Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 2 (1995)

Artikel: Raffael und sein Schüler : eine gemalte Kunsttheorie

Autor: Gramaccini, Norberto

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720093

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

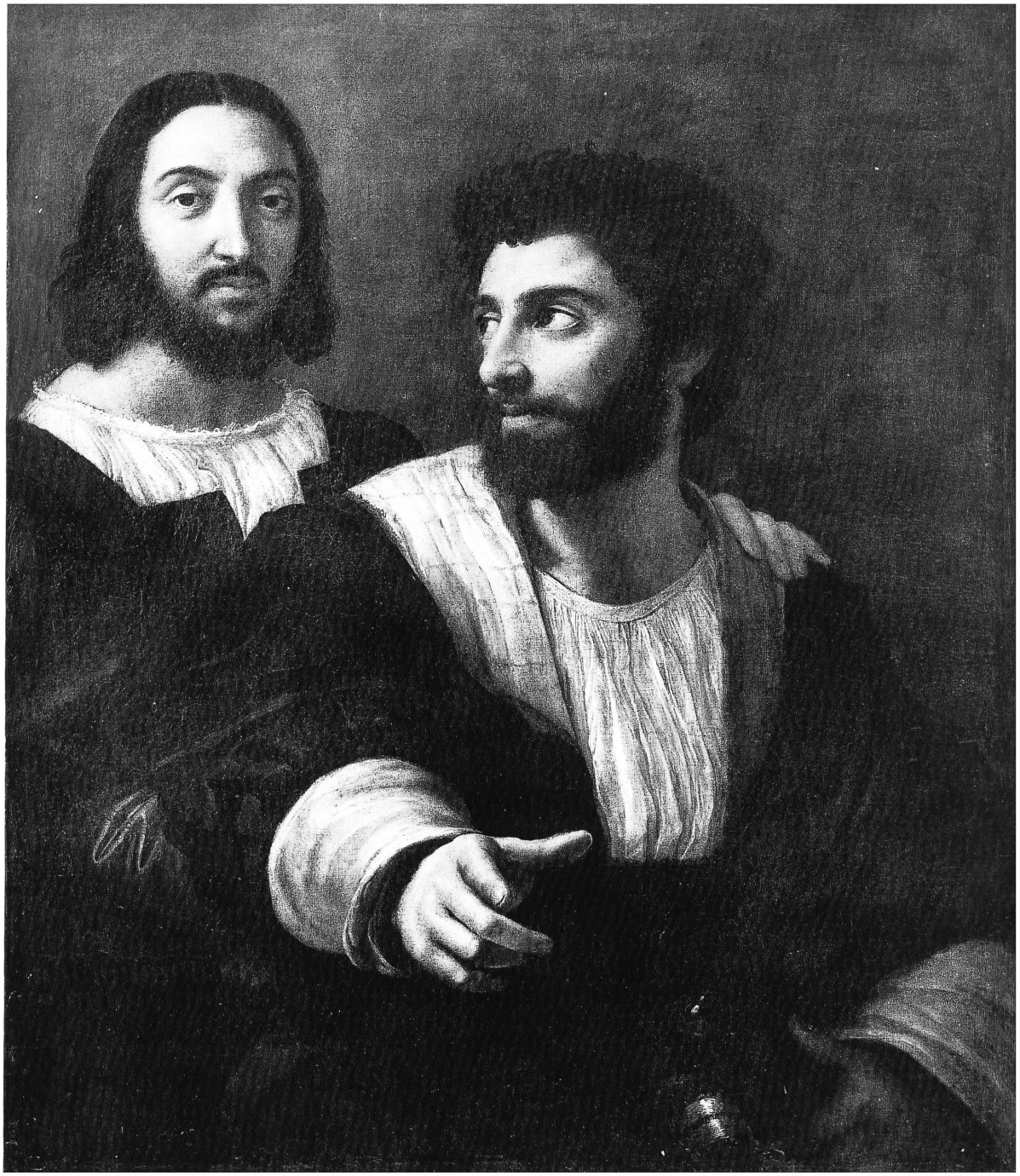
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Raffael und sein Schüler - eine gemalte Kunsttheorie

Norberto Gramaccini

Für Christof Thoenes

Abb. 1: Raffael, *Selbstbildnis mit Schüler*, 1519, Öl auf Leinwand, 99 x 83 cm, Paris, Louvre.

Als 1984 Raffaels fünfhundertster Geburtstag gefeiert wurde, lag ein Schwerpunkt der wissenschaftlichen Veranstaltungen auf der Auseinandersetzung mit seinem Spätstil der Jahre 1518 bis 1520. Die Restaurierung (1976) der *Transfiguration* - Raffaels letztes Werk von 1520 - diente als eine Art Leitfaden, an dem entlang sich die Wertschätzung weiterer Bilder zu bewegen vermochte. Zu diesen gehörte an erster Stelle das sogenannte »Doppelbildnis mit dem Fechtmeister« (Abb. 1). Vor der Pariser Jubiläumsausstellung »Hommage à Raphael«, als es auf dem Titelbild und Plakaten erschien, hatte das Gemälde ein Schattendasein in einem schmalen und eher dunklen Kabinett des Louvre geführt. Seine Authentizität war umstritten. Seit der Restaurierung im Jahr 1984 gilt es wieder als eigenhändiges Meisterwerk und hängt, mit einer kurzen Unterbrechung anlässlich der römischen Ausstellung »Raffaello architetto« (1984), im »Salon des Etats«, in der unmittelbaren Nachbarschaft von Hauptwerken der italienischen Schule wie Leonardos *Mona Lisa* und Raffaels *Portrait von Baldassare Castiglione* aus dem Jahr 1515.[1]

Mit der neugewonnenen Prominenz hat die Stilkritik Schritt gehalten und die Situierung des Gemäldes in Raffaels Spätwerk, bei einer Datierung um 1519, überzeugend begründet. Das Doppelportrait fällt in jene dunkeltonige, proto-caravaggeske Stilphase, die auf die Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei und insbesondere mit Bildern des Giorgione-Kreises folgte.[2] Die Masse (99 x 83 cm) entsprechen der damaligen Vorliebe des Künstlers für grosse Formate. Charakteristische Merkmale sind das betont plastische Volumen der Köpfe und die spannungsreiche, durch Mimik und Gestik akzentuierte Beziehung zwischen den Personen. Das *Portrait Papst Leos X.* mit zwei assistierenden Kardinälen in den Uffizien und die Zeichnungen für die Apostelköpfe der *Transfiguration* in Chatsworth und Oxford bieten sich zum Vergleich an.[3] Raffael scheint damals mit den Gesetzmässigkeiten des künstlerischen Schaffens beschäftigt gewesen zu sein - der Wiedergabe vorbildlicher Affekte - und die inhaltliche Aussage seiner Protagonisten höher als das Abbilden an sich gestellt zu haben. Dass er selbst in der aus dem Bild blickenden Person des Hintergrundes erscheint,

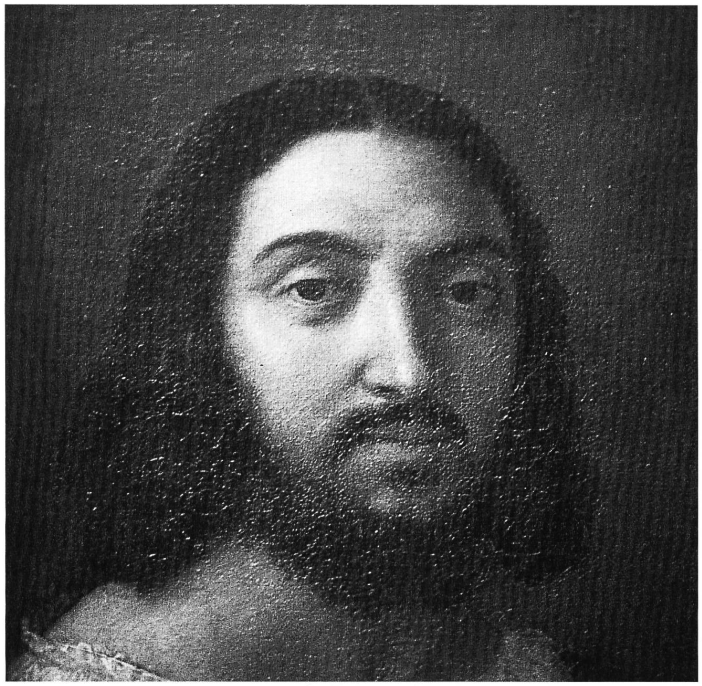
Der vorliegende Text beruht auf einem am 15. Mai 1990 an der Universität Zürich gehaltenen Vortrag.

1 *Hommage à Raphael. Raphael dans les collections françaises*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris 1984, S. 101-104, Nr. 13; *Raffaello architetto*, hrsg. v. Christoph L. Frommel/Stefano Ray/Manfredo Tafuri, Ausst.-Kat. Rom, Palazzo dei Conservatori, Mailand 1984, S. 107f.

2 Oberhuber, Konrad, *Raphael and Giorgione*, in: Studi su Raffaello, hrsg. v. Micaela Sambucco Hamoud/Maria L. Strachi, in: Atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino 1984), Urbino 1987, S. 117-124; Parronchi, Alessandro, *Alla ›scuola del mondo‹*, in: ebd., S. 359-362. Speziell zum Portrait: Ettlinger, Helen und Leopold D., *Raphael*, Oxford 1987, S. 139-142.

3 Lewis, Francis A., *The Draftsman Raphael*, London/New York 1986, S. 141 (Chatsworth, Nr. 51), 142 (Ashmolean Museum, Nr. 568); Pedretti, Carlo, *Raphael. His Life and Work in the Splendours of the Italian Renaissance*, Florenz 1989, S. 143, Nr. 37.

Abb. 2: Raffael, Detail aus Abb. 1: Selbstbildnis.



steht ausser Frage (Abb. 2). Unter Raffaels Selbstbildnissen ist gerade dieses Portrait von den Zeitgenossen bewundert worden. Baldassarre Turini, sein Testamentsvollstrecker, hat es im Plafond der Villa Lante auf dem Giannicolo »al fresco« malen lassen.[4] Das Gemälde befand sich damals noch in Rom. Anschliessend scheint es in die Sammlung Franz' I. gekommen zu sein - 1625 hat es Cassiano del Pozzo im »Cabinet des Peintures« von Fontainebleau gesehen, 1683 Charles Le Brun in der Sammlung Ludwigs XIV. inventarisiert.[5] Reproduktionsstiche des 16., 17. und 18. Jahrhunderts von Bonasone, Woeriot, Larmessin und anderen beweisen den andauernden Erfolg und die weite Verbreitung. Raffaels melancholisch wirkender Gesichtsausdruck, der gefasste und eindringliche Blick aus dem Bild übten eine grosse Faszination auf die Nachwelt aus. Künstler wie van Dyck, Böcklin oder Degas haben sich davon inspirieren lassen.[6] Eine besondere Botschaft, gewissermassen das künstlerische Vermächtnis Raffaels, wurde darin erblickt. Giulio Bonasone und Wenzel Hollar, die nur das Selbstbildnis gestochen haben und den Mann des Vordergrundes fortliessen, glichen den Kopf der Physiognomie von Christus an.[7] Im Gegensatz dazu möchten die heutigen Museumsführer jenen Anflug von Schwermut in Raffaels Gesicht als Anzeichen seiner tödlichen Krankheit deuten.

*

Dunkelheit herrscht weiterhin in Bezug auf die prominente Figur des Vordergrundes (Abb. 3). Dass es sich um Raffaels Fechtmeister handle, ist reine Erfindung. Die nach vorn weisende Hand, verbunden mit dem Griff zum Schwertknauf, Raffaels ernster Ausdruck, das zustimmende und besänftigende Berühren der Schulter seines Vordermannes erlaubten der Phantasie, sich im Bild den Augenblick vorzustellen, in dem

Norberto Gramaccini

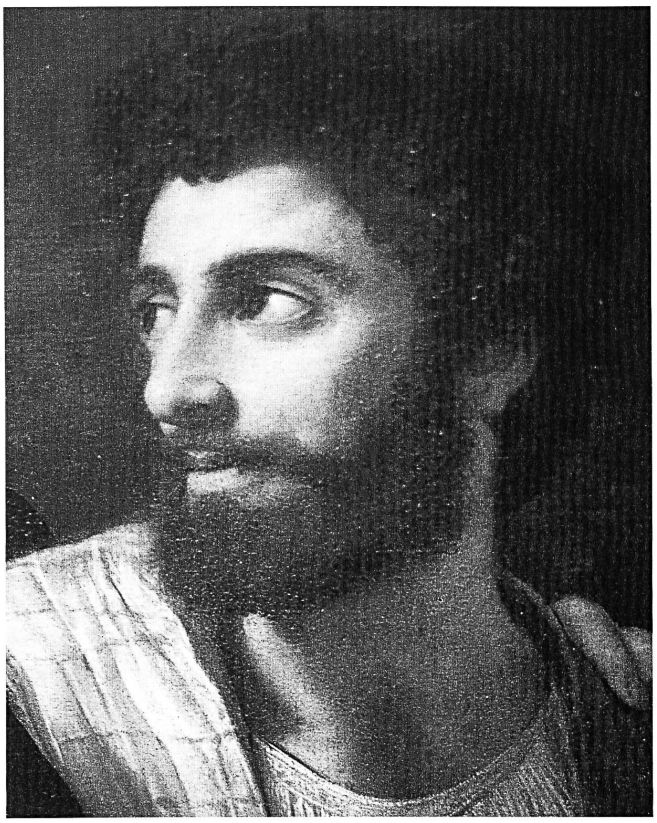
[4] Vgl. Abbildung Nr. II in: Hommage à Raphael (wie Anm. 1), S. 102; Keller, Fritz-Eugen, *Bemerkungen zur Villa Suburbana des Baldassare Turini*, in: Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983, Bibliotheca Hertziana und Musei Vaticani, Rom 1986, S. 349-355.

[5] Hommage à Raphael (wie Anm. 1), S. 102.

[6] Zur Reproduktionsgraphik: *Raphael invenit*, Ausst.-Kat. Istituto nazionale per la grafica, Rom 1985, S. 226; *Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten*, Ausst.-Kat. Veste Coburg, Coburg 1984, S. 20. Zu den Paraphrasen: *Doppelbildnis des Cornelis und Lucas de Wael: Van Dyck*, Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, hrsg. v. Arthur K. Wheelock/Susan J. Barnes/Julius S. Held, Antwerpen 1991, S. 191, Nr. 42; *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*: Andree, Rolf, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Zürich 1977, S. 352, Nr. 259; *Doppelbildnis von Degas und Evariste de Valernes: Degas*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris 1988, S. 112, Nr. 58.

[7] *Raphael et la seconde main. Raphael dans la gravure du XVIe siècle*, Ausst.-Kat. Musée d'Art et d'Histoire, Genf 1984, S. 79, Nr. 97.

Abb. 3: Raffael, Detail aus Abb. 1: Der Schüler.



Raffael, nach überstandener Gefahr infolge eines soeben auf seine Person geführten Anschlages, dem braven Lebensretter seinen Dank ausspricht - und diesen in einem Gemälde verewigt.[8] Die in der Raffael-Literatur des 19. Jahrhunderts dankbar aufgenommene Anekdote gilt als überholt. Das Bild wird jetzt der Gattung des Freundschaftsbildes zugewiesen. Zweifel herrschen nur darüber, ob Raffael einem Künstlerkollegen oder einem Intellektuellen die Ehre erwiesen hat. Im ersten Fall darf man wählen zwischen Marc Antonio Raimondi (Müntz), Baldassare Perruzzi (Duportal), Giovanni Francesco Penni (Garas), Polidoro da Carvaggio (Ortolani), Giulio Romano (Hartt) und Antonio da Sangallo dem Jüngeren (Frommel), während im anderen Fall Baldassare Castiglione (Wansher), Pietro Aretino (Gould) und Giovanni Branconio dell'Aquila (Shearman) zur Verfügung stehen.[9] Die Titel der Reproduktionsgraphik liefern weitere Namen. Ein anonymer Stich des British Museum, 1639 datiert, trägt beispielsweise die Unterschrift: »Raphaël Sanzio da Urbino con Bernardo Pinturicchio il suo amico«.[10] Die Suche nach der Identität des Portraitierten hat man mittlerweile aufgegeben. *Raffael et un ami* lautet der vorsichtige Titel im letzten Inventar des Louvre.[11]

*

Aufschlussreich ist nicht nur der Name des Dargestellten, dem in diesem Aufsatz keine weitere Beachtung geschenkt werden soll, sondern sein Status und die Beziehung zur Figur im Hintergrund. Handelt es sich tatsächlich um ein »Freundschaftsbild«?

[8] Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael*, Paris 1824, S. 396; Passavant, Johann D., *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi*, 2 Bde., Paris 1860, Bd. 2, S. 355-357, Nr. 294.

[9] Vgl. die Bibliographie des Ausstellungskataloges Hommage à Raphael (wie Anm. 1), S. 101f. In der Documentation du Département des Peintures du Louvre (Nr. 1508) findet sich ein ausgezeichnetes Dossier zum Bild mit weiteren Angaben. Zuletzt: Shearman, John, *Doppio ritratto di Raffaello*, in: Raffaello architetto (wie Anm. 1), S. 107; Frommel, Christoph L., *Raffael und Antonio da Sangallo d. J.*, in: Raffaello a Roma (wie Anm. 4), S. 303.

[10] Hommage à Raphael (wie Anm. 1), S. 102.

[11] Béguin, Sylvie, *Les peintures de Raphael au Louvre*, Paris 1984, S. 58-61.

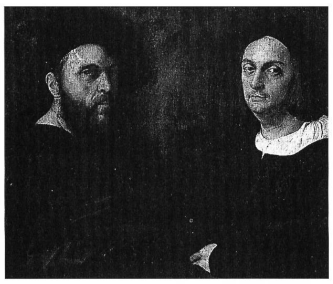


Abb. 4: Raffael, *Doppelportrait der Dichter Andrea Navaggero und Agostino Beazzano*, 1516, Öl auf Leinwand, 76 x 107 cm, Rom, Galleria Doria-Pamphili.

Glücklicherweise ist bekannt, was Raffael selbst unter einem solchen verstanden hat. Das *Doppelportrait der Dichter Andrea Navaggero und Agostino Beazzano* (Abb. 4) in der Galleria Doria-Pamphili in Rom aus dem Frühling des Jahres 1516 offenbart eine ganz andere Auffassung.[12] Die einander zugewandten Gesprächspartner erweisen sich in dem Nebeneinander als Freunde gleichen Ranges. Sie scheinen inmitten einer eben noch geführten Konversation innezuhalten und sich einem Dritten zuzuwenden, dem im Gemälde nicht abgebildeten Besitzer, den sie in ihre Konversation mit einbeziehen. Fragend blicken sie auf, um seine Ansicht zu dem gerade erörterten Problem zu vernehmen. Das Pamphili-Bild war in der Tat für den Abwesenden des römischen Zirkels gemalt worden, dem die beiden Dichter angehörten, den gelehrten Kardinal Bembo, und für dessen Haus in Padua bestimmt gewesen.[13] Dort sollte es Bembo an die mit seinen Freunden in Rom gepflegten Gespräche erinnern und ihn anspornen, diese in Gedanken fortzusetzen. Raffael selbst war Zeuge dieser Freundschaft gewesen. Er hatte, wie aus einem Brief Bembos an den Kardinal Bibiena vom 3. April 1516 bekannt ist, Bembo, Navaggero und Beazzano auf Exkursionen in die römische Umgebung begleitet.[14] Das Bild muss kurz darauf entstanden sein.

*

Statt der auf gleichem Niveau sich gegenübersitzenden Freunde hat Raffael im Gemälde des Louvre seine beiden Figuren hintereinander gestellt. Diese Staffelung in die Bildtiefe gestaltet ihre Beziehung zueinander und zum Betrachter komplizierter, als es die Auffassung des Freundschaftsbildes erfordert hätte. Statt auf Gleichstellung ist auf Distinktion Wert gelegt. Es besteht eine Hierarchie, die zu vermitteln scheint, wie der eine, Hintere, den geistigen Ansporn dazu liefert, was der andere, Vordere, dankbar zu empfangen und in die Tat umzusetzen imstande ist. Raffael steht zwar in der zweiten Ebene, doch lässt sein Blick keinen Zweifel daran, dass er die Hauptperson ist. Gemessen an der hoheitsvollen Miene des Meisters, gehört der gestikulierende Mann im Dreiviertelprofil des Vordergrundes einer weniger vollkommenen Seinsstufe an. Er wird bewegt, bewegt nicht selbst, steht im Bildraum unterhalb von Raffael und bezieht seinen Status nur aus dessen Nähe. Auf diese Weise liesse sich schwerlich ein gleichrangiger Freund oder ein sozial höher gestellter Mäzen und Dichter darstellen. Nicht das freundschaftliche Miteinander, sondern die Vermittlung von Wissen bestimmt über das Beisammensein. Eine andere Interpretation verbietet sich.

*

Die der Komposition zugrunde liegende Ikonographie nämlich ist die der Inspiration. Die Weisung musste stets von oben erfolgen und ihren Ort im Rücken des Inspirierten haben. Auf diese Weise ist in der Antike die Inspiration des Dichters durch seine Muse dargestellt worden.[15] Im Mittelalter lebte die Inspirationsformel im Bild des schreibenden Evangelisten fort und hat in der Buchmalerei vor allem in der Ikonographie des Johannes auf Patmos Verwendung gefunden.[16] Auch geistige Abhängigkeiten anderer Art, beispielsweise des schreibenden Sokrates vom göttlich inspirierten Plato (Abb. 5)[17] oder eines Stifters von seinem heiligen Patron, liessen sich in das gleiche Schema fügen. In der Renaissance lebte die profane Ikonographie

[12] *I luoghi di Raffaello a Roma*, hrsg. v. Luciana Cassanelli/Sergio Rossi, Rom 1983, S. 174, Nr. 6.3.

[13] Golzio, Vincenzo, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* (Città del Vaticano 1936), London 1971, S. 162.

[14] Bembo, Pietro, *Lettere*, Rom 1584, S. 83f. (Jones, Roger/Penny, Nicholas, *Raphael*, New Haven/London 1983, S. 162).

[15] Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology*, New York 1939, S. 165, Nr. 100. Vgl. die Elfenbeindiptychen in Monza (Tesoro) und Paris (Louvre) aus dem 5. Jahrhundert (Volbach, Wolfgang F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, S. 44, Nr. 68f.).

[16] Buchthal, Hugo, *A Byzantine Miniature of the Fourth Century and Its Relatives*, in: Dumbarton Oaks Papers, Bd. 15, 1961, S. 129-139. Ebd., S. 133, der Hinweis auf Eusebius, Kirchengeschichte, VI, XIV, 7, und Offenbarung I, 12.

[17] Matthew Paris' Zeichnung in: Bernardus Silvester, »Liber Experimentarius«, MS. Ashmole 304, fol. 31v (Fraser, Gordon, *Treasures from the Bodleian Library*, London 1976, S. 75, Nr. 16; vgl. *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, hrsg. v. Jonathan Alexander/Paul Binski, London 1987, S. 331, Nr. 315).

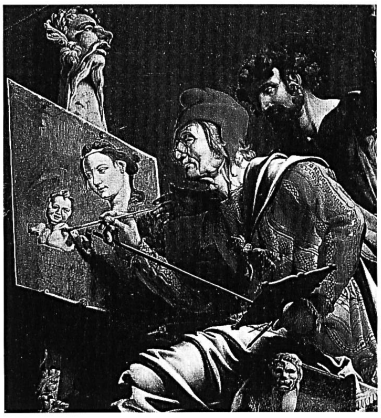


Abb. 5: Matthew Paris, Plato und Sokrates, um 1250, Oxford, Bodleian Library (MS. Ashmole 304, fol. 31v).

Abb. 6: Marten van Heemskerck, *Der hl. Lukas malt die Madonna* (Detail), 1532, Öl auf Holz, 168 x 235 cm, Haarlem, Frans Hals Museum.

Abb. 7: Hans Burgkmair, Kaiser Maximilian im Atelier des Künstlers, 1517, Holzschnitt aus dem »Weisskunig«.

der dichterischen und künstlerischen Inspiration wieder auf. Auf Marten van Heemskercks *Der hl. Lukas malt die Madonna* von 1532 (Abb. 6) bläst ein »furor poeticus« die Ideen ein.[18] In Hans Burgkmairs »Weisskunig« von 1517 (Abb. 7) nimmt Kaiser Maximilian diese Stelle ein.[19] Der Holzschnitt ist aufgrund seiner fast gleichzeitigen Entstehung mit dem Louvre-Bild von besonderem Interesse. Aus der Ähnlichkeit wird man jedoch keine Abhängigkeit folgern dürfen: weder hat Raffael den erst später veröffentlichten Holzschnitt des Augsburgers gekannt, noch kann Burgkmair das Bild des italienischen Künstlers als Vorlage gedient haben. Beide nehmen aber Bezug auf den gleichen ikonographischen Typus. Raffaels Rolle im Louvre-Portrait nimmt bei Burgkmair Kaiser Maximilian ein. Soeben stattet dieser seinem Hofmaler einen Besuch im Atelier ab. Sanft legt er ihm die Hand auf die Schulter, und schon malt der Pinsel ein ganzes Kompendium passender Impresen auf die Leinwand. Burgkmair, ein verlängerter Arm des kaiserlichen Willens, ist keinesfalls zum blossen Handwerker degradiert. Ein Handwerker nämlich, der Gehilfe des sitzenden Meisters, ist hinter der Leinwand mit dem Mischen der Farben beschäftigt. Im Unterschied zu diesem trägt der Maler ein kostbares Gewand, ein Geschenk wohl des Kaisers selbst, das seinen hohen sozialen Rang und seine Familiarität mit der Gesellschaft des Hofes bekunden soll. Nicht anders scheint auch der Mann im Vordergrund des Louvre-Bildes von Raffaels Autorität sowohl in materieller als auch geistiger Hinsicht profitiert zu haben.

*

Ein Schluss lässt sich aus den bisherigen Beobachtungen ziehen und weiteres daraus folgern: Die Analyse der Komposition gibt jenen Forschern recht, die in der Vordergrundsfigur des Bildes einen Schüler, Mitarbeiter oder Werkstattgehilfen Raffaels erblickt hatten. Mit Sicherheit handelt es sich um einen gereiften, wenn auch nicht selbständigen Maler. Der Griff zum Schwert entspricht dem Habitus damaliger Künstler, ihr gewachsenes Prestige mit den Attributen und Gesten des Adels zu dokumentieren. Vergleichbar ist Sodomas Selbstbildnis mit Ritterschwert von 1517 im Freskenzyklus von Monteoliveto.[20] Dazu gehört auch die stattliche Kleidung, reicher noch als diejenige Raffaels. Dessen Schüler zu sein, bedeutete zweifellos, an den Gratifikationen seiner hohen Stellung zu partizipieren. Der Meister selbst konnte auf

[18] *Kunst voor de beeldenstorm. Nordnederlandse kunst 1525-1580*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, Den Haag 1986, S. 191, Nr. 70; Kraut, Gisela, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986, S. 85.

[19] *Der Weiss Kunig. Eine Erzehlung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, von Max Treitzsauerwein auf dessen Angaben zusammengetragen, nebst den von Hannsen Buirgmair dazu verfertigten Holzschnitten*, Wien 1775, S. 75, Nr. 20 (Holsten, Siegmar, *Das Bild des Künstlers*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1978, Nr. 22).

[20] Carli, Enzo, *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Siena 1980, S. 31.

Abb. 8: Raffael, Detail aus Abb. 1: Die Hand des Schülers.

Statussymbole verzichten und diskret im Hintergrund bleiben. Ohnedies ging es ihm nicht nur um die Zurschaustellung der eigenen Person. Im Unterschied zu Navaggero und Beazzano, die ihre Gegenwart etwas selbstgefällig nach aussen tragen, nehmen der Meister und der Schüler des Gemäldes im Louvre das, was vor ihnen liegt, ins Bild hinein. Es ist, als ob sie die Antwort auf eine Frage suchten, welche die Protagonisten des Pamphili-Bildes gestellt haben könnten. Was sie dabei beschäftigt und worauf sie zu blicken scheinen, ist die Leinwand selbst. Während den Schüler die Bewältigung der Bildidee noch bedrängt und ihn veranlasst, sich hilfesuchend nach Raffael umzublicken, hat dieser, ein Weiser sui generis, das Problem längst durchschaut. Vergewissernd legt er die Hand dem Eleven auf die Schulter, so als übertrage sich schon durch die Berührung seine bessere Einsicht. Augenblicklich reagiert der: Das Gesicht klärt sich zu einem verstehenden Blick, in dem ein feines, bewunderndes Lächeln anklingt, der Finger seiner Rechten weist nun auf den richtigen Ansatz. Auf diese Weise vergewissert der Schüler sich der besseren Einsicht des Meisters, bevor er an die Ausführung des Werkes geht, diesem wiederum erlaubt der höhere intellektuelle Rang, sich des Schülers bei der Umsetzung und Verwirklichung der eigenen genialen Einfälle zu bedienen.

*

Das Louvre-Bild versetzt den Betrachter in die Rolle eines Zeugen, der gewissermassen durch die Leinwand hindurch in das Atelier von Raffael blicken und dem Inspirationsakt zwischen Meister und Schüler beiwohnen darf. Dabei verkehrt sich die geläufige Bedeutungsperspektive. Nicht das Nächstgelegene ist Träger der Bedeutung, sondern das Ferne. Aus dem Hintergrund mündet das überlegene geistige Prinzip in das gestaltende Nahe und wird erst von dort aus einer Rezeption zugänglich. Ganz im Vordergrund agiert der Zeigefinger des Schülers (Abb. 8). Er scheint an die Leinwand zu stossen und die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum auffällig zu betonen. Es handelt sich bei dem Gemälde nicht um ein Erinnerungsbild, sondern um eine gemalte Kunsttheorie: Erfindung und Ausführung, *disegno interno* und *disegno esterno*, *inventio* und *elocutio*, das heisst: Theorie und Praxis, wirken im Verhältnis dieses Schülers und dieses Meisters zusammen. Das vollkommene Kunstwerk, das beide schaffen, leitet sich nicht mehr vom Auftrag fremder Instanzen ab - vom Kaiser wie im Falle des »Weisskunig« bei Burgkmair. Vielmehr entsteht es in der Künstlergemeinschaft und wird durch das Zusammenwirken eines genialen Meisterkopfes mit der hochbegabten Schülerhand erzeugt. Diese dem späten Cinquecento geläufige Theorie nimmt meines Wissens erstmals im Louvre-Bild Gestalt an.[21] Daraus spricht Raffaels persönliche Überzeugung, die nirgends sonst, mit Ausnahme des berühmten Briefes an Leo X. aus dem gleichen Jahr, derart deutlich zutage tritt.[22] Dass Raffael dieses eine Mal aus dem Schweigen seiner Bilder hervortreten wollte, um das Prinzip der Bildentstehung im Bild selbst zu erörtern, lässt einen Rechtfertigungsdruck besonderer Art vermuten. Den Anlass mag die Kritik am Prinzip der Arbeitsteilung in seinem Atelier geliefert haben. Nach Vollendung der Loggia in der Farnesina (1517) waren Stimmen laut geworden, die die künstlerische Qualität der Fresken bemängelten und den Grund in der zunehmenden Überantwortung selbständiger Arbeit an die Hände der Schüler vermuteten.[23] In Michelangelos eigenhändiger Ausfreskierung der Sixtinischen Decke (1512) lag ein

[21] Vgl. Federico Zuccaris »L'idea de' pittori, scultori ed architetti«, wo »disegno interno« als »segno di dio in noi« etymologisch begründet und vom »disegno esterno, humano, pratico, artificale« abgesetzt wird (Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* [Leipzig 1927], 2. Auflage Berlin 1960, S. 47-53).

[22] Golzio (wie Anm. 13), S. 82-92. An der philologisch-kritischen Ausgabe arbeitet Francesco P. di Teodoro (The Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA). Christof Thoenes (*La ›lettera‹ a Leone X*, in: Raffaello a Roma [wie Anm. 4], S. 373-393) plant eine deutsche Herausgabe des Briefes an Leo X., die voraussichtlich 1995 erscheinen soll.

[23] Brief Leonardo Sellaios vom 1. Januar 1518 an Michelangelo: »E schoperta la volta d'Agostino Ghisi: Chosa vituperosa a un gran maestro pegio che l'ultima stanza di palazo asai.« (zitiert nach Shearman, John, *Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 60, 1964, S. 60).

Abb. 9: Filarete, Selbstbildnis mit zwei Schülern, 1462, Florenz, Biblioteca Nazionale (Magliabecchianus II, iv, 140, fol. Iv).

gewichtiges Argument, um den *paragone* zwischen beiden Künstlern zugunsten von Michelangelo zu entscheiden. Der daraus hervorgegangene Streit führte bekanntlich zu jenem Wettbewerb zwischen Raffael und Sebastiano del Piombo, sekundiert von den Zeichnungen Michelangelos, den Raffael mit seinem Gemälde der *Transfiguration* siegreich für sich entschied.[24] Zu den Überzeugten, die dieses Altarbild für »das Rühmlichste, das Schönste und das Göttlichste« hielten, was Raffael je geleistet hatte, gehörte auch Giorgio Vasari. Er, der ansonsten Michelangelos Solipsismus verteidigte, hatte offenbar begriffen, dass in der Form von Arbeitsteilung, wie Raffael sie durchführte, die Zukunft der Kunst lag.[25] Die Schüler waren nicht mehr Gehilfen und Handlanger im weithin üblichen Sinne, ebensowenig wie der Meister ein alleinschaffender Titan oder der blosse Verwalter von Standardrezepten war. Vielmehr herrschte eine geistige Gemeinschaft, *unione*, zwischen ihnen, welche die steife Hierarchie des hergebrachten Atelierbetriebes durchbrochen hatte.[26]

*

Die besondere Aufwertung der Beziehung des Meisters zu seinen Schülern zeigt sich im Vergleich mit älteren Darstellungen des gleichen Themas. Die Inspirationsformel war zunächst von Architekten für sich in Anspruch genommen worden. Ähnlich wie Raffael hatte Filarete im Titelbild (Abb. 9) seines Piero de' Medici gewidmeten Architekturtraktates von 1462 sich mit seinen Gehilfen dargestellt.[27] In beiden Fällen geht die richtungsweisende Inspiration vom Meister allein aus. Die Schüler sind genötigt, sich nach diesem umzuwenden. Dabei zeigen sie mit der ausgestreckten Rechten auf das noch zu bewältigende Problem. Ein wichtiger Unterschied besteht gleichwohl: Mit seiner Linken umfasst Raffaels Schüler das Schwert, Ausweis seines hohen Ranges - dem Assistenten Filaretes hingegen ist als Attribut ein Lotblei, nur ein Arbeitsutensil, zugestanden. Schon daran zeigt sich der geringere Grad seiner künstlerischen Selbständigkeit. Der Dialog zwischen Meister und Schüler findet im Louvre-Bild auf einer wesentlich höheren Stufe statt. Während Filaretes Schüler des sichtbaren Fingerzeiges seines Meisters bedarf, kann Raffaels Schüler solcher Aufforderung entbehren. Die Aura des Genies lässt ihn mehr erfühlen, als dass er handgreiflich darauf gestossen werden müsste, wie er im folgenden vorzugehen hat. Bei Filarete hingegen verhindert das soziale Gefälle zwischen dem Meister und seinen Schülern, dass ein solcher Kontakt zustande kommt. Der Architekt trägt eine vornehme, bis an die Knöchel reichende Robe, dazu einen stattlichen Pelzhut. Seine beiden Gehilfen aber sind barhäuptig und in schlichte Handwerkskittel gekleidet. Sie sind zudem zwei Klassen zugeteilt: der eines Meisterschülers, Architekt wie Filarete selbst und mit der Aufgabe beschäftigt, dessen Angaben zu den Pfeilerordnungen nachzutragen, und der der *mano d'opera*, des einfachen Steinmetzen, der die Basen mit seinem Meissel ausbessert. Während dieser proportional verkleinert zu ebener Erde kniet, ohne Sichtkontakt zu dem Meister, ist dem fortgeschrittenen Schüler eine grössere Intimität zugestanden. Von einer *unione* im vasarischen Sinne kann indessen nicht die Rede sein. Filarete nobilitiert sich auf Kosten des Schülers und rechtfertigt auf diese Weise seine privilegierte, aber stets angefeindete Stellung am Hof Francesco Sforzas, die ihn zwang, Arbeit und Schweiss peinlich zu vermeiden, um seinen Status als Geistesarbeiter nicht zu gefährden. Entfiel diese Not, konnte derselbe

[24] Die Quellen dazu zusammengestellt von Tempesti, Anna F., *Raffaello e Michelangelo*, Ausst.-Kat. Casa Buonarotti, Florenz 1984, S. 75; Brown, David A., *Leonardo and Raphael's Transfiguration*, in: Raffaello a Roma (wie Anm. 4), S. 237-243.

[25] Das insbesondere auf Rubens hinweisende »neue Prinzip der Werkstatt-Organisation« hebt auch Shearman (wie Anm. 23), S. 98, hervor: »Bei diesem neuen System [...] ergab das systematische Aufteilen der Verantwortlichkeit zwischen Meister und Schüler besser kontrollierbare und gleichmässigere Resultate.« - Vgl. *Collaboration in Italian Renaissance Art*, hrsg. v. Wendy Stedman Sheard/John T. Paoletti, New Haven/London 1978.

[26] Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Florenz 1568), hrsg. v. Gaetano Milanesi (1878), Florenz 1981, Bd. IV, S. 384: »E certo fra le sue doti singolari ne scorgo una di tal valore, che in me stesso stupisco: che il cielo gli diede forza di poter mostrare nell'arte uno effetto si contrario alle complessioni di noi pittori; questo è, che naturalmente gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d'esser grandi [...], lavorando nelle opere in compagnia di Raffaello, stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, ed ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente: la quale unione non fu più in altro tempo che nel suo. E questo avveniva perché restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura. [...] E sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli ed insegnandoli con quello amore che non ad artefici, ma a figluoli propri si conveniva.«

[27] *Filarete's Treatise on Architecture*, hrsg. v. John R. Spencer, 2 Bde., New Haven/London 1965, Bd. I, Iv; Bd. 2, S. 3.

Abb. 10: Lanfranco beaufsichtigt den Bau des Modeneser Doms, 1210 (Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiani), Modena, Archivio Capitolare, Cod. II, II, fol. Iv.

Abb. 11: Ein Bischof gibt die Anweisung zum Bau einer Kirche, um 1480, Holzschnitt, Ulm.

Künstler anders auftreten. Im Bronzerelief am Hauptportal von St. Peter in Rom aus dem Jahr 1445 sieht man ihn mit erhobenem Zirkel, dem Instrument planerischer Tätigkeit, im fröhlichen Reigen seiner Mitarbeiter.[28] Zusammen feiern Meister und Gehilfen das vollbrachte Werk. Erst die zunehmende Geringschätzung seiner intellektuellen Fähigkeiten veranlasste Filarete, sich aufs hohe Ross zu setzen und sich altmodischer zu geben, als er in Wahrheit war.

*

Das Selbstbildnis von 1462 nämlich griff auf das Bild des mittelalterlichen Bauherren zurück, das nördlich der Alpen weit verbreitet war. Ein Ulmer Holzschnitt um 1480 (Abb. 11), der auf eine sehr viel ältere ikonographische Tradition zurückgeht, zeigt einen Bischof beim Erteilen der Bauorder in der gleichen Stellung.[29] Noch näher kommt eine Miniatur aus der illustrierten Baugeschichte des Modeneser Doms von 1210 (Abb. 10) mit dem Bild des berühmten Architekten Lanfranco.[30] Vergleichbar sind der ordonnanzmässig weisende Finger, das lange Gewand und der dazu gehörige Hut. Entsprechend sind die *operarij* und *artefices* durch das Tragen eines kurzen Handwerkerrockes gekennzeichnet. Ein Gedankenaustausch findet nicht statt. Zusätzlich sind Physiognomien und Körpersprache als Merkmale sozialer und intellektueller Distinktion eingesetzt. Während Lanfranco, wie Raffael, die Ruhe eines Weisen ausstrahlt, sind die Handlanger durch die Körpermotorik als Ignoranten gekennzeichnet. Ihre hilflosen Gesten, die gebeugte Haltung, die verzerrten Physiognomien und die wirren Haare zeigen an, dass sie unfähig sind, jene Handlungen, die auszuführen ihnen obliegt, geistig zu verwerten. Mit ähnlichen Darstellungsmitteln pflegte die mittelalterliche Kunst Christen von Juden zu unterscheiden, wobei sie auf die Glaubensfeinde die Ikonographie der Geistesschwachen übertrug.[31] Die Modeneser Darstellung eines Baubetriebes mit ihrer radikalen Trennung zwischen dem königlichen Architekten und den plebejischen Handwerkern beschreibt gegenüber der *unione* in Raffaels Gemälde das gegenteilige Extrem. Filaretes Bild mit dem gestaffelten Schülerverhältnis liegt gewissermassen

[28] Nilgen, Ursula, *Filaretes Bronzetür von St. Peter in Rom. Ein päpstliches Bildprogramm des 15. Jahrhunderts*, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, Bd. 17, 1988, S. 351-376; Warnke, Martin, *Filaretes Selbstbildnisse: Das geschenkte Selbst*, in: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, hrsg. v. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 101-112.

[29] Binding, Günther/Nussbaum, Norbert, *Der mittelalterliche Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt 1978, S. 137, Nr. 207.

[30] »Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiani, ac de translatione eius beatissimi corporis«, Modena, Archivio Capitolare, Cod. II, II, fol. Iv (abgebildet in: *Lanfranco e Wiligelmo, il Duomo di Modena, il Cantiere*, bearb. v. Adriano Peroni, Modena 1984, S. 290, Nr. 253).

[31] Barash, Moshe, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976, S. 34-38.

auf der Mitte zwischen beiden. Dies entspricht der allgemeinen historischen Entwicklung des Künstlerberufes. Zunächst ist dem Architekten zwar der soziale Aufstieg gestattet; seine Ehrung aber findet jenseits einer manuellen Berufsausübung statt. Sie betraf ausschliesslich die geleistete geistige Arbeit. Das Handwerk muss dieser seiner Zunft Entstiegene entschieden von sich weisen, will er die erborgte Würde glaubhaft vertreten. Sein Aufstieg war ein Ausstieg und erfolgte zu Lasten des Berufes. Das gleiche Verständnis behauptete sich noch im späten Mittelalter, trotz wiederholter Versuche der Künstler, in Inschriften auf ihre begnadete rechte Hand, »bona dextera«, oder den gelehrten Daumen, »pollice docto«, aufmerksam zu machen.[32] Es half ihnen nicht viel. Intellektuellenexistenz und Künstlerexistenz blieben geschieden. Noch in den Reliefs des Florentiner Campanile von 1350 werden die bildenden Künste den *artes mechanicae* zugeordnet: Die Bildhauerei steht gleich neben dem Ackerbau, der edle Daedalus, Sinnbild des Architekten, übt seinen Höhenflug in der Nachbarschaft des schnöden »lanificium«, der Webkunst, aus.[33] Giotto aber, der künstlerische Leiter, war im Vertrag mit der Domopera von 1334, seiner »scientia et doctrina« wegen, von der Steuerpflicht ausgenommen worden.[34] Dies war ein Privileg, das in der Regel nur den Vertretern der *artes liberales* zukam. Ein Umbruch, der den Künstlerstand als Ganzes betreffen und die bestehenden Grenzen zwischen der geistigen und der handwerklichen Tätigkeit aufheben sollte, deutet sich bereits an.

*

Je spannungsreicher das Verhältnis zwischen Künstlern und Handwerkern wurde, desto dringender wurde die Klärung ihres gesellschaftlichen Status. Neue Argumente, mit der Feder statt mit dem Winkeleisen, dem Pinsel oder dem Meissel vorgetragen, sollten die bildenden Künste aus ihrem Kellerdasein befreien. Ein wichtiger Befreiungsschlag dieser Art bedeutete der im geistigen Umfeld Petrarcas und am fortschrittlichen Hof der Carrara in Padua entstandene »Libro della Pittura« von Cennino Cennini.[35] Es ist der erste von einem Künstler verfasste Traktat, ein Vorläufer der Kunsttheorie der Frührenaissance in den Schriften Lorenzo Ghibertis, Leon Battista Albertis und Filaretes. In der Einleitung hatte Cennini sich auf Quintilian, Plinius, Horaz und andere Autoritäten berufen, um den Einschluss seines Metiers in den Kreis der *artes liberales* zu rechtfertigen. Der Anspruch der bildenden Kunst auf einen Thron im Reich der Wissenschaft, *scientia*, und auf die Krone der Poesie hatte bei Cennini weiterreichende Folgen für die Organisation der Werkstatt.[36] Zwischen dem Meister, der seinen Beruf mit Hingabe (»amore naturale all'arte«) und vornehmer Gesinnung (»per animo gentile«) ausübte, und dem sittsamen und gebildeten Schüler begann der Umgang ein anderer zu werden. Die Distinktion vom niederen Handwerk galt für sie beide. Zusammen eiferten sie dem Ideal der Kunst nach. Ihre Arbeit war ein Tugenddienst und nicht auf den blossen Geldverdienst ausgerichtet. Meister und Schüler sollten nach Cenninis Auffassung so lange zusammen bleiben als irgend möglich.[37] Diese Lehre war dazu angetan, die Bedingungen der künstlerischen Existenz tatsächlich zu verändern. Raffaels Doppelbildnis beschreibt nur den Höhepunkt der Entwicklung. Was in den Ateliers des 15. Jahrhunderts produziert wurde, verdankte sein Entstehen in zunehmendem Mass dem internen Dialog zwischen Meister und Schüler, und nicht mehr den Beeinflussungen von aussen.

[32] Claussen, Peter Cornelius, *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*, in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, hrsg. v. Karl Clausberg u. a., Giessen 1981, S. 21; Bocchi, Francesca, *Il disegno della città negli atti pubblici dal XII al XIV secolo*, in: Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria, hrsg. v. Carlo Bertelli, Mailand 1989, S. 212-222, Abb. 245-261.

[33] Kreytenberg, Gert, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts* (Italienische Forschungen, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, III, Bd. 14), München 1984, S. 56-78.

[34] Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1984, S. 24.

[35] Gramaccini, Norberto, *Cennino Cennini e il suo ›Trattato della Pittura‹*, in: Res Publica Litterarum, Studies in the Classical Tradition, Bd. 10, 1987, S. 143-157.

[36] Cennini, Cennino, *Il libro dell'arte*, hrsg. v. Franco Brunello, Vicenza 1971, I, S. 4.

[37] Ebd., II, S. 5; III, S. 6; XXVII, S. 27; XXIX, S. 28.

Abb. 12: Hyacinthe Rigaud, *Charles le Brun und Pierre Mignard*, 1730, Öl auf Leinwand, 130 x 140 cm, Paris, Louvre.

Zuletzt lag auch das Kunsturteil bei den Künstlern. Von den Schülern durfte verlangt werden, dass sie von ihren Meistern lernten und diese schliesslich übertrafen.[38] Es bahnte sich auf diese Weise allmählich jene akademische Auffassung an, wie sie für Vasaris Künstlerviten von 1550 und 1568 bereits zur Selbstverständlichkeit geworden war. Die Geschichte der Kunst ist eine Wissenschaft, deren Entwicklung dem Wechsel aufeinanderfolgender Meister-Schüler-Verhältnisse unterliegt und nicht mehr durch Angleichungen an fachfremde Instanzen zu erklären ist. Diese Eigengesetzlichkeit führte konsequenterweise zur Einrichtung von Kunst-Akademien, die ihre eigenen Normen festschrieben und deren Präsidenten die Künstler selbst waren: Vasari in Florenz, Federico Zuccari in Rom und Charles le Brun in Paris.[39]

*

Raffaels Kunst stand weiterhin im Zenit der Anerkennung, nicht jedoch seine Kunstlehre. Das Prinzip der *unione* scheint zumal in Frankreich nicht verstanden worden zu sein. 1730 entstand Hyacinthe Rigauds Gemälde mit den beiden Kontrahenten der Akademie des Grand Siècle: den Malern Charles Le Brun (1619-1690) links und Pierre Mignard (1610-1695) rechts (Abb. 12).[40] Dass gerade sie in die Nachfolge von Raffaels Doppelbildnis gesetzt wurden, lag nahe. Le Brun galt nach Poussins Tod als »le Raphael Français«, während man Mignard für seinen Erben hielt. Darum erscheint Le Brun in der Gestalt des Hinteren, während Mignard weiter vorne steht und wie Raffaels gestikulierender Schüler mit seinem Zeigefinger an die Leinwand zu stossen scheint. Ein wesentliches Merkmal des Raffaelschen Bildes aber hat Rigaud ausser acht gelassen: das Prinzip der Inspiration. Beziehungslos stehen Le Brun und Mignard nebeneinander. Weil sie verfeindet waren und weder etwas voneinander lernen konnten noch wollten, blicken sie aus dem Bild heraus und dorthin, von wo sie Anerkennung und Aufträge für sich erwarteten. Man wird nicht fehlgehen, das

[38] Gombrich, Ernst H., *The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences*, in: Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, London 1966, S. 1-10.

[39] *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, hrsg. v. Anton W. A. Boschloo u. a. (Leids kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 5/6), Den Haag 1989.

[40] *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, hrsg. v. J. Roman, Paris 1919, S. 206; zuletzt publiziert in der Zeitschrift L'objet d'art, Nr. 234, März 1990, S. 16.

Ziel ihrer Hoffnungen in Ludwig XIV. zu vermuten. Der Wunsch, dem französischen Monarchen zu gefallen, wurde gerade damals als die eigentliche Form der Inspiration angesehen: »[...] puisque le seul désir de plaire à sa Majesté leur a pour ainsi dire inspiré les talens nécessaires«.[41] Der absolute Monarch ist zugleich der Lehrmeister der Künste. Von der Autonomie des Ateliers konnte zu diesem Zeitpunkt kaum noch die Rede sein. Seit 1633 datieren Erlasse Ludwigs XIV., die die Ausbildungszeit auf nur drei Jahre beschränkten. Ein Meister durfte nicht mehr als einen Schüler zur gleichen Zeit ausbilden. Über alles weitere wollte der König selbst durch seinen Beamtenstab entscheiden.[42] 1748 wurde eine nur dem König unterstellte Eliteschule gegründet, die »Ecole des Elèves protégée par le Roi«. Der Gedanke der Geistesgemeinschaft war längst überholt. Von der Darstellung zweier hochdekorierter Künstlerrivalen, die um die Gunst des Sonnenkönigs buhlen und sich im Bildraum mehr gegeneinander als miteinander behaupten, ist Raffaels Gemälde daher ebensoweit entfernt wie von den mittelalterlichen Architektenbildern.

[41] *Précis historique sur l'établissement de l'académie royale de peinture et de sculpture et de gravure fondée dans le mois de janvier 1648*, Collection Deloynes, Paris, Bibliothèque Nationale, Nr. 1171, S. 565.
[42] *Statuts, ordonnances et reglements de la communauté des maistres des Arts de peinture, sculpture, gravure et enluminure de cette ville et faux-bourgs de Paris [...] avec les sentences et arrests rendu en conséquence*, Paris 1682, S. 47, 90.