach dem 2. Weltkrieg, und Klaus Albrecht Schröder (geboren Linz 1955; Direktor seit 2000), anfangs noch im noblen Kreis der Musen, in dem wir jetzt tagen.¹

Die hohe Wertschätzung Raphaels als Zeichner jüngst durch Achim Gnann (“... einer der außergewöhnlichsten und faszinierendsten Zeichner aller Zeiten ...”) und durch das Ashmolean Museum (“... probably the greatest draughtsman in the history of European art.”) steht in einer langen Tradition. So gab der *conseiller honoraire* der Pariser Kunstakademie Roger de Piles (Clamecy 1635-1709 Paris) 1708 in seiner kuriosen, aber geschmacksgeschichtlich höchst aussagekräftigen “*Balance des peintres*” am Ende seines *Cours de peinture par principes* einzig Raphael die höchste Wertung von 18 Punkten in den Kategorien *Dessein* (hier knapp vor Michelangelo, den Carracci, Domenichino u. a.) und *Expression* (hier knapp vor Domenichino und Rubens), während bzgl. *Composition* Raphael mit 17 Punkten nur von Rubens überboten wurde.²

Gleiches spricht auch noch 1844 aus der sarkastischen Verspottung des akademischen Kopierwesens durch Grandville (eig. Jean Ignace Isidore Gérard; Nancy 1803-1847 Vanves bei Paris): “Dans un atelier voisin, un peintre, à cheval sur son dada raphaélique, décalquait force jambes et draperies sur de vieilles peintures. Évidemment c'était un grand maître, car il traînait une longue queue de disciples et d'apprentis.” (“In einem anderen Atelier dicht daneben ritt ein Maler auf einem raphaelischen Steckenpferde und decalquirte Nichts als Beine und Ohren [*recte*: Gewänder] auf alten Bildern. Er war jedenfalls ein berühmter Meister, denn er schleppte einen langen Schweif von Schülern mit sich.”). Die Beinstudie, die auf der begleitenden Illustration mechanisch durchgepaust wird, ist mit RAPH[AEL]VRB[INAS] signiert.³

Der Titel meines Beitrages “Paragone: gleichkommen und übertreffen” fußt auf dem berühmten, wohl (um) 1519 abgefassten Memorandum zu Raphaels Rekonstruktion des antiken Roms, in dem Raphaels Freund Baldassarre Castiglione (Casatico b. Mantua 1478-1529 Toledo) dem amtierenden Papst Leo X. (Florenz 1475-1521 Rom, Papst seit 1513) in schmeichlerischer Panegyrik attestiert, “lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliarli e superarli” (“er halte den Wettstreit mit der Antike am Leben, ihr gleichzukommen und sie zu übertreffen”).⁴

Derselbe Papst offenbarte ein analoges Paragone-Denken wettstreitender Kreativität, als er zu Raphaels Nachahmung und Stilwandel nur sechs Monate nach dessen

Tod – und damit Jahrzehnte vor derselben, vor allem in der erweiterten Zweitaufgabe der Raphael-Vita des Giorgio Vasari (Arezzo 1511-1574 Florenz) wortreicher ausgeführten Beobachtung – gegenüber Sebastiano del Piombo (Venedig um 1485-1547 Rom) trotz seiner starken Kurzsichtigkeit scharfsichtig konstatierte:

“guarda l’opere de Rafaello, ché come vide le hopere de Michelagnuolo subito lassò la maniera del Perosino e quanto più poteva si accostava a quella de Michelagnuolo.” (“betrachte die Werke Raphaels, als er die Werke Michelangelos [Caprese 1475-1564 Rom] sah, verließ er sofort den Stil Peruginos [Castel della Pieve um 1445/1448/1453-1523 Fontignano] und näherte sich dem Michelangelos so sehr er konnte”).⁵

1550 beschrieb dann Vasari im *Proemio della terza parte* seiner ersten Viten-Ausgabe den schönsten, vollkommensten Stil, der sich durch die Nachahmung verschiedener Vorbilder auszeichne:

“... la maniera venne poi la più bella, da l’ avere messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, agiugnerle insieme e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva ...” (“Durch die Gewohnheit des ständigen Wiedergebens der allerschönsten Dinge – seien es nun Hände oder Köpfe, Körper oder Beine – entstand schließlich dieser schönste der Stile, wobei durch das Zusammenfügen all dieser schönen Teile die schönst mögliche Figur geschaffen wird ...”).

Dieses Nachahmungsprinzip, das sich eng berührt mit der zeitgenössischen Theorie-debatte um literarische *Imitatio* (z. B. zwischen den Humanistenfreunden in Rom 1512-1513), sah Vasari in seiner vollkommensten Form im Schaffen Raphaels verwirklicht:

“... il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de’ maestri vecchi e quelle de’ moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l’ arte della pittura di quella intera perfezione, che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi e più, se si potessi dire o mostrare l’ opere di quelli a questo paragone.” (“... der überaus anmutige Raffael aus Urbino, der die Bemühungen sowohl der alten Meister wie der modernen studierte und von allen nur das Beste übernahm; all dies zusammenführend, bereicherte die Kunst der Malerei um jene vollendete Perfektion, die in früheren Zeiten die Figuren des Apelles und des Zeuxis auszeichnete und noch um einiges mehr.”).⁶

In der Zweitaufgabe von 1568 schrieb Vasari in der Vita zu Raphael:

“... e mescolando col detto modo alcuni altri scelti delle cose migliori d’ altri maestri, fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinitamente.” (“Er vermischte mit dieser Gestaltungsweise einige andere, unter den besten Dingen anderer Meister ausgesucht, und machte aus vielen Stilen einen einzigen, der in der Folge immer als sein eigener galt und der von Künstlern unendliche Wertschätzung erfuhr und immer erfahren wird.”).

Vasari sprach dort auch von Raphaels wettstreitendem Verhältnis zu Michelangelo: “pareggiare e forse superarlo” – “gleichkommen und ihn vielleicht übertreffen”.⁷

Die hier beschriebene Schaffensweise, in der zwar auch der aus der römischen Antike herrührende, Vasari vertraute und in dessen Künstlerhaus in Arezzo freskierte

Topos anklingt von der schönen Helena, die Zeuxis aus den fünf schönsten Frauen Krotons schuf,⁸ hat ihre konkrete Wurzel in einer auf das "Ausnützen des bereits Geschaffenen" abzielenden Ausbildungsweise, die der langjährige Albertina-Direktor Joseph Meder (Lobeditz/Zlovědice, Böhmen 1857-1934 Wien; 1905-1923 Direktor der Albertina) in seinem grundlegenden Handbuch über "Die Handzeichnung" mustergültig dargelegt hat:

"Cennini, Alberti, Leonardo, Vasari, Armenino, Bernardino Campi u. a. m. überliefern von einem zum andern dem Wesen nach immer dieselben Vorschriften: daß der Weg zur Kunst mit dem gewissenhaften Ausnützen des bereits Geschaffenen, mit dem Nachzeichnen bester Vorlagen, guter Meisterzeichnungen und Gemälde in Kirchen und Kapellen beginne und daß Kopieren das Fundament jedes Unterrichtes sein müsse."⁹

Wer die kaum noch zu bewältigende Raphael-Literatur der vergangenen zwei Jahrhunderte in den Blick zu nehmen versucht, schreckt zurück vor dem, was immer noch fehlt: eine Zusammenschau von Raphaels Studienzeichnungen nach und Entlehnungen aus "bereits Geschaffenen" anderer Künstler und deren systematische Auswertung im Hinblick auf seine Bearbeitungsweisen, die ich beleuchten möchte.

Doch zuvor noch eine Blickschärfung durch den Maler, geweihten Priester und Kunstschriftsteller Giovanni Battista Armenini (Faenza 1530-1609). In seinem Werkstattpraktiken widerspiegelnden Malereitratat *De veri precetti della pittura libri tre* von 1586 gibt er im Schlusskapitel 9 des ersten Buches Ratschläge, "wie man sich ohne Tadel der Dinge anderer bedienen könne" ("come si può seruire senza biasimo delle cose altrui"), so dass die Figuren nicht wie entlehnt, sondern wie neu erschaffen wirken. Und obwohl Armenini seine Ratschläge nur als "große Hilfe für ein äußerst mickeriges Talent" ("à qualunque ingegno debolissimo aiuto grande") bestimmt sehen wollte und für "jene, denen es aufgrund ihrer Armseligkeit an jeglicher Erfindungsgabe mangle" ("quelle, che per loro meschinità non possiedono inventione alcuna"), lassen sich alle Veränderungs- und Aneignungspraktiken, die Armenini beschreibt als Eigenheiten der in Raphaels Werkstatt bzw. Umkreis tätigen Giulio Romano (Rom 1492/99-1546 Mantua), Polidoro da Caravaggio (Caravaggio um 1499-1543 Messina) und Perino del Vaga (Florenz 1501-1547 Rom), und von denen er fordert, dass sie "mit Stil durchzuführen seien" ("mutationi siano condotte di maniera"), auch bei Raphaels Vorgehensweisen beobachten:

Ergänzung von Fragmentierung,
Verschmelzung mehrerer Vorlagen,
Umkehrungen,
geringfügige Abänderungen einzelner Körperteile,
Fortlassen oder Hinzufügen des Gewandes,
räumliches Drehen der Vorlage:

"Conciosia cosa ché qualunque figura; per poca mutatione d'alcuni membri; si leva assai della sua prima forma, perciò che con rivoltarle, ò con mutarli un poco la testa, o alzarli un braccio, torli via un panno, ò giungerne in altra parte, o in altro modo, ò rivoltar quel disegno, ovvero ungerlo per minor fatica, o pur con l'imaginarselo che sia di tondo rilievo; pare che non sia più quello, che considerando bene così fatte mutationi con quali, et con quanti modi di una sola figura, un solo atto variar si possa. Et poi dovendo maggiorment esser di molte, laonde ci piace che mirabil forza ne apport, et à qualunque ingegno debolissimo aiuto grande. Ma però bisogna che quelle

mutationi siano condotte di maniera, et si sappiano fare in modo, che non paia ch' elle vi stiano come in prestito, ...”

(“Jegliche Figur kann durch geringe Veränderung einzelner Teile deutlich von der ursprünglichen Form abweichen, zum Beispiel durch die Wendung oder geringe Veränderung des Kopfes oder das Heben eines Armes, Entfernen eines Tuches oder Hinzufügen an anderer Stelle oder in anderer Weise, durch Umwenden der Zeichnung oder Verwischen mit geringem Aufwand, oder durch die Vorstellung, es handele sich um ein rundes Relief [gemeint ist wohl: eine vollrunde Plastik]. All dies führt dazu, dass sie nicht mehr wie dieselbe Figur aussieht, weshalb es uns gefällt, welche wundersame Kraft und große Hilfe für jegliches äußerst mickeriges Talent daraus hervorgeht. Jedoch ist es notwendig, dass jene Veränderungen mit Stil durchgeführt werden und auf eine Weise, dass es nicht erscheint, als seien [die entlehnten Figuren] geborgt”).¹⁰

Jetzt hole ich mir noch Mut beim späten Goethe (Frankfurt/Main 1749-1832 Weimar): “Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, / Das nicht die Vorwelt schon gedacht?” (1832) und “Alles Gescheite ist schon gedacht worden, man muss nur versuchen, es noch einmal zu denken.” (1829).¹¹

Für seine sich an Pietro Perugino orientierende Madonna in Pasadena¹² experimentierte der junge Raphael mit einer Burg und Landschaft aus dem Kupferstich *Buße des Hl. Chrysostomus* von Albrecht Dürer (Nürnberg 1471-1528)¹³ auf zwei beidseitig genutzten Blättern im Ashmolean Museum Oxford¹⁴, wohin diese bereits 1983 bzw. 1986 dreifach unabhängig voneinander publizierte Erkenntnis erstaunlicherweise noch nicht vorgedrungen ist (Abb. 1). Raphael kopierte Dürer teilweise sehr genau, nahm aber auch viele Auslassungen und Bereicherungen vor, gewichtete die Grundrisse und Höhe der Türme und Erker neu und versetzte den Burgkomplex in das bei Dürer etwas entferntere Wasser, um mit Spiegelung der entlehnten Burg brillieren zu können. Das Belvedere, mit dem Raphael den Mittelurm bekrönte, entspricht umbrischem Brauch.¹⁵

Später wird sich Raphael noch einmal an diesem Dürer-Stich orientieren, als er seine von Engeln begleitete *Madonna lactans* in Wien¹⁶ aus der vergewaltigten Königstochter entwickelte und dabei Körper und Sitzmotiv mit den übereinander geschlagenen Füßen seitengleich mit der Spiegelung von Kopfneigung und Griff zur Brust kombinierte (Abb. 1).¹⁷

Im Predellenbild der *Verkündigung an Maria* für die *Pala Oddi*¹⁸ überbot er Peruginos wenige Jahre zuvor fertiggestelltes themengleiches Predellenbild in S. Maria Nuova in Fano, indem er die vier Akteure Gabriel, Maria, Gottvater und Hl. Geist-Taube in ihrer neuen Anordnung auf die Empfangende hin dynamisierte und ihnen einen freieren Aktionsraum gewährte, für dessen Architektur er sich an einem Fresko von Domenico Ghirlandaio (Florenz 1449-1494) in Florenz ausrichtete (*Namensgebung Johannis d. T.*, S. Maria Novella, Cappella Tornabuoni), die Pfeiler jedoch zu Säulen verwandelte mit Kompositkapitellen nach dem Muster des Palazzo Ducale seiner Geburtsstadt Urbino, dessen Doppelturmfassade er freilich nur im Landschaftsdurchblick des Pariser Kartons¹⁹ skizzierte, topographiewidrig an einem Gewässer, das ihm die malerische Bravour einer Spiegelung ermöglicht hätte.

Jahre später in Rom, in der *Vertreibung des Heliodor* (Stanza di Eliodoro, Vatikanischer Palast), wird sich Raphael Ghirlandaios Fresken aus derselben Florentiner Kapelle noch subtiler zu Nutze machen hinsichtlich Architektur und Figurendisposition.²⁰

Neue Wege wettstreitender Überbietung zeigen die ambitionierte thematische Verknüpfung von *Anbetung der Könige und (sic) der Hirten* im Predellenbild für die *Pala Oddi*²¹, für deren ruinösen Stall in Bethlehem Raphael sich am Bauernhof in Dürers

Kupferstich *Rückkehr des Verlorenen Sohnes*²² orientierte. Die schöpferische Aneignung ist ablesbar an zwei auf das Predellenbild im Vatikan hinführenden Zeichnungen in Florenz²³ und Stockholm²⁴ (Abb. 2).

Raphael übernahm Dürers kleinen Giebel mit Satteldach und vorgelagerter ruinöser Mauer seitengleich und verband letztere mit dem bei Dürer weiter vorn angeordneten offenen Holzvorbau, den er nicht nur spiegelte, sondern dann auch noch aus einem etwas weiter nach links verschobenen Blickwinkel wiedergab. Bereits in beiden Zeichnungen bereicherte er die nun biblische Stallmauer mit Löchern, die malerische Durchblicke in die Landschaft erlauben.

John Shearmans auf Raphael bezogene Formulierung "The Born Architect?" kommt in Erinnerung, wenn man entdeckt, mit welcher tektonischen Logik Raphael auf dem Stockholmer Blatt Dürers Dachkonstruktion um eine Balkenkonsole und Dachdeckung bereichert, die dann in der vereinfachenden Gemäldeausführung aber entfiel.²⁵

Aus demselben Dürer-Stich nutzte Raphael auf einem fragmentierten Blatt in Chantilly²⁶ die beiden Ferkel unten links und funktionierte sie zu Reittieren um, das untere seitengleich, das darüber gespiegelt, und adelte dadurch das einem gedruckten Florentiner Frontispiz entlehnte Puttenturnier.²⁷

Orientierung beim Juwel der *Drei Grazien* in Chantilly²⁸ boten nicht antikisierende Medaillenbilder des späten '400, sondern die berühmte, in vielen Details der räumlichen Disposition Raphael sehr viel nähere antike Marmorgruppe in der Libreria Piccolomini im Dom von Siena, deren stehengebliebener Marmorsteg zwischen den Beinen – was als wichtiges Indiz bislang wohl unberücksichtigt blieb – Raphael dazu inspirierte, just an dieser Stelle das Wasser des Landschaftshintergrundes verlaufen zu lassen.²⁹

Raphaels sog. Kopiezeichnungen gehören fast immer zur Kategorie "Creative Copies", die uns der kürzlich verstorbene Egbert Haverkamp-Begemann in einer wegweisenden Ausstellung 1988 ins Bewusstsein gerückt hat.³⁰

So war Raphael in seinen Studien in Oxford³¹ nach dem Armbrustschützen von Luca Signorellis (Cortona um 1450-1523) *Martyrium des hl. Sebastian* (Città di Castello, Pinacoteca comunale) und in London³² nach Michelangelos kolossalem *Marmor-David* (Florenz, Galleria dell'Accademia) auch (*sic*) von dem Interesse geleitet, sich Klarheit zu verschaffen über die zugrunde liegende Anatomie, entsprechend den Empfehlungen in den Malereitraktaten von Leon Battista Alberti (Genua 1404-1472 Rom; *De Pictura*, 1435) und Vasari (*Della Pittura*, 1550 u. 1568):

"... iuvat in animantibus pingendis primum ossa ingenio subterlocare, nam haec, quod minime inflectantur, semper certam aliquam sedem occupant. Tum oportet nervos et musculos suis locis inhaerere, denique extremum carne et cute ossa et musculos vestitos reddere."

("Man stelle sich – sollen Lebewesen gemalt werden – zuerst die unter der Oberfläche liegenden Knochen vor und weise ihnen ihre Lage zu [da die Knochen sich nämlich überhaupt nicht biegen lassen, besetzen sie immer einen ganz bestimmten Platz]. In der Folge kommt es darauf an, dass die Nerven und die Muskeln genau an den Orten sitzen, wo sie hingehören, und am Ende wird man dafür sorgen, dass Knochen und Muskeln mit Fleisch und Haut umkleidet sind.")

"Ma sopra tutto, il meglio è gl'ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle gino[c]chia e l'ossa di sotto, e poi avere sicurtà per lo tanto studio che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia da sé attitudini per ogni verso; così aver veduto degli uomini scorticati per sapere come stanno l'ossa sotto et i

muscoli et i nervi con tutti gli ordini e termini della notomia, per potere con maggior sicurtà e più rettamente situare le membra nello uomo e porre i muscoli nelle figure.” (“Am allerbesten aber sind Studien der nackten Körper von Männern und Frauen, dank derer man sich durch die ständige Übung die Muskeln des Oberkörpers, des Rückens, der Beine, Arme und Knie sowie die darunterliegenden Knochen ins Gedächtnis einprägt. Dadurch gewinnt man infolge langer Übung eine solche Sicherheit, dass man, ohne die natürlichen Vorbilder vor Augen zu haben, aus der Phantasie heraus eigenständig alle möglichen Haltungen nachbilden kann. Gleiches gilt für die Notwendigkeit, Menschen mit abgezogener Haut gesehen zu haben, um ein Wissen davon zu entwickeln, wie die Knochen darunter liegen und die Muskeln und Sehnen verlaufen mit allen Regeln und Bestandteilen der Anatomie. Dadurch wird man die menschlichen Glieder und Muskeln an den Figuren mit größerer Sicherheit und exakter platzieren können.”)

Die Signorelli-Figur, zu Studienzwecken des Standmotivs von Hose und Schuhen entkleidet, bekam beides und auch die Bänder in den Kniekehlen zurück, als Raphael deren Standmotiv gespiegelt und mit mehr geschmeidiger Eleganz in seinem Predellenbild *Anbetung der Könige und Hirten*³³ adaptierte.³⁴

Raphaels schöpferische, aneignende Auseinandersetzung mit Michelangelos Erfindungen und Ideen nimmt in seinen Zeichnungen und ausgeführten Werken breiten Raum ein³⁵ und fand Resonanz in Michelangelos eher absprechender Bemerkung: “Raffaello non hebbe quest’arte da natura, ma per lungo studio.” (“Raphael besaß diese Kunst nicht von Natur aus, sondern durch langes Studium.”).³⁶

In seiner primär nicht kopierenden, sondern bereits schöpferisch uminterpretierenden Studie in Paris³⁷ nach Michelangelos *Tondo Taddei* (London, Royal Academy)³⁸ zeigt sich Raphael fasziniert von der Gottesmutter mit Turban und ihrem heftig agierenden Kind, revidiert jedoch das Mariengewand und blendet den Auslöser von Christi Fluchtaktion, den Johannesknaben mit dem zu spielerischem Erschrecken vorgehaltenen Vogel, der auf Christi Passion vorausdeutet, aus, so dass die bei Michelangelo den Johannesknaben zurückweisende rechte Marienhand nun ihr Kind hält.

Auf Blättern in Wien³⁹ und London⁴⁰ experimentierte Raphael dann weiter mit Michelangelos Mutter-Kind-Gruppe.⁴¹ Auf dem Blatt in Wien löste er Marias Kopf und Beine vom Reliefgrund, drehte sie um fast 90° gegen den Uhrzeigersinn und verknüpfte die Mutter mit Michelangelos gespiegeltem Sohn. Durch leichte Veränderungen begegnen sich nun Blicke und Hände.

Dass ihm auch Michelangelos Johannesknabe mit seiner Täuferschale am Gürtel nachahmenswert erschien, zeigen weitere Zeichnungen z. B. in Oxford⁴² und Chatsworth⁴³ bis hin zur *Madonna del Cardellino*⁴⁴, bei der das Streicheln des Stieglitzes eine spielerische Annahme der Passion (statt Flucht vor ihr) zeigt: eine originelle, tief sinnige *Imitatio* durch Umkehrung von Michelangelos Handlungsmotiv im *Tondo Taddei*.

Michelangelos Figurenerfindung in der *Brügger Madonna* (Brügge, Onze-Lieve-Vrouwekerk) eines Christusknaben, der zwischen den Beinen seiner Mutter einen Schritt aus ihrem Schutz wagt, hat bei Raphael viele abwandelnde und dieses Handlungsmotiv weiterdenkende Experimente ausgelöst⁴⁵, darunter auch auf Albertina Inv. 205r⁴⁶ eine schöpferische Verschmelzung mit der auf dem Boden sitzenden Maria des *Tondo Doni* (Florenz, Uffizien), zwischen deren Beine er den Christus der *Brügger Madonna* gespiegelt postierte, beide mit veränderten Gesten und Blicken bezogen jetzt auf das Buch und auf Christi Passion als heilsgeschichtliche Erfüllung der Schrift, die Michelangelo an seinem *Tondo Pitti* (Florenz, Museo Nazionale del Bargello) mit so sinnfälliger Körpersprache und Mimik veranschaulicht hatte.⁴⁷

In der Baglione *Grabtragung Christi*⁴⁸ kam Raphaels Studie in London⁴⁹ nach Michelangelos unvollendet gebliebener *Matthäus-Statue* (Florenz, Galleria dell'Accademia) im wahrsten Sinne des Wortes zum Tragen, auf dem früheren Entwurf in London⁵⁰ frontal an den Füßen Christi und auf dem späteren auf der Vorderseite der erstgenannten Studie ebenda⁵¹ ganz links gedreht im Rückwärtsschreiten bei Spiegelung der Beinstellung, im der Gemäldeausführung zugrundeliegenden Modello in Florenz⁵² schließlich ohne Spiegelung der Beinstellung.⁵³

Und als er sich dann in demselben Gemälde noch Marias Schmerzensohnmacht in der von Filippino Lippi (Prato um 1457-1504 Florenz) begonnenen und von Perugino zu Ende geführten *Kreuzabnahme* (Florenz, Galleria dell'Accademia) gespiegelt zum Vorbild nahm, adaptierte er in seiner die Ohnmächtige Stützenden Michelangelos Maria des *Tondo Doni*: deren Oberkörper drehte er um 90°, die Beine übernahm er gespiegelt.⁵⁴

In der *Madonna di Foligno*⁵⁵ entschloss sich Raphael erst nach dem Entwurf in London (British Museum)⁵⁶ seine aus Leonardo da Vincis (Anchiano 1452-1519 Amboise) *Anbetung der Könige* (Florenz, Uffizien) entlehnte Madonna mit Michelangelos Christus des *Tondo Doni* zu verknüpfen, den er neuartig in den Madonnenschleier integrierte und auf Franziskus und den Stifter zugleich ausrichtete. Mit dem Doni-Christus experimentierte er auch in anderen Madonnenstudien und entwickelte ihn zum fackelhaltenden Putto im Scheitel seines Sibyllenfreskos in S. Maria della Pace.⁵⁷

Immer wieder Drehung entlehnter Figuren zu neuen Pointierungen: der erfolgreiche Freier in Peruginos *Sposalizio*, ganz links (Fano, S. Maria Nuova) oder winzig klein im Hintergrund (Caen, Musée des Beaux-Arts), bei Raphael (Mailand, Pinacoteca di Brera)⁵⁸ um 90° im Uhrzeigersinn gedreht in den Vordergrund versetzt, kontraststeigernd dicht neben Joseph, den erfolgreichen Bräutigam.⁵⁹

Im von Marcantonio Raimondi (bei Bologna um 1480-um 1530) als Erfindung Raphaels gestochenen *Urteil des Paris*⁶⁰, bekanntlich aus vornehmlich zwei (*sic*) antiken Sarkophagreliefs gleichen Themas entwickelt, drehte er die mittlere der drei Quellnymphen aus der Villa Doria Pamphilj leicht gegen den Uhrzeigersinn, ließ sie die beigegefügte Urne ergreifen, rückte die beiden flankierenden Nymphen dichter zusammen und schuf dadurch ein tiefenräumliches Dreieck anmutiger Frauenakte. Bei der Gestaltung des Paris machte er sich obendrein einen *Ignudo* aus Michelangelos Sixtinischer Decke zu Nutze.⁶¹

Besonders virtuos Raphaels umgestaltende Entlehnung aus Donatellos *Laurentius-Martyrium* (südliche Bronzekanzel, Florenz, San Lorenzo): Der den Himmel verheißende Palmengel mit seinen im Herbeieilen wirbelnd wehenden und geblähten Gewändern wurde in der *Vertreibung des Heliodor* (Vatikanischer Palast, Stanza di Eliodoro), gespiegelt und leicht im Uhrzeigersinn gedreht, zum aus der Tiefe fliegend hervorstürmenden Begleiter des himmlischen Straf-Reiters: umgeformt Donatellos Gestik der Himmelsverheißung zu nun horizontal ausgebreiteten, entblößten Armen mit Vertreibungsrhetorik und die Märtyrer-Palme zur Kampf-Rute, die Gewänder raumhaltiger, im Wettstreit mit Michelangelos geblähten Figurenumhüllungen am Sixtinischen Gewölbe (Abb. 3).

“Rafaello ... in imitare era mirabile” (“Im Nachahmen war Raffael wunderbar”) lobte der Michelangelo-Biograph Ascanio Condivi 1553.⁶²

Wiederholt nachvollziehbar ist Raphaels Absicht, antike Skulpturen an anatomischer Naturnähe und geschmeidiger Eleganz zu übertreffen, indem er aus seinem bereits von Giovanni Pietro Bellori (Rom 1613-1696) erkannten und bewunderten Bestreben nach “accoppiamento del moderno con l'antico” (“Verknüpfung des Modernen mit dem Antiken”) im Atelier nach dem antiken Vorbild posierende Aktmodelle

mit dem Zeichenstift studierte: für den zum *Hochzeitsmahl* aufspielenden Apollo oder den Merkur im *Götterrat* (beide am Gewölbe der Villa Farnesina) ebenso wie für den Soldaten, der sich in der *Schlacht an der Milvischen Brücke* (Sala di Costantino, Vatikanischer Palast) in einem Boot auf dem Tiber zu halten versucht.⁶³

Herausragend und bewundernswert gelungen als Beispiel für Raphaels "*parangone de li antichi*, ihnen gleichkommen und sie übertreffen": der *Triumphzug des Bacchus in Indien*, bestimmt für Herzog Alfonso I. d'Este (Ferrara 1476-1534) in Ferrara, dort aber erst nach Raphaels Tod in einem 1540 datierten großformatigen, von Papst Paul III. (Canino 1468-1549 Rom; Papst seit 1534) 1543 sehr bewunderten Leinwandbild von Benvenuto Tisi, genannt *il Garofalo* (Ferrara 1481-1559), heute in Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister), verwirklicht, offenkundig, wie aber auch bereits durch Vasari bestätigt, nach Raphaels Entwurf, dieser mehrfach überliefert in seiner in der Eigenhändigkeit immer noch umstrittenen Federskizze in Wien⁶⁴ sowie in seinem verschollenen, sorgfältig lavierten Modello, einst im Besitz von Joshua Reynolds (Plympton 1723-1792 London) und damals von Conrad Martin Metz (Bonn 1749-1827 Rom) 1789 als "*Raffaelle*" seitenverkehrt facsimilehaft in Aquatinta radiert (Abb. 4).⁶⁵

Die Komposition wurde aus dem antiken dionysischen Relief im Casino Rospigliosi, Rom, entwickelt. Dort reitet der Silen ohne fremde Hilfe auf dem Löwen; Raphael lässt den Löwen zum Aufsitzen niederkauern, und – in Anlehnung an das Motiv des auf dem Esel gestützten Silen auf einem antiken Sarkophagrelief heute in London⁶⁶, – den dicken Trunkenen von zwei Bacchanten auf sein Reittier heben, der linke entspricht der knienden Begleitfigur im Relief Rospigliosi, wurde um 180° gedreht und nach dem kurz zuvor aufgefundenen knienden *Gallier*⁶⁷ gestaltet, dabei verschmolzen mit dem *Torso Belvedere* (Musei Vaticani) und durch ein Satyrschwänzchen bereichert.

Den rechten Ziehenden entwickelte Raphael aus dem bacchantisch bekränzten Badenden in Michelangelos Karton für die *Schlacht von Cascina*. Diesen Karton hatte er schon früher studiert auf einem Blatt mit zwei leicht variiert nachgezeichneten Figuren in der Biblioteca Apostolica Vaticana.⁶⁸ Michelangelos sich virtuos um 180° Umwendender im Vordergrund der sog. Badenden kehrt nun variiert wieder im ein Füllhorn umarmenden Kamelreiter. In der links neu eingefügten Weinkorbträgerin verknüpfte er zwei Mänaden des genannten Londoner Sarkophagreliefs: die Beinstellung und Gewandung der Chitonträgerin mit der Armhaltung der nackten *Tympanistria*. Die Idee zum Traubennascher ganz links bot ihm der Satyr hinter Michelangelos *Bacchus* (Florenz, Museo Nazionale del Bargello).⁶⁹

Ich breche ab. Es bedürfte mehr Zeit, auszuführen, was ich nur andeuten konnte:

Raphaels einzigartige visuelle Intelligenz, seine räumliche Vorstellungskraft, kompositorische Genialität, schöpferische Verknüpfungsphantasie und scheinbare Zwanglosigkeit, Entlehntes als sinnfälliges, oft sogar potenziertes, überbietendes Neuerschaffenes aussehen zu lassen.⁷⁰

Ein Licht darauf, wie Raphael seine aus Vorgegebenem schöpferisch zu Eigenem und Neuem umwandelnde, amalgamierende Kreativität beflügelte, wirft ein Abschnitt im Malereitratat des Giovanni Battista Armenini von 1586, der möglicherweise auf Überlieferungen aus dem Mitarbeiterkreis der Raphael-Werkstatt beruht, aus dem Armenini auch sonst zahlreiche detaillierte Schilderungen über die Arbeitsweisen von Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga u. a. beizusteuern wusste. Bereits der überragende Bahnbrecher der Erforschung von Raphaels Zeichnungen Oskar Fischel (Danzig 1870-1939 London), der vor dem nationalsozialistischen Re-

gime ins Exil flüchten musste, hat 1913 im Eröffnungsband seines bis heute unvermindert bewunderungswürdigen Corpus "Raphaels Zeichnungen" auf diese seither selten beachtete Information aufmerksam gemacht:

"Dicesi poi, che Raffaele teneva un'altro stile assai facile, perciò ché dispiegava molti disegni di sua mano, de quelli che gli pareva che fossero più prossimani à quella materia, della quale egli già gran parte n'havea concetta nella Idea, et hor nell'uno, hor' nell'altro guardando. et tutta via veloceme(n)te dissegnando, così veniva à formar tutta la sua inve(n)tionione, il che pareva che nascesse per esser la me(n)te per tal maniera aiutata, et fatta riccha per la moltitudine di quelli." ("Man sagt, Raphael bediente sich eines anderen recht leichten Stiles, wenn eine Komposition im allgemeinen fertig vor seiner Idee stand, pflegte er eine große Zahl von Zeichnungen von sich auf dem Tisch vor sich auszubreiten, deren Motive seinem augenblicklichen Thema verwandt waren. Er sah dann über die Blätter hin von einem zum andern und, unaufhörlich rasch zeichnend, feuerte er durch die Fülle dieser Eindrücke die Phantasie an und fand so für seine Gedanken die sprechendste Form; und es schien, dass der auf diese Weise unterstützte Geist geboren werde, reich gemacht durch die Vielzahl jener [Zeichnungen].").⁷¹

Zwei Schlussworte: Sir Joshua Reynolds, der als Direktor der Royal Academy London zur Preisverleihung *Discourses* vor den Studenten hielt und dabei oft von *Imitation* und *Borrowing* handelte, sagte 1784:

"The daily food and nourishment of the mind of an Artist is found in the great works of his predecessors. There is no other way for him to become great himself." ("Die tägliche geistige Nahrung eines Künstlers besteht in den grossen Werken seiner Vorgänger. Es gibt keinen anderen Weg für ihn, um selbst gross zu werden.")

"I suppose we shall all agree, that no man ever possessed a greater power of invention, and stood less in need of foreign assistance, than Raffaele; and yet, when he was designing one of his greatest as well as latest works, the Cartoons, it is very apparent that he had the studies which he had made from Masaccio before him. Two noble figures of St. Paul, which he found there, he adopted in his own work: one of them he took for St. Paul preaching at Athens; and the other for the same Saint, when chastising the sorcerer Elymas. (...) The most material alteration that is made in those two figures of St. Paul, is the addition of the left hands, which are not seen in the original. [Reynolds bezieht sich offenbar auf Filippino Lippi's *Paulus besucht Petrus im Gefängnis*, Florenz, S. Maria del Carmine, Brancacci-Kapelle.] (...) ... many other instances might be produced of this great Painter's not disdaining assistance: indeed his known wealth was so great that he might borrow where he pleased without loss of credit." ("Ich glaube, dass wir Alle darin übereinstimmen werden, dass Niemand je eine größere Erfindungskraft besaß und weniger fremder Hilfe bedurfte, als Raffael; und doch, als er eines seiner größten und spätesten Werke, die Cartons, entwarf, hatte er augenscheinlich die Studien vor sich, welche er nach Masaccio gemacht hatte. Zwei edle Gestalten des Apostels Paulus, welche er dort fand, nahm er in sein eigenes Werk auf; die eine benützte er für den in Athen predigenden Paulus, die andere für denselben Heiligen, wie er den Zauberer Elymas züchtigt. [...] ... Die wesentlichste Änderung, welche er bei jenen beiden Gestalten des Paulus vornahm, ist die Hinzufügung der linken Hände, welche im Original nicht zu sehen sind. [...] ...noch viele andere Beispiele könnten dafür angeführt werden, dass der große Künstler Beistand nicht verschmähte;

wirklich war sein allbekanntester Reichtum auch so groß, dass er borgen durfte, wo es ihm gefiel, ohne an Kredit zu verlieren.“).⁷²

Ganz ähnlich, da auf der Basis seiner Reynolds-Lektüre, urteilte Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice 1798-1863 Paris) 1830 in seinem *Essai* über Raphael:

“Doué de l’invention la plus heureuse, il s’aidait de tous les secours étrangers, retrepait pour ainsi dire son génie aux sources voisines de grandeur et de beauté, et se renouvelait ainsi lui-même par l’étude de l’antique et des grands artistes de l’Italie qui l’avaient précédé. (...) ce qui me semble à moi la marque la plus sûre du plus incomparable talent, je veux parler de l’adresse avec laquelle il sut imiter, et du parti prodigieux qu’il tira, non pas seulement des anciens ouvrages, mais de ceux de ses émules et de ses contemporains.

(...)

On peut dire que son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu’il emprunte. Tout ce qu’il touche, il le relève et le fait vivre d’une vie nouvelle. C’est bien lui qui semble alors reprendre ce qui lui appartient, et féconder des germes stériles qui n’attendaient que sa main pour donner leurs vrais fruits.”

(“Obwohl im Besitz der glücklichsten Erfindungsgabe, nützte er alle fremden Hilfen, tauchte sein Genie in alle ihm zugänglichen Quellen von Größe und Schönheit und erneuerte sich selbst im Studium seiner Vorgänger in Italien und der Antike. [...] ... was mir als sicherstes Zeichen seiner unvergleichlichen Fähigkeiten gilt: sein Geschick in der Nachahmung, sein Vermögen, nicht nur aus der Vergangenheit, sondern auch aus den Werken seiner zeitgenössischen Rivalen seltene Vorteile zu gewinnen.

[...]

Er ist nie eigener, als wo er Ideen entlehnt. Alles, was er anrührt, erhebt er und füllt es mit neuem Leben. Von ihm konnte man wirklich sagen, er nehme sein Eigentum. Die sterilen Keime, die er befruchtete, scheinen nur auf seine Hand gewartet zu haben, um ihre wahre Bestimmung zu erfüllen.“).⁷³

Als Coda das kapitale, zu Recht berühmteste Raphael-Blatt der Albertina⁷⁴, auf dem Dürer nach Raphaels Tod voller Stolz für die Nachwelt notierte:

“1515 / Raffahel de Vrbin der so hoch peim / pobst geacht ist gewest hat der hat / dyse nackette bild gemacht Und hat / sy dem albrecht durer gen nornberg / geschickt Im sein hand zw weisen”.

Ist es vorstellbar, dass Dürer nicht Raphaels feinsinnige wettstreitende Reverenz an seinen bewunderten Kollegen in Nürnberg bemerkt haben sollte, nämlich dass der vordere Männerakt in einer Pose wiedergegeben ist, die *cum grano salis*, d. h. mit den vertrauten “*mutationi*” (im Sinne Armeninis) dem Henker in Dürers 1510 datiertem Holzschnitt mit der *Enthauptung Johannis d. T.*⁷⁵ seitenverkehrt entspricht (Fig. 10 im Aufsatz von L. Wolk-Simon in diesem Band)?⁷⁶





Abb. 1.1 / Albrecht Dürer, *Buße des Hl. Chrysostomus*, um 1496, Kupferstich.



Det. aus Abb 1.1.



Abb. 1.2 / Raphael, *Madonna mit Kind*, um 1502-1504; Pasadena, Norton Simon Museum, Inv. 1972.2.P.



Abb. 1.3 / Raphael, *Studien zur Madonna mit Kind*, um 1502-1504; Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1856.152b recto.



Det. aus Abb 1.1 (gespiegelt).



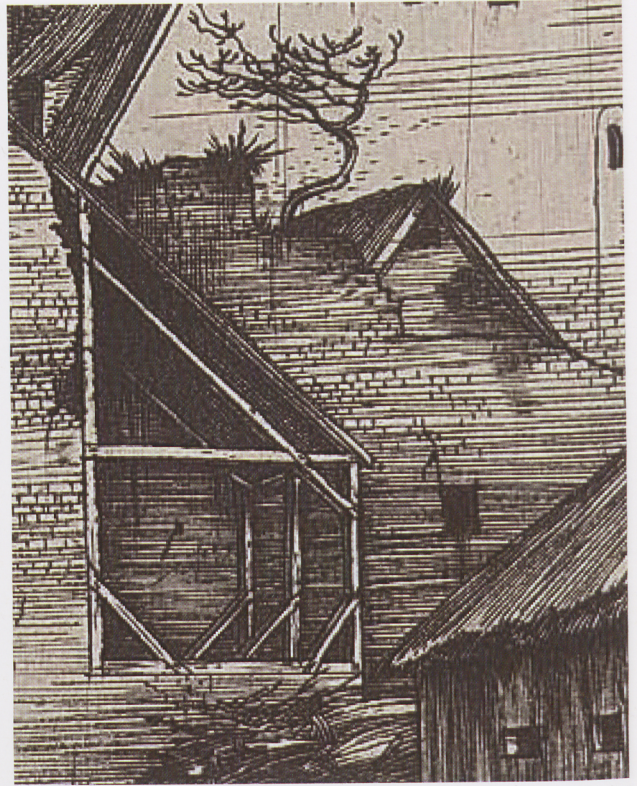
Abb. 1.4 / Raphael, *Madonna lactans*, um 1507-1508; Wien, Albertina, Inv. 202.



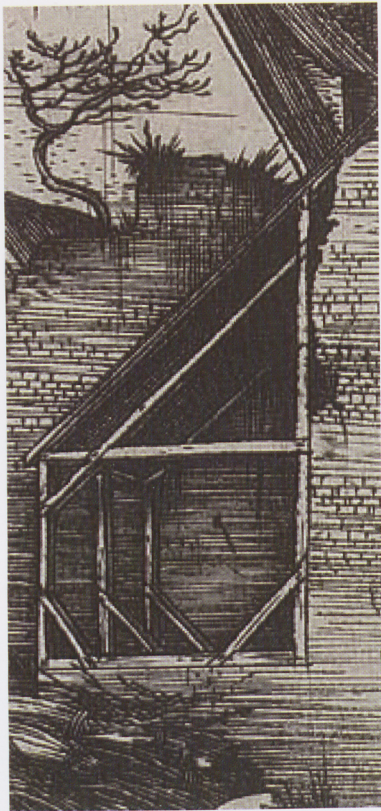
Det. aus Abb 1.2.



Abb. 2.1 / Albrecht Dürer, *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, um 1496, Kupferstich.



Det. aus Abb 2.1.



Det. aus Abb 2.1 (gespiegelt).

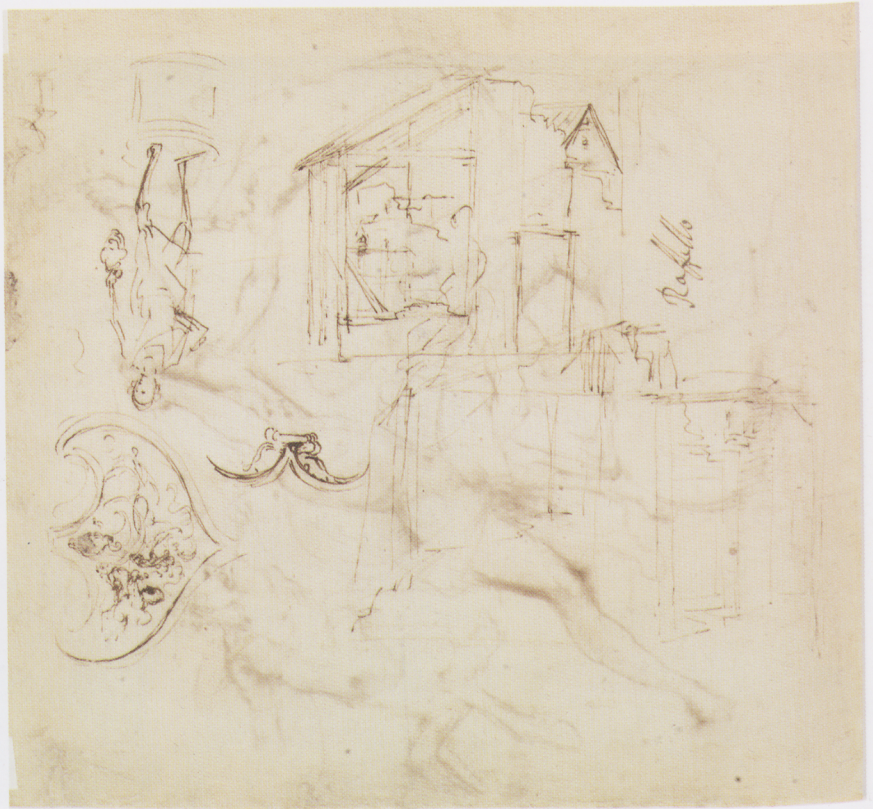


Abb. 2.2 / Raphael, *Studien*, um 1503; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1476 E verso.



Abb. 2.3 / Raphael, *Anbetung der Könige und Hirten*, um 1503; Stockholm, Nationalmuseum, Inv. NMH 296/1863 (Foto Eric Cornelius / Nationalmuseum).



Abb. 2.4 / Raphael, *Anbetung der Könige und Hirten*, um 1503; Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Inv. 335.

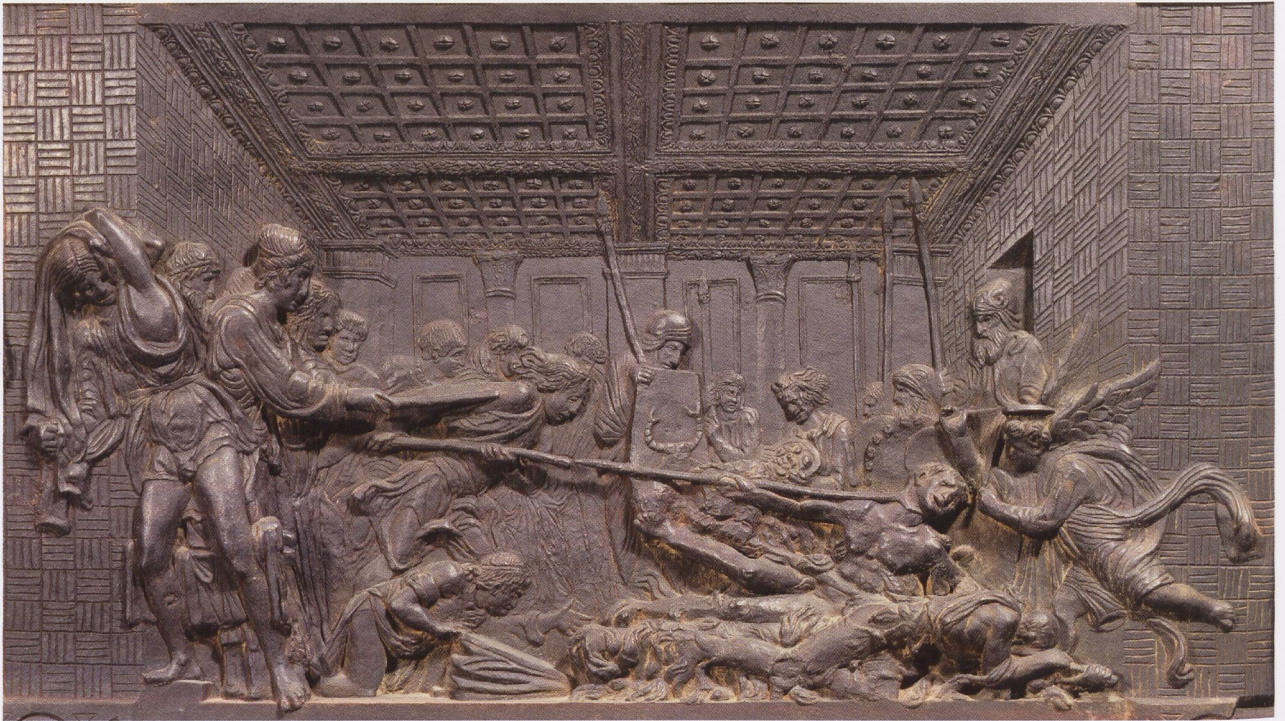
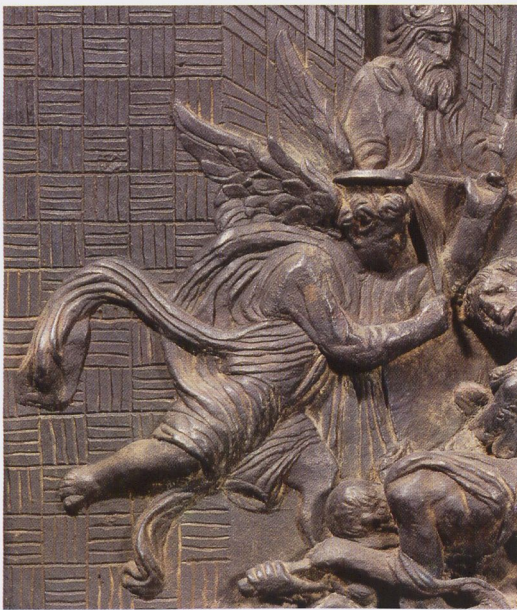


Abb. 3.1 / Donatello, *Martyrium des Hl. Laurentius*, 1465; Firenze, San Lorenzo.



Det. aus Abb 3.1 (gespiegelt)



Det. aus Abb 3.2.

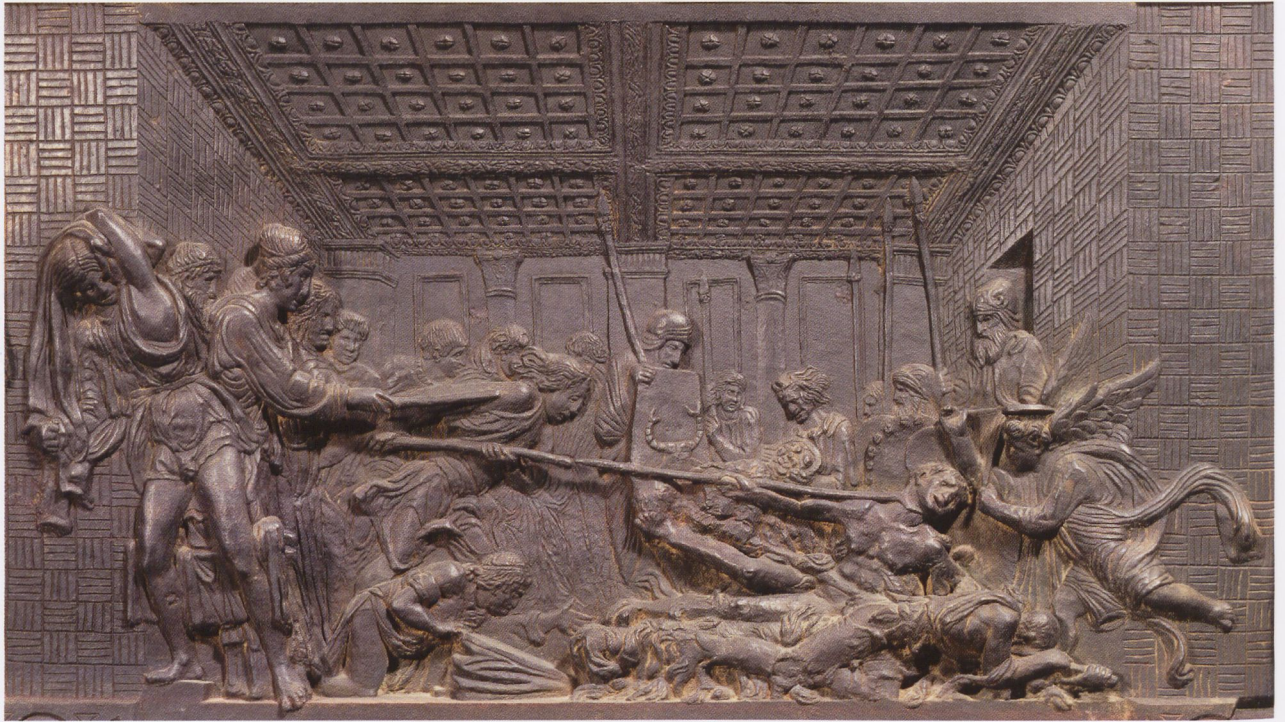
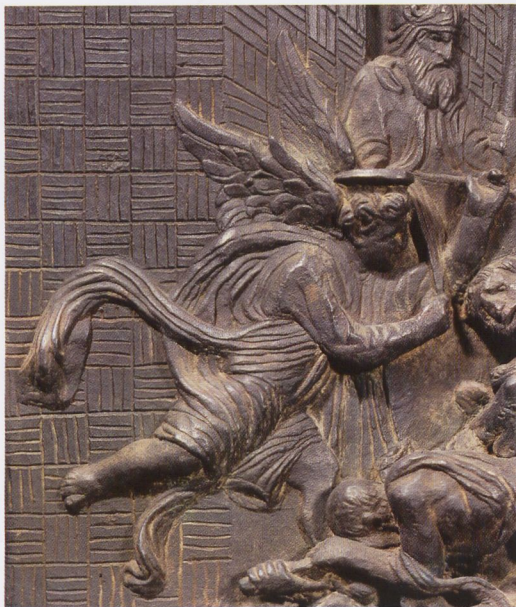
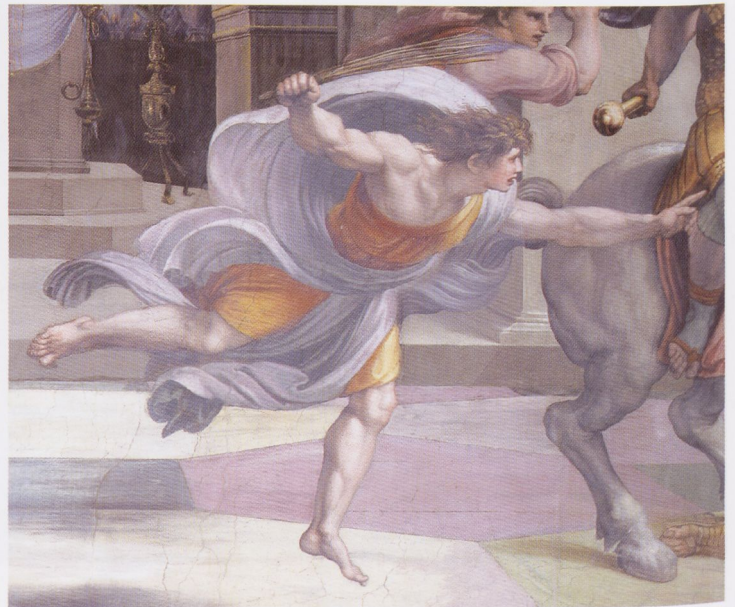


Abb. 3.1 / Donatello, *Martyrium des Hl. Laurentius*, 1465; Firenze, San Lorenzo.



Det. aus Abb 3.1 (gespiegelt)



Det. aus Abb 3.2.



Abb. 3.2 / Raphael, *Vertreibung des Heliodor*, um 1512; Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro.



Abb. 3.3 / Michelangelo, *Gottvater über dem Wasser*, 1511-1512; Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina.



Abb. 4.1 / *Triumph des Bacchus*, Ende 2. Jh. n. Chr.; Roma, Casino Rospigliosi, ehem. Roma, San Lorenzo.

Abb. 4.2 / *Hochzugszug von Bacchus und Ariadne*, um Mitte 2. Jh. n. Chr.; London, British Museum, Inv. 1805,0703,130 (© Trustees of the British Museum).



Abb. 4.3 / Conrad Martin Metz, *Triumph des Bacchus*, Facsimile, Aquatinta, 1789, nach Raphael, um 1517 oder zw. 1514-1519 (gespiegelt).

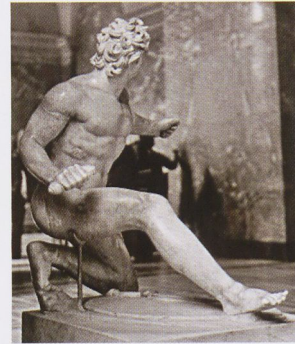


Abb. 4.4 / *Knieender Gallier*, 100-130 n. Chr., nach Original von um 200 v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv. MR 133 (MA 324).

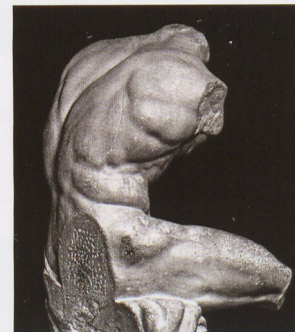
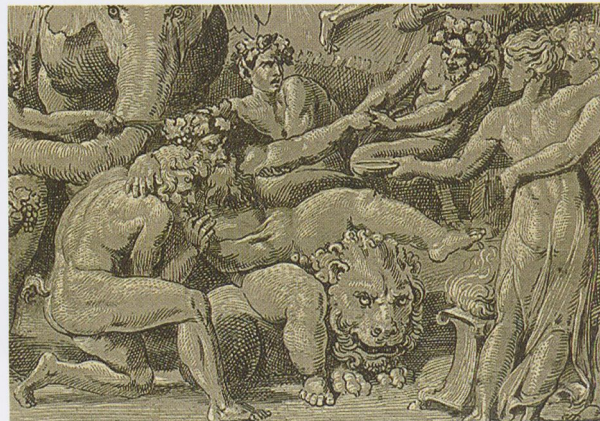


Abb. 4.5 / *Torso Belvedere*, vermutlich 200-50 v. Chr.; Città del Vaticano, Musei Vaticani, Inv. 1192.



Det. aus Abb. 4.1.



Det. aus Abb. 4.3.



Abb. 4.6 / Bastiano da Sangallo, *Schlacht von Cascina*, 1542, nach Michelangelo (1504-1505), Det.; Holkham Hall, Norfolk.



Det. aus Abb 4.2.



Det. aus Abb 4.2.

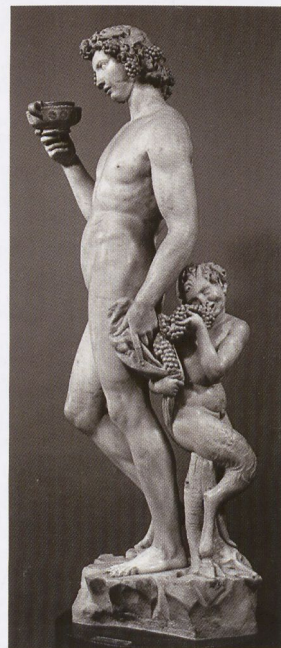
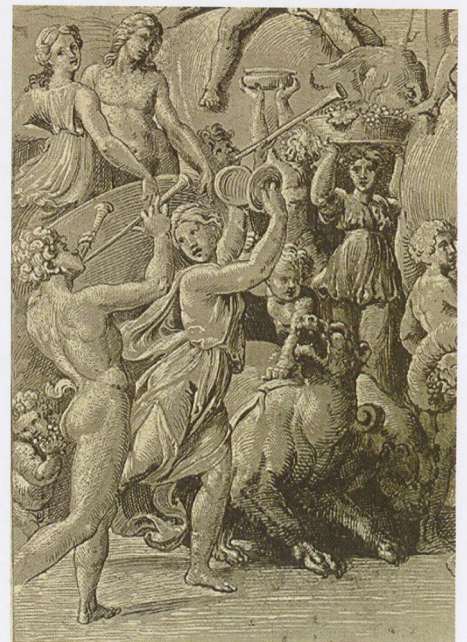


Abb. 4.7 / Michelangelo, *Bacchus*, 1496-1497; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 105.



Det. aus Abb 4.3.

- ¹ Meine Ausführungen knüpfen an, überdenken und führen weiter frühere, z. T. ausführlicher und beispielreicher angestellte Überlegungen (Quednau 1983, 1984, 1987). Um den Charakter als Vortragstext zu bewahren, wurde dieser weitgehend unverändert belassen und nur ergänzt um bibliographische Nachweise (in Auswahl, unter Betonung von Ersterkenntnissen). Mein herzlicher Dank für Hinweise gilt Angelamaria Aceto und Sylvia Ferino Pagden.
- ² Gnann 2017b, S. 11; <https://www.ashmolean.org/studies-two-apostles> (01.10.2017); de Piles 1708, nach S. 493 (unpag.).
- ³ Grandville 1844, S. 78; dt. Übers. nach Grandville 1847, S. 67. Eine auf Ingres' Verhältnis zu Raphael verweisende Kommentierung gibt A.-M. Lecoq, in *La peinture dans la peinture* 1983, S. 47.
- ⁴ Shearman 2003, I, S. 502 Nr. 1519/70.
- ⁵ Brief des Sebastiano del Piombo vom 15.10.1520 aus Rom an Michelangelo in Florenz, zit. in Shearman 2003, I, S. 620 Nr. 1520/62; Vasari 1568 zit. nach Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, IV, 1976, S. 204-207; Vasari 2004b, S. 77-82.
- ⁶ Vasari 1550, zit. nach Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, IV, 1976, S. 4, 8f.; dt. Übers. nach der wortgleichen Zweitaufgabe von 1568 in Vasari 2004a, S. 94, 101. Zur zeitgenössischen Theoriediskussion um literarische *Imitatio* Pico della Mirandola, Bembo, ed. Santangelo 1954; Pigman III 1980; DellaNeva 2007, bes. S. XX-XXVI, 16-125 (Gianfrancesco Pico della Mirandola u. Pietro Bembo, Rom 09/1512-01/1513, 22-25 zur Zeuxis-Anekdote); für eine Inbezugsetzung zu Raphael vgl. bereits Quednau 1984, S. 349, 366; neuerdings auch B. Thomas, in *Raphael* 2017, S. 46f.
- ⁷ Vasari 1568, zit. nach Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, IV, 1976, S. 207, 206; dt. Vasari 2004b, S. 81, 80.
- ⁸ Prägend vor allem Plinius, *Naturalis historia* 35, 64 und 66; Cicero, *De inventione* 2, 1, 1 f.; zum Topos: A.-M. Lecoq, in *La peinture dans la peinture* 1983, S. 84f. (Les débuts de "Zeuxis à Croton"); Asemissen, Schweikhart 1994, S. 14-19 (Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton; zu Vasaris Vertrautheit mit dieser Künstleranekdote).
- ⁹ Meder 1923, S. 251 (Der Weg zum Kunstwerk. A. Zeichnerische Vorstufen). Weitere Beobachtungen und Verweise zur auf Musterbuchtraditionen gegründeten mittelalterlichen Kunstpraxis und der im 15. Jahrhundert zu beobachtenden, auf Raphael hinführenden Bereicherung und Verfeinerung der Arbeitstechniken neuzeitlicher Transformation entlehnten Formengutes bei Quednau 1984, bes. S. 364f.
- ¹⁰ Armenini 1587, S. 70-79, bes. 70, 78 (*Libro Primo*, Cap. 9); dt. Übers. unter teilweiser Verwendung von Knaus 2016, S. 80; zu Armenini und seinen Ratschlägen zu Nachahmung und schöpferischem Umgang mit Vorbildern im Hinblick auf Raphael vgl. bereits ausführlicher Quednau 1984, bes. S. 349-353, 355f., 360, 364; jetzt auch van den Akker 1991, S. 186f. ("Armenini's Ikonmethode"); Hiller von Gaertringen 1999, S. 294-296; Knaus 2016, S. 74-82, bes. 80f. und Cerasuolo 2017, S. 95-99, 472 (s. v. Armenini).
- ¹¹ Mephistofeles, in *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1832), 2. Akt, Vers 6809f.; *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden* (1829), Kap. 41 (Betrachtungen im Sinne der Wanderer, Anfangsaphorismus). Man bedenke dazu den Aphorismus des großen Göttinger Historikers Hermann Heimpel 1954, S. 210 "Literaturkenntnis schützt vor Neuentdeckungen".
- ¹² Norton Simon Museum, Inv. M.1972.2.P; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 11.
- ¹³ Bartsch VII, S. 79, Nr. 63; TIB 10, 1980, S. 57.
- ¹⁴ Inv. WA1846.152a und 152b; Joannides 1983, Nr. 32r-v, 33r-v; KMOF 1983, Nr. 64-67.
- ¹⁵ Zu Raphaels vier kreativen zeichnerischen Auseinandersetzungen mit Dürers Burg und schließlich der Wiedergabe im Madonnengemälde am ausführlichsten Quednau 1983, S. 129-135, 135 ("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."); Passavant 1983b, S. 193-198, 218f. Anm. *, 195 ("Auffällig ist nun, dass ... jene Details, für die Raffael die Dürerstücke konsultierte, im Verlauf des Entwurfsprozesses so sehr umgeprägt wurden, dass ihre Herkunft nicht mehr erkennbar ist. Hätten sich die vorbereitenden Federzeichnungen erhalten, man würde den ausgeführten Bildern nicht ansehen, dass sich der Künstler unter anderem auch von Kupferstichen Dürers inspirieren liess. Solche anhand der Vorzeichnungen eindeutig belegbare Beispiele sind sehr selten; ..."); Shearman 1986a, S. 204 ("manipulation of landscape and architecture", "in fact a reinvention"). Keine Berücksichtigung der zit. drei Beiträge bei A. Aceto, in *Raphael* 2017, S. 46f. Nr. 10f. In Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.152b verso der Federzeichnung zugrunde liegende Blinddrillen (neuerdings sichtbar auf einem noch unveröffentlichten *RTI image*, für dessen Kenntnis ich Angelamaria Aceto herzlich danke) sprechen nicht gegen Raphaels absichtsvolle (!), kreativ verändernde Ent-

- lehnung aus dem Dürer-Stich, die Angelamaria Aceto nach meinem Vortrag brieflich eher skeptisch beurteilt (“There is no attempt to faithfully translate the detail in Dürer’s print in his own drawing. There is no doubt that there are consonances between the two architectures . . . , and that Raphael may have had in mind this print in particular. However, to me it remains more a reinvented, metabolised memory rather than a conscious quotation. There is still spontaneity and thinking in Raphael’s little sketch.”). Turmbekrönende Belvedere z. B. Perugia, Palazzo dei Priori oder in Peruginos *Gonfalone della Giustizia* (Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria; Scarpellini 1984, S. 105 Nr. 122, 247 Abb. 207).
- ¹⁶ Albertina, Inv. 202; Joannides 1983, Nr. 168; KMOF 1983, Nr. 268.
- ¹⁷ Ohne Dürer-Bezug E. Mitsch, in *Raphael in der Albertina* 1983, S. 52-55 Nr. 13; Generalverzeichnis der Albertina ([http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[202\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[202]&showtype=record); 18.05.2018).
- ¹⁸ Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Inv. 335; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 8B.
- ¹⁹ Musée du Louvre, Inv. 3860; Joannides 1983, Nr. 51; KMOF 1983, Nr. 53.
- ²⁰ Zum Karton und Predellenbild zuletzt A. Gnann, in *Raffael* 2017, S. 74-79 Nr. 6 u. 8; Peruginos Predellenbild in Scarpellini 1984, S. 92f. Nr. 73, 200 Abb. 121. Ghirlandaios *Namensgebung Johannis d. T.* in Cadogan 2000, S. 136 Taf. 140. Auf Zusammenhänge mit dem Palazzo Ducale in Urbino verwiesen Geymüller 1884, S. 11 (Kompositkapitelle); Ermers 1909, S. 6f. (Kompositkapitelle); Jones, Penny 1983, S. 207 (Doppelturmfassade); Krems 1996, S. 86 (Kompositkapitelle, Doppelturmfassade), auf die Orientierung der *Vertreibung des Heliodor* an Ghirlandaio Shearman 1986b, S. 77f. (*Vertreibung Joachims aus dem Tempel, Verkündigung an Zacharias*; Cadogan 2000, S. 77f. Taf. 71f.).
- ²¹ Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Inv. 335; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 8C.
- ²² Bartsch VII, S. 49f., Nr. 28; TIB 10, 1980, S. 25.
- ²³ Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1476 E; Joannides 1983, Nr. 53r; KMOF 1983, Nr. 60.
- ²⁴ Nationalmuseum, Inv. NMH 296/1863; Joannides 1983, Nr. 52; KMOF 1983, Nr. 54.
- ²⁵ Passavant 1983a, S. 224; Quednau 1983, S. 135-137; Passavant 1983b, S. 193-195; S. Ferino Pagden, in *Raffaello a Firenze* 1984, S. 310-312 Nr. 17; *Rafael. Teckningar* 1992, S. 35f. Nr. 21; Shearman 1986a. Der den Gemäldebefund korrekt wiedergebenden Beobachtung in Quednau 1983, S. 136 (“der Durchblick zwischen den beiden Pfosten links [wurde] geschlossen zugunsten einer kontrastreichen Foliierung des greisen Königskopfes durch eine dunkle Wand”) widerspricht Krems 1996, S. 89 Anm. 320.
- ²⁶ Musée Condé, Inv. 49 [42 bis]; Joannides 1983, Nr. 29; KMOF 1983, Nr. 82.
- ²⁷ Fischel 1913-1941, I, 1913, Nr. 42 u. 42a, Text, S. 62f. mit Abb. 53f.; Passavant 1983b, S. 193; *Raphaël au Musée Condé* 1983, S. 4f. Nr. 1.
- ²⁸ Musée Condé, Inv. PE 38; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 15.
- ²⁹ Für Medaillen oder “various interpretations of the subject of both classical and Renaissance date” als primäres Vorbild für Raphael plädiert Meyer zur Capellen 2001, Nr. 15, S. 164, und folgt damit unausgesprochen Tea 1914, bes. S. 45f. und Suida 1941, S. 29; vgl. auch Ferino Pagden, Zancan 1989, S. 35 Nr. 18. Bober, Rubinstein 2010, S. 106f. Nr. 60 (Three Graces, Siena Cathedral; 107: “Raphael’s painting in Chantilly, Mus. Condé of the Three Graces . . . may be modelled on antique representations in various media.”). Für viele jedoch war seit Passavant 1839-1858, I, 1839, S. 112f. Raphaels Orientierung an der antiken Skulpturengruppe in Siena ganz selbstverständlich und außer Zweifel: u. a. Gruyer 1864, I, S. 229-245, bes. 233, 240, 243; Pulszky 1877, S. 10, 20; Crowe, Cavalcaselle 1882-1885, I, 1882, S. 208, 209 Anm.*; Müntz 1886, S. 245f.; Dussler 1966, S. 22f. Nr. 18; Pope-Hennessy 1970, S. 131; Dussler 1971, S. 6f. (mit Nachdruck); Lohuizen-Mulder 1977, S. 110-113, 169f. Anm. 376-378 (mit bes. Nachdruck); S. Ferino Pagden, in *Disegni umbri del Rinascimento* 1982, S. 193f. Nr. 83/28; Cuzin 1983, S. 58; C. Plazzotta, in *Raphael. From Urbino to Rome* 2004, S. 140; Talvacchia 2007, S. 47.
- ³⁰ Haverkamp-Begemann 1988 (ohne Berücksichtigung von Raphael).
- ³¹ Ashmolean Museum, Inv. WA1846-145r; Joannides 1983, Nr. 11r; KMOF 1983, Nr. 5.
- ³² British Museum, Inv. Pp1-68; Joannides 1983, Nr. 97; KMOF 1983, Nr. 226.
- ³³ Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Inv. 335; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 8C.
- ³⁴ Fischel 1913-1940, I, 1913, Text S. 35 37 Nr. 2; Quednau 1984, S. 353f.; T. Henry, in *Raphael. From Urbino to Rome* 2004, S. 106f. Nr. 20; Raphaels umarbeitende Weiterverwendung im Predellenbild bestritten durch Krems 1996, S. 90 (mit unzutreffendem Seitennachweis); Alberti 2000, S. 258f. (*De Pictura*, §36:), vgl. S. 177f. (*De Statua*, um 1435/36: “Ossium vero numerum, musculorumque atque nervorum prominentias non ignorasse ad rem vehementer conferet.”, “Die Anzahl der Knochen freilich, überdies die Erhebungen der Muskeln und der Sehnen genau zu kennen, kommt der Sache erheblich zustatten.”); Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, I, 1966, S. 114f.; dt. nach Vasari 2006, S. 102. Signorelli in Kanter, Henry 2002, S. 122 Nr. XI; Michelangelos *David*, in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 38. Zu Raphaels Abweichungen gegenüber der David-Statue bereits sorgfältig Gronau 1902, S. 32 mit Anm.*; H. Chapman, in *Raphael. From Urbino to Rome* 2004, S. 188 Nr. 58 (“fluent manipulation of the pose”).

- ³⁵ A. Forlani Tempesti, in *Raffaello e Michelangelo* 1984.
- ³⁶ Überliefert durch Condivi 1553, fol. 47v; Shearman 2003, II, S. 1030 Nr. 1553/5: "Solamente gli [Michelangelo] ho sentito dire che Raffaello non hebbe quest'arte da natura, ma per lungo studio."
- ³⁷ Musée du Louvre, départements des Arts graphiques, Inv. 3856v; Joannides 1983, Nr. 93v (als "Copy of Michelangelo's Taddei tondo"); KMOF 1983, Nr. 133.
- ³⁸ Gronau 1902, S. 38 mit Taf. XI; E. Mitsch, in *Raphael in der Albertina* 1983, S. 46 unter Nr. 11; Cordellier, Py 1992, S. 48-50 Nr. 37; *Tondo Taddei*, in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 54.
- ³⁹ Albertina, Inv. 209r; Joannides 1983, Nr. 181v; KMOF 1983, Nr. 162.
- ⁴⁰ British Museum, Inv. Ff. 1-36; Joannides 1983, Nr. 180; KMOF 1983, Nr. 161.
- ⁴¹ C. Whistler, in *Raphael* 2017, S. 124 Nr. 38; A. Gnann, in *Raffaello* 2017, S. 106-108 Nr. 20.
- ⁴² Ashmolean Museum, Inv. WA1846.160; Joannides 1983, Nr. 116r; KMOF 1983, Nr. 148.
- ⁴³ Inv. 723r; Joannides 1983, Nr. 111r; KMOF 1983, Nr. 118.
- ⁴⁴ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Inv. 1890, 1447; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 27.
- ⁴⁵ Ashmolean Museum, Inv. WA1855.91, WA1846.159-160; J122r, 116r, 115r; KMOF 1983, Nr. 184, 148, 149, 151; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 13391; Joannides 1983, Nr. 156v; KMOF 1983, Nr. 158.
- ⁴⁶ Joannides 1983, Nr. 207v; KMOF 1983, Nr. 310.
- ⁴⁷ *Brügger Madonna, Tondo Doni und Tondo Pitti*, in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 44, 59 u. 50. Fischel 1913-1941, III, 1922, Text S. 138f. Nr. 113a mit Abb. 127; Pope-Hennessy 1970, S. 200; S. Ferino Pagden, in *Raffaello in Vaticano* 1984, S. 21 Nr. 3; A. Forlani Tempesti, in *Raffaello e Michelangelo* 1984, S. 32f., 43 Nr. 26; Meyer zur Capellen 1996, S. 199; B. Thomas, in *Raphael* 2017, S. 123 Nr. 37 ("less a quotation and more a knowing refinement of the source").
- ⁴⁸ Roma, Galleria Borghese, Inv. 369; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 31A.
- ⁴⁹ British Museum, Inv. 1855-2-14-1v; Joannides 1983, Nr. 133v; KMOF 1983, Nr. 206.
- ⁵⁰ British Museum, Inv. 1963-12-16-1r; Joannides 1983, Nr. 130r; KMOF 1983, Nr. 196.
- ⁵¹ British Museum, Inv. 1855-2-14-1r; Joannides 1983, Nr. 133r; KMOF 1983, Nr. 199.
- ⁵² Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 538 E; Joannides 1983, Nr. 137; KMOF 1983, Nr. 202.
- ⁵³ Dies im Widerspruch zur Einschätzung von Joannides 1983, S. 165 Nr. 133v ("Raphael may have thought of employing [Michelangelo's unfinished St Matthew] as a bearer, but in the event did not."). *Matthäus-Statue*, in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 63; vgl. A. Forlani Tempesti, in *Raffaello e Michelangelo* 1984, S. 45f. Nr. 43f. u. S. 47; Locher 1994, S. 76.
- ⁵⁴ Vgl. auch Raphaels wohl nur in einer Kopie erhaltene Vorstudie zur Mariengruppe in London (British Museum, Inv. 1895-9-5-616; KMOF 1983, Nr. 203 als "Kopie?", mit Verweis auf *Tondo Doni*). Filippino Lippi/Perugino in Zambrano, Nelson 2004, S. 606f. Nr. 65, 398 Abb. 317; für Raphaels Bezugnahme hierauf: Pope-Hennessy 1970, S. 50-52; bereits in der *Kreuztragung* in London, National Gallery: Meyer zur Capellen 2001, S. 182; C. Plazzotta, in *Raphael. From Urbino to Rome* 2004, S. 153. *Tondo Doni*, in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 59.
- ⁵⁵ Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, Inv. 329; Meyer zur Capellen 2005, Nr. 52.
- ⁵⁶ Inv. 1900-8-24-107; Joannides 1983, Nr. 281; KMOF 1983, Nr. 427.
- ⁵⁷ Crowe, Cavalcaselle 1882-1885, II; 1885, S. 163 (Michelangelo); Wölfflin 1899, S. 127 (Leonardo); von Einem 1977, S. 139f. (Leonardo und Michelangelo); Schröter 1987, S. 53 mit Anm. 57 (Michelangelo und S. Maria della Pace); Hiller von Gaertringen 1999, S. 80, 84f. Abb. 46. *Tondo Doni*, in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 59, 62.
- ⁵⁸ Inv. 336; Meyer zur Capellen 2001, Nr. 9.
- ⁵⁹ Scarpellini 1984, S. 92-94 Nr. 73, 200 Abb. 120 (Fano), 107f. Nr. 129, 254 Abb. 217 (Mailand); zur Übernahme Bertelli 2009, S. 23, 25 mit Abb. 3f. (aber irrig "lo [pretendente deluso] ritrasse specolare rispetto al modello").
- ⁶⁰ Bartsch XIV, S. 197f., Nr. 245; TIB 26, 1978, S. 242.
- ⁶¹ Bober, Rubinstein 2010, S. 161f. Nr. 119f.; vgl. bereits Thode 1881, S. 24f. Nr. 12; Becatti 1968, S. 516f. (mit Verweisen auf Jahn 1849 und Loewy 1896), 509f. Abb. 25-27; Online-Ausstellung Berlin 2014 (<https://www2.hu-berlin.de/census/ausstellung/dejeuner/index.html#geburtsstunde>; 02.04.2018); der *Ignudo*, in de Tolnay 1969-1971, II, 1969, Abb. 89.
- ⁶² Quednau 1984, S. 363f.; Resonanz wohl nur bei Hiller von Gaertringen 1999, S. 295f.; Donatello, in Janson 1979, Taf. 119; Sixtinische Decke (Sintflut, Erschaffung Adams, Gott über dem Wasser), in de Tolnay 1969-1971, II, 1969, Abb. 34, 46, 50. Condivi 1553, fol. 24v; Shearman 2003, II, S. 1029 Nr. 1553/5.
- ⁶³ Statuette des *Apollo Citaredo Grimani* (Venezia, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 17; Traversari 1986, S. 129-132 Nr. 42) und Wien, Albertina, Inv. 218 (Joannides 1983, Nr. 401; KMOF 1983, Nr. 565); für diesen Zusammenhang bereits Thode 1881, S. 40f.; Becatti 1968, S. 554, 552 Abb. 117; A. Gnann, in *Raffaello* 2017, S. 368 Nr. 122; *Antinous Farnese* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6030; Bober, Rubinstein 2010, S. 177f. Nr. 128)

und München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 1984:19 (Joannides 1983, Nr. 399; KMOF 1983, S. 141, 138 Abb. 141 [beide als Giulio Romano]) vgl. Bellori 1695, S. 85 ("l'accoppiamento del moderno con l'antico, ... si poneva à disegnare statue antiche, come fece in particolare dell'Antinoo, e del Torso dell'Ercole di Belvedere, d'onde Rafaële prese le sudette due figure"), dabei die Armhaltung gespiegelt; Becatti 1968, S. 554, 550 Abb. 113f.; Harprath 1985, bes. S. 429f. mit Abb. 11; *Seeschlachtsarkophagrelieffragment* (Venezia, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 154; Bober, Rubinstein 2010, S. 197f. Nr. 147) und Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.210 (Joannides 1983, Nr. 441r; KMOF 1983, Nr. 592; B. Thomas, in *Raphael* 2017, S. 236 Nr. 113); für diesen Zusammenhang Gombrich 1971, S. 125; Quednau 1979, S. 98f., 365; A. Gnann, in *Raffaël* 2017, S. 393-395 Nr. 132.

⁶⁴ Albertina, Inv. 444.

⁶⁵ Metz 1789; K. Oberhuber, in KMOF 1983, S. 140 ("[Albertina, Inv. 444] ... scheint beinahe darauf zu deuten, daß er [G. F. Penni] den *Triumph des Bacchus in Indien* entwarf, den Raphael an den drängenden Herzog von Ferrara schickte ..."), 135 Abb. 134 (Bildunterschrift "Giovanni Francesco Penni"); erstmals ausgestellt als Raphael in der von Erwin Mitsch verantworteten Albertina-Ausstellung 1983 außer Katalog in einer eigenen Tischvitrine mit Verweis auf bisherige Zuschreibungen an Perino del Vaga oder Giovanni Francesco Penni sowie u. a. auf den Brief von Beltrame Costabili aus Rom an Alfonso I. d'Este in Ferrara vom 11.09.1517 mit der Nachricht über die Entsendung eines "disegno ... in piccola forma, che è el Triumpho [di] bacho de l'India" (Shearman 2003, I, S. 296f. Nr. 1517/17); Shearman 1987, S. 212, 214, 216 (zu Antikenvorlagen), 222 Anm. 41 (Zeichnung ehem. Slg. Reynolds vermutlich Penni nach Raphael), 230 Abb. 1; Ferino Pagden 1989, S. 54 Abb., 56, nach S. 377 Objektlisten, II/4 (Albertina, Inv. 444 als Raphael; mdl. 2017 u. 2018 bestätigt); Cordellier, Py 1992, S. 336f. ("certainement fait dans l'atelier de Raphaël, mais plus probablement par un élève que par le maître, et dans un style plus proche de celui de Gianfrancesco Penni"); Achim Gnann: Raffaello Santi: *Der Triumphzug des Bacchus in Indien*, Inv. 444, Katalogtext 1999, in [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[444\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[444]&showtype=record) (13.06.2017); Joannides 2000, S. 25 ("The case for Raphael's authorship seems strong ... to me an unusually vigorous Penni"); De Vecchi 2002, S. 320f. Abb. 302 ("Raffael-Werkstatt"); Shearman 2003, I, S. 296f. Nr. 1517/17, 297 (Albertina, Inv. 444 "may be Raphael's preliminary draft for this composition"); A. Gnann, in *Raffaël* 2017, S. 354-356 Nr. 117 (als Raphael); Morel 2014, S. 219-242 (Albertina, Inv. 444 als Raphael); Henry 2018, S. 233 no. 117 ("Knowing that Raphael was commissioned to paint this subject does not make it any more plausible that this drawing is by Raphael."). Vasari 1550 e 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, V, 1984, S. 413 ("un trionfo di Bacco a olio, lungo cinque braccia, e la Calunnia d'Apelle, fatti da Benvenuto in detta età [di sessantacinque anni] con i disegni di Raffaello da Urbino").

⁶⁶ Inv. 1805,0703.130.

⁶⁷ Heute Paris, musée du Louvre, Inv. MR 133 [MA 324].

⁶⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 13391v; Joannides 1983, Nr. 157v; KMOF 1983, Nr. 160.

⁶⁹ Zu den verarbeiteten Bildanregungen Antal 1948, S. 88 Anm. 43; Fehl 1974, S. 55f. (beide zum Relief Rospigliosi); Steiner 1977, S. 92 (zwei sog. Badende aus Michelangelos Karton der *Schlacht von Cascina*; bzgl. antiker Vorlagen weniger überzeugend); Shearman 1987, S. 216; ausführlicher Quednau 1987, S. 427-431; zum Forschungsstand am ausführlichsten K. Faber, in *Triumph des Bacchus* 2002, S. 142-146 Nr. 29 u. Faber 2007, S. 290-293. Antike Vorlagen in Bober, Rubinstein 2010, S. 124 Nr. 77 (Rospigliosi), 128-131 Nr. 83 (London), 181-184 Nr. 132 (*Torso Belvedere*), S. 200 Nr. 150 (*Gallier*); Bienkowski 1908, S. 51-53 mit Abb. 63; *Cascina*-Karton bzw. *Bacchus* in de Tolnay 1969-1971, I, 1969, Abb. 232 bzw. 22.

⁷⁰ Vgl. J. A. Gere u. N. Turner, in *Drawings by Raphael* 1983, S. 2 ("his lucidly analytical intelligence") bzw. auf dem zugehörigen Flyer ("... an artist whose visual intelligence must rank as one of the most lucid in the history of art.").

⁷¹ Armenini 1587, S. 75; dt. Übers. weitgehend nach Fischel 1913-1941, I, 1913, Text S. 22; vgl. auch S. Ferino Pagden, in *Raffaello in Vaticano* 1984, S. 21, 23; Hiller von Gaertringen 1999, S. 294f.; Williams 2017, S. 42 mit Anm. 8.

⁷² Reynolds 1975, S. 217, 216f.; dt. Übers. nach Reynolds 1893, S. 201, 199f.; Filippino Lippi in Zambrano, Nelson 2004, S. 31 Abb. 17, 327-333 Cat. 21B.

⁷³ Delacroix 1830, S. 144f.; dt. Übers. nach Delacroix 1912, S. 62f. Zu Delacroix' Reynolds-Lektüre Lichtenstein 1979, S. 271-274.

⁷⁴ Inv. 17575; Joannides 1983, Nr. 371; KMOF 1983, Nr. 504.

⁷⁵ Bartsch VII, S. 142f., Nr. 125; TIB 10, 1980, S. 220.

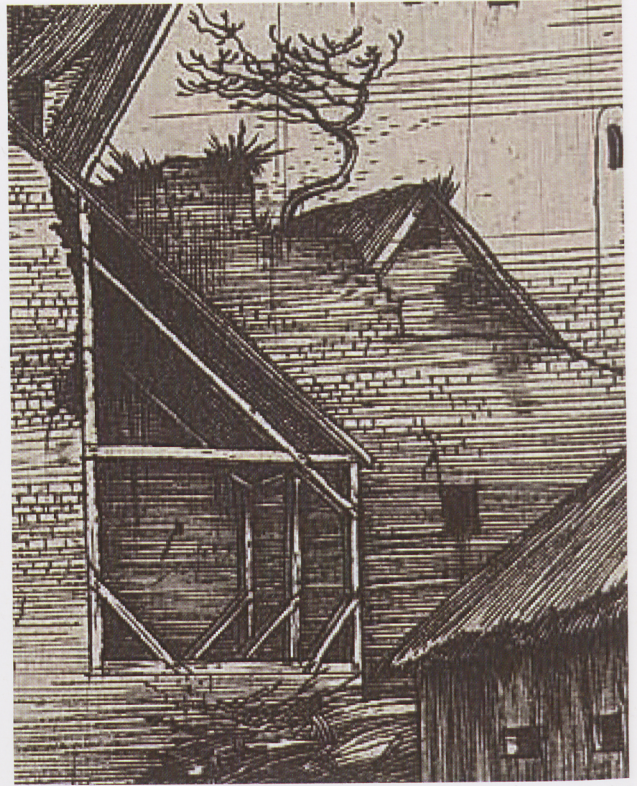
⁷⁶ Quednau 1983, S. 130f. blieb ohne Resonanz, so auch in Achim Gnann: Raffaello Santi: Zwei Männerakte mit Kopfstudie (Studie für die "Schlacht von Ostia", Stanza dell'Incendio, Vatikan), Inv. 17575, Bestandskatalog 2008, in [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[17575\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[17575]&showtype=record) (12.06.2017); C. Whistler, in *Raphael* 2017, S. 218 Nr. 102 und A. Gnann, in *Raffaël* 2017, S. 326-328, Nr. 107.



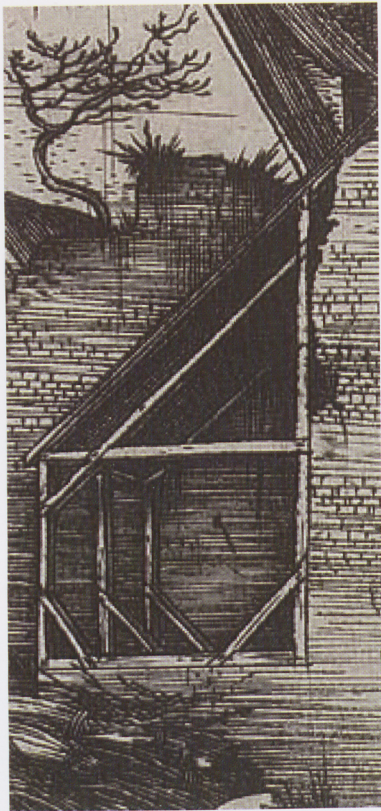




Abb. 2.1 / Albrecht Dürer, *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, um 1496, Kupferstich.



Det. aus Abb 2.1.



Det. aus Abb 2.1 (gespiegelt).

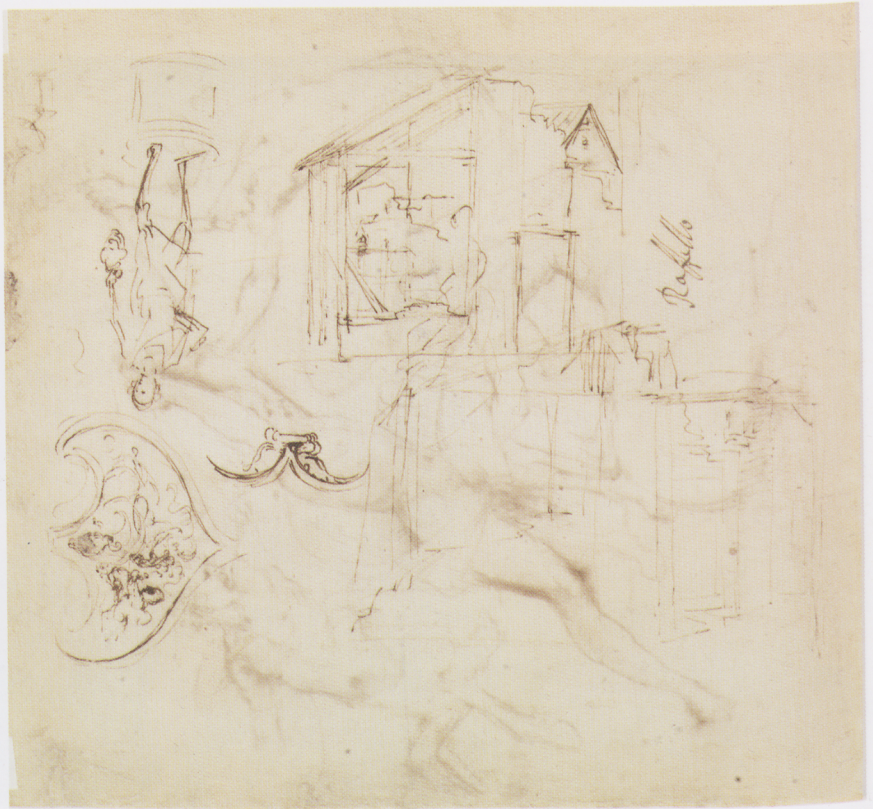


Abb. 2.2 / Raphael, *Studien*, um 1503; Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1476 E verso.