



## Forschungsbericht

# Raffael post festum II

Dr. Sylvia Ferino-Pagden  
Wien  
[sylvia.ferino15@gmail.com](mailto:sylvia.ferino15@gmail.com)

# Raffael post festum II

Sylvia Ferino-Pagden

*Hier wird nur vom Tod dieses feinen Mannes gesprochen, der am Ende seiner 33 Jahre sein erstes Leben beendet hat; aber das zweite, das des Ruhmes, das weder der Zeit, noch dem Tod unterworfen ist, wird ewig währen, sowohl was seine Werke als auch die Arbeiten der Gelehrten betrifft, die zu seinen Ehren schreiben werden, und denen es nicht an Stoff mangeln wird.*

Brief von Pandolfo Pico am 7. April 1520 an Isabella d'Este; Shearman 2003, 575

Am Ende seiner 2019 erschienenen Rezension von Robert Williams Buch *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy* gab Alessandro Nova eine Art Vorausschau auf die zu erwartenden Manifestationen zu Ehren von Raffaels 500. Todestag: „2020 is approaching, and it is easy to predict that the market will be flooded with more or less interesting exhibitions, almost useless catalogues, and many more or less successful coffee-table books produced rapidly to celebrate the 500<sup>th</sup> anniversary of Raphael's death.“ (Nova 2019<sup>↗</sup>) Dies ist nicht gerade ein inspirierender Ausgangspunkt, um hier über die Publikationen zu Raffaels Todesjahr zu berichten. Und will man mit Nova den Sinn solcher Ehrungen zu den runden Geburts- und Todesjahren berühmter Künstler grundsätzlich bezweifeln, so hatten die Zelebrationen anlässlich Raffaels 500. Geburtsjahres 1983 sehr wohl vom Gegenteil überzeugen können (vgl. Sylvia Ferino-Pagden, Post festum: die Raffaelforschung seit 1983, in: *Kunstchronik* 41, 1988, 194–217<sup>↗</sup>): Denn sie lösten eine gewaltige Lawine von Publikationen aus, die Raffael auch neue Aktualität sicherten: Man denke nur an John Shearmans zweibändiges Werk aller Dokumente (2003), Jürg Meyer zur Capellens Corpus der Gemälde (2001–2015), an Kongresse und deren Akten, unzählige Ausstellungen und sie begleitende Kataloge, Restaurierungen und ihre Publikationen, ganz abgesehen von einzelne Aspekte analysierenden Studien (Di Macco 2024). Hatte man doch gerade im früheren 20. Jahrhundert Raffaels Kunst und ihre über

Jahrhunderte zuvor gepriesenen Qualitäten, seine Antiken-Emulation, seine Erzählkunst und die darin zu findende Grazie, Harmonie und Angemessenheit als hohl und unglaubwürdig erachtet. Jüngst wurde Raffael sogar als „Superstar“ gehandelt (Nelson 2018<sup>↗</sup>), und aufgrund dieses ununterbrochenen Stroms an Publikationen im Laufe der letzten 37 Jahre ist eigentlich kaum zu erwarten, dass die nun seinen Tod zelebrierenden Veranstaltungen mit revolutionären Neuigkeiten aufwarten.

**I.** Raffaels Todesjahr 2020 wollten viele Institutionen zuvorkommen: So wählten das Ashmolean Museum Oxford und die Albertina Wien das Jahr 2017 für ihre Ausstellungen (Ausst.-Kat. Oxford 2017; Ausst.-Kat. Wien 2017; vgl. die Rez. von Jacoby 2018 und Simon 2018<sup>↗</sup>). Auch die Accademia Carrara in Bergamo veranstaltete 2018 um den heiligen Sebastian, das Frühwerk der eigenen Sammlung, eine Ausstellung, wobei die Sektion zum Raphael-Mythos im 19. Jahrhundert besonders gelungen war (Ausst.-Kat. Bergamo 2018). Einen überwältigenden Eindruck bescherte im Frühjahr 2019 die Präsentation des restaurierten Kartons der Schule von Athen in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand (Ausst.-Kat. Mailand 2019). Die Galleria Nazionale delle Marche in Urbino eröffnete ebenfalls schon 2019 eine originelle, philologisch sehr differenzierte und anspruchsvolle Ausstellung über Raffael und seine urbinatischen Kollegen (Ausst.-Kat. Urbino 2019). Auch Buchpublikationen wollten Raffaels Todes-



**| Abb. 1 |** Raffael-Ausstellung in den Scuderie del Quirinale, Rom 2020. Blick in den ersten Saal mit einem Faksimile von Raffaels Grab im Pantheon. Foto: Alberto Novelli

jahr knapp vorausgehen, darunter Ulrich Pfisterers Monographie *Raffaël. Glaube, Liebe, Ruhm* (Pfisterer 2019).

Gerade für die für Frühjahr und Sommer 2020 angesagten Ausstellungen gestaltete sich die Realität aufgrund der plötzlich hereinbrechenden Pandemie dramatisch; und dies besonders für die zur Hauptausstellung in Italien deklarierte Präsentation *Raffaello 1520–1483* in den direkt dem Präsidenten der Republik Italien unterstellten Scuderie del Quirinale, einer Ausstellungen gewidmeten Institution ohne eigene Kunstsammlung unter der Leitung von Matteo Lafranconi (Ausst.-Kat. Rom 2020a). Die Schau wurde in Zusammenarbeit mit den Uffizien organisiert und am 5. März mit über 200 hochkarätigen Leihgaben wohl aufgemacht, aber nicht eröffnet, und musste nach wenigen Tagen schließen. Dank der großen Solidarität aller internationaler Museumskollegen durften die Werke die nächsten Monate in den geschlossenen und verdunkelten Scuderie verbleiben und dann in

den Monaten Juni, Juli und August unter strengem Reglement besichtigt werden. Als Präsidentin des wissenschaftlichen Komitees dieser Ausstellung setzte ich in meinem Konzept auf die volle Konzentration auf Rom, verdankte Raffael doch seinen Ruhm allein dieser Stadt mit ihren Päpsten, dem klerikalen Hofstaat, den aus ganz Italien heranströmenden Humanisten und Literaten. Da für die Scuderie nur eine monographische Gesamtschau in Frage kam, einigte man sich auf einen Kompromiss. Nach dem von Lafranconi erdachten fulminanten Auftakt mit einem leicht verkleinerten, doch überzeugend „echten“ Faksimile von Raffaels Grab im Pantheon, gab es nur den Weg zurück in sein Leben und Wirken und dies im Retourgang. **| Abb. 1 |** Das Faksimile wurde von der Firma Factum Arte Madrid hergestellt (Lowe in Ausst.-Kat. Bologna 2020b). Wichtig war weiters, in der Ausstellung Giorgio Vasaris Bezeichnung von Raffael als „ottimo universale“ besonders auf solche Bereiche zu lenken, die der Biograph fast zur Gänze aus-

geblendet hatte, wie Architektur, Antikenrezeption, die Rekonstruktion des antiken Rom. | **Abb. 2** | Eine derartige Dichte an Gemälden, Graphiken, Antiken, Wandteppichen, Dokumenten, Büchern, Schmuck und vor allem Zeichnungen wurde bisher noch weltweit in keiner Raffael-Ausstellung erzielt, wie Caterina Volpi (2020) <sup>7</sup> in ihrer Rezension anmerkte: „Dopo la mostra *L'idea del Bello*, curata da Evelina Borea nel 2000, non si vedeva un simile sforzo filologico per ricostruire le fonti e gli strumenti, il processo creativo di un artista, Raffaello, che fece della ricerca della bellezza, e dello strumento di tale ricerca, il disegno, il fulcro della sua poetica.“

Die zweite mit zahlreichen internationalen Leihgaben ausgestattete, hochkarätige Ausstellung in der National Gallery in London konnte um zwei Jahre verschoben, am 6. April 2022, eröffnen. Darin wurde der bedeutende eigene Bestand der National Gallery durch gut gewählte Leihgaben, besonders die des Duke of Sutherland, bereichert und überzeugte durch die zu-

rückhaltende Präsentation der Gemälde. Als Neuigkeit galt die Zeichnung einer hl. Familie in der Art der *Spinola Madonna*, die zwar seit der Versteigerung in Paris bei Drouot im Jahr 2019 als Giovanni Francesco Penni den Raffael-Forschern in Fotos bekannt, doch hier zum ersten Mal im Original zu sehen war, aber den Erwartungen doch nicht ganz entsprach (Ausst.-Kat. London 2022). Aufgrund der anhaltenden Corona-Krise eröffneten sogar im Jahr 2023 noch Ausstellungen, eine zu *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi* (Ausst.-Kat. Rom 2023), eine weitere mit dem Titel *Raffaello a Pescia. Un episodio rinascimentale, un territorio, una città*. Die *Madonna del Baldacchino*, eines der Werke, das Raffael unvollendet ließ und von seinem Testamentvollstrecker und Freund, Baldasare Turini, erworben wurde, zierte über 150 Jahre die von ihm geschaffene Grabkapelle in der Kathedrale von Pescia und war dort zusammen mit der von Dandini gemalten Kopie, die sie 1697 ersetzte, zu sehen (Ausst.-Kat. Pescia 2023). Auch Vicenza überraschte



| **Abb. 2** | Raffael-Ausstellung in den Scuderie del Quirinale, Rom 2020. Blick in Raum 3 der Ausstellung.  
Foto: Alberto Novelli

im April dieses Jahres mit einer Architektur-Ausstellung mit dem zu Recht provokanten Titel *Raffaello. Nato Architetto* (Ausst.-Kat. Vicenza 2023). In Italien entschied ein *Comitato nazionale delle celebrazioni raffaellesche* über die realisierungswürdigen Projekte und damit über die Mittelvergabe. Die von öffentlichen Einrichtungen verwalteten Raffael-Bestände wurden dabei auch von Städten genutzt, in denen er selbst nie war, wie Neapel (Ausst.-Kat. Neapel 2021) oder Turin (Ausst.-Kat. Turin 2021). Auch unzählige ausländische Museen, Berlin, Dresden, Hamburg, St. Petersburg, London, Bayonne, Chantilly, um nur einige zu nennen, präsentierten ihre Raffael-Originale mehr oder weniger kontextualisiert (vgl. Bibliographie).

II. Überblickt man die Summe der zum Raffaeljahr erschienenen Publikationen, so überwiegt europaweit das Thema der Rezeption seiner Werke nach seinem Tod: Besonders zahlreich waren die der Druckgraphik gewidmeten Ausstellungen (in Bologna, Brescia, Urbino, und an anderen Orten; Ausst.-Kat. Bologna 2020a), besonders umfangreich dabei der 631 Seiten umfassende Katalog der Hamburger Kunsthalle mit dem Titel *Raffaello – Wirkung eines Genies* (Ausst.-Kat. Hamburg 2021). Einige Ausstellungen waren den zahlreichen Serien von Wandteppichen mit Darstellungen der Apostelakten gewidmet, die nach Raffaels Vorlagen für die namhaften Herrscher Italiens und Europas über die folgenden Jahrhunderte hinweg produziert wurden (Urbino und Mantua, Berlin und Dresden), eine weitere hat nun auch in Wien eröffnet (Enzensberger 2020; Ausst.-Kat. Dresden 2020; Mantua 2020; Wien 2023). Die Akten der 2017 an der Bibliotheca Hertziana abgehaltenen Tagung über *Collecting Raphael* sind nun ebenfalls erschienen, mit einer Anzahl interessanter Beiträge, darunter Catherine Whistlers und Furio Rinaldis Studien zum Sammeln von Raffaels Zeichnungen (La Malfa 2023; Rinaldi 2023; Whistler 2023). Eine Ausstellung zur Fortuna Raphaels in Umbrien wurde in Perugia eröffnet (Ausst.-Kat. Perugia 2021).

Verschiedene Aspekte des Nachwirkens Raffaels in Italien, Frankreich und Deutschland wurden auch in

den publizierten Beiträgen der Tagungen in Florenz, Bologna, der Görres-Gesellschaft in Rom wie auch in Neapel und im Vatikan behandelt. Auf sie alle kann hier nicht eingegangen werden, ich verweise auf bereits veröffentlichte Rezensionen (Rohlmann 2022; Bloemacher 2022; Nesselrath 2023); auch habe ich versucht, solche Ausstellungen und Publikationen miteinzubeziehen, die in den Besprechungen noch nicht oder nicht ausreichend erwähnt wurden. Henry Keazors inspirierendes Buch (2021) zur Rezeption der Schule von Athen über die Jahrhunderte hinweg in all ihren Transformationen vom Philosophentreffen bis zum akademischen Klassenfoto und in die heutige digitale Welt wurde bereits von mehreren Seiten rezensiert.

Der eingefleischte Raffael-Forscher meines Alters setzt natürlich weniger auf die Rezeption seines Helden als auf neue Funde, Erkenntnisse und Interpretationen von Raffaels Kreativität als intellektuellem und gleichzeitig physischem Prozess und damit auch auf ein tieferes Verständnis seiner Person und seines Charakters, und nicht zuletzt seines frühen Todes und dessen Ursache. Barbara Jatta, die Leiterin der Vatikanischen Museen und damit des Ortes, an dem Raffael in Rom all seine künstlerischen Fähigkeiten entfaltete, veranstaltete keine eigene Großausstellung, sondern punktete mit einer Anzahl von nachhaltigen Maßnahmen: Im Februar 2020 wurde die Vollendung der großartigen Restaurierung der Wandteppiche der Apostelakten mit einer kurzfristigen Hängung der Originale in der Capella Sistina präsentiert, und im selben Jahr erschien auch das lang erwartete, monumentale, zweibändige Werk zur Geschichte, Rekonstruktion der Hängung und Restaurierung der einzelnen Stücke (De Strobel 2020; De Strobel/Nesselrath 2020). Zwar sind einige darin präsentierte Theorien, z. B. die der ursprünglichen Hängung der Teppiche in der Sistina, unnötig verkompliziert, wie man auch aus anderen Meinungen dazu entnehmen kann (Gnann 2020; Rohlmann in Rohlmann/Zöllner/Hiller von Gaertringen/Satzinger 2022, 672–673, aber dagegen auch Pfisterer 2020<sup>7</sup>); zudem ist die Annahme Giovanni da Udines als Entwerfer ganzer



Szenen unbegründet (Nesselrath 2020a), doch werden diese Monita wettgemacht durch die einzigartigen Einsichten in die Technik der Webkunst anhand der Restaurierung dieser im wahrsten Sinn des Wortes „kostbaren“ Objekte, die weit mehr des päpstlichen Budgets verschlungen haben als alle Fresken der Cappella Sistina.

Darüber hinaus wurde Raffaels frühes Altarwerk, die Oddi-Marienkronung, gereinigt: Vor allem der vergraute Lapislazuli-Mantel Mariens konnte in all seiner Leuchtkraft wiederhergestellt werden, wie überhaupt die perfekte Auswahl der Pigmente und ihrer Anwendung durch Raffael zu diesem frühen Zeitpunkt in Staunen versetzt (Cornini/Violini/Morresi 2023).

**Abb. 3** | Die technischen Untersuchungen der Predellentafeln vermitteln ebenfalls überraschende Einsichten besonders in Bezug auf die Kandelaber-Ornamente zwischen den einzelnen Szenen, die erst nach deren Einbettung in den Rahmen in Temperatechnik darüber gemalt wurden (Biferali 2022; Santamaria/Morresi/Aguzzi 2022). Eine weitere aufschlussreiche Restaurierung auf Basis wissenschaftlicher Untersuchungen galt den Gemälden der beiden Heiligen Petrus und Paulus, die Fra Bartolomeo für San Silvestro

am Quirinal malte, wobei der unfertig zurückgebliebene hl. Petrus von Raffael vollendet wurde (Ausst.-Kat. Vatikan 2021; Biferali 2021a).

Doch der bedeutendste Beitrag war und ist die nun bald fertiggestellte Restaurierung der Fresken der *Sala di Costantino* im Vatikan: In diesem größten Saal der päpstlichen Gemächer kommt man Raffaels letztem ehrgeizigen und mutigen Experiment, Ölmalerei zu verwenden, so nahe wie es nie zuvor möglich war (Cornini 2020; Cornini/Piacentini/Santamaria/Morresi 2023). Auch die Academia di San Luca in Rom, die sowohl originale Gemälde Raffaels als auch Interpretationen seiner Kunst und Huldigungen an ihn von Seiten der Mitglieder über Jahrhunderte hinweg vereint, würdigte unter der Leitung Francesco Moschinis Raffael durch eine angemessene Ausstellung (Ausst.-Kat. Rom 2020b). Die hervorragende Restaurierung des Putto durch Paolo Violini ist als eine der herausragenden Leistungen des Raffaeljahres zu bezeichnen (Rotili/Ventra/Moschini 2022; Ginzburg 2022; Violini 2022). Die Accademia Raffaello mit Sitz in Raffaels Geburtsstadt Urbino spielte bei den Feierlichkeiten unter ihrem Präsidenten Luigi Bravi ebenfalls eine führende Rolle. Abgesehen von



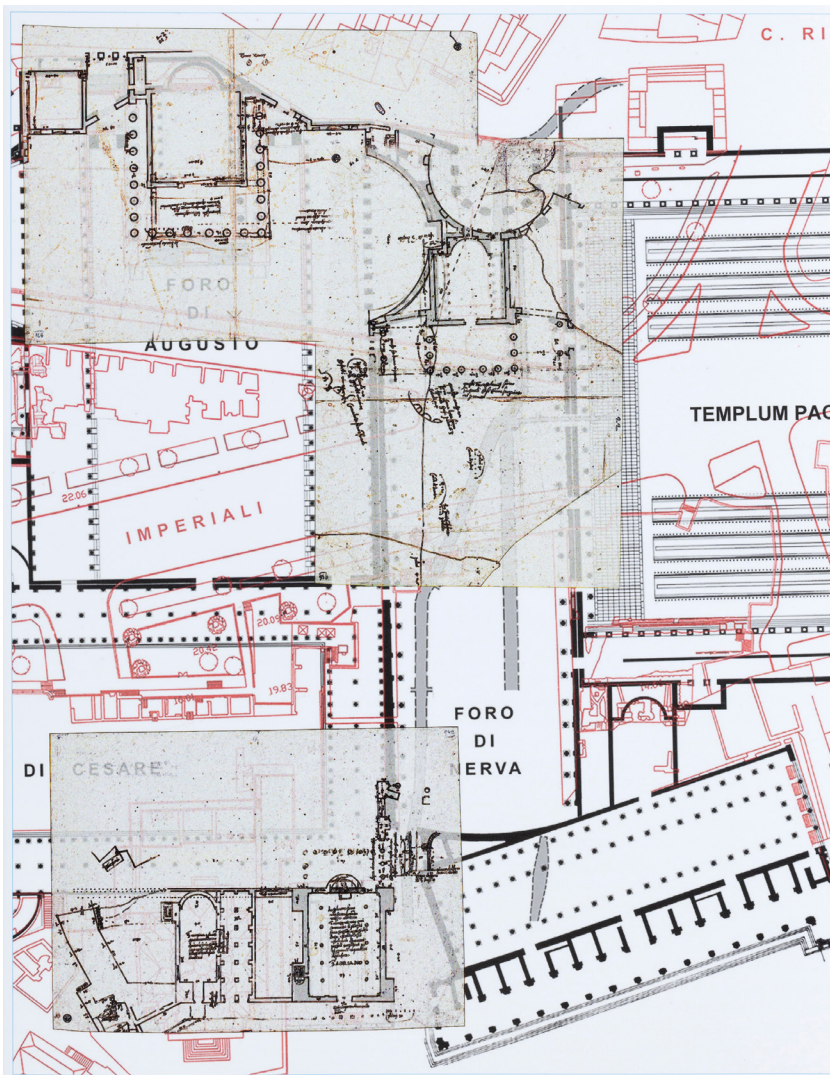
**Abb. 3** | Raffael, Krönung der Jungfrau Maria (Oddi-Pala), 1502–04. Zustand während der Restaurierung. Öltempera auf Holz, auf Lw. übertragen, 272 × 165 cm. Vatikanische Museen, Inv. 40334. Jatta/Cimino 2023, S. 224, Fig. 13 a–c

der Publikationsreihe „Atti e studi“ publizierte sie zusammen mit der Universität Urbino verschiedene relevante Tagungsbände, darunter *Raphael. Drawing and Eloquence*, mit den von Ben Thomas und Catherine Whistler herausgegebenen Akten mit einigen originellen Beiträgen (Thomas/Whistler 2020; Whistler 2020; Love 2020; Kleinbub 2020).

**III.** Mit seinem Wunsch, im Pantheon zur Ruhe gebettet zu werden, begründete Raffael eine außerordentliche Tradition: Wollten doch in Folge nicht nur Künstler an diesem Ort bestattet werden, sondern auch die Ehrenbürger Italiens (Genovese 2015; Marder 2015). In seiner Funktion als *Presidente della Pontificia Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon* verfolgte Pio Baldi das Ziel, in einer Publikation der Todesursache Raffaels anhand der von seinen leiblichen Überresten entnommenen DNA-Proben näher zu kommen (Baldi/Militello 2021). Dafür vereinte er die Beiträge einer Gruppe von Wissenschaftlern aus unterschiedlichsten Bereichen, der Paläopathologie, Anthropologie, der forensischen Zahnmedizin und der Kunstgeschichte, und wies darauf hin, dass solche Untersuchungen bereits erfolgreich an verschiedenen berühmten Persönlichkeiten durchgeführt worden sind, wie z. B. an Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen, an Federico da Montefeltre, Lorenzo de' Medici und v. a. m. Raffael selbst hatte seine Grabstätte so geplant, dass unter dem antiken Tabernakel, in dem majestätisch die von Lorenzetto nach antiken Vorbildern gestaltete *Madonna del Sasso* steht, der Altar sichtbar sein sollte und dahinter, den Blicken der Betrachter entzogen, sein eigentliches Grab (Cantatore 2021a; Cantatore 2021b). Erst mit der Schenkung des antiken Sarkophags durch Papst Gregor XVI. anlässlich der gut dokumentierten Graböffnung 1833 (zuletzt Nerlich 2012; Militello 2021), wurde nach Entfernen des davor befindlichen Altars das Grab sichtbar gelassen, doch in dieser auffälligen Art erst seit 1933 präsentiert (Cantatore 2021a). Damit wurde Raffaels inhaltlich wie formal bestimmte Lösung im Sinne christlicher Demut zugunsten des inzwischen etablierten Raffael-Kultes verändert.

Dieser willkürlich vollzogene Eingriff an Raffaels Grab wiegt für manche Historiker ebenso schwer wie für andere die Vorstellung, durch moderne naturwissenschaftliche Untersuchungen der Überreste des zum Mythos enthobenen Künstlers mit dessen physischer Realität konfrontiert zu werden (Tiberia 2023, 60).

**IV.** Besondere Aufmerksamkeit galt im Jubiläumsjahr Raffaels visionärem Plan der Rekonstruktion des antiken Rom unter Berücksichtigung dessen, was damals sichtbar war. Folgt man Alessandro Viscogliosis Rekonstruktion von Antonio da Sangallos gezeichneten Vermessungen, war ein Bereich der Kaiserforen Cesars, Augustus und Nervas bereits 1519 erfasst (Viscogliosi 2020; Viscogliosi 2023). **Abb. 4** | Wie viele weitere Rioni damals noch so hätten vermessen werden können und ob ein Gesamtplan angestrebt war, darüber ist sich die Forschung nicht einig (La Rocca 2023). Die verschiedenen Fassungen des mit Hilfe seines Freundes, des Humanisten Baldassare Castiglione, aufgesetzten Briefes an Papst Leo X., von denen Francesco di Teodoro eine neue aufgespürt und 2020 mit rigoroser und gleichzeitig literarisch sensibler Analyse publiziert hat (Di Teodoro 2020a; Di Teodoro 2020b), wurden jüngst Gegenstand wissenschaftlicher Meinungsverschiedenheiten. In diesen Briefversionen erkannte man Raffaels profunde Kenntnis der antiken Monumente und ihrer unterschiedlichen Stile und sein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Vergangenheit und ihrer Erhaltung und Rekonstruktion, ganz abgesehen von seinen kenntnisreichen Vermessungsmethoden. Die geläufige Ansicht, Castiglione hätte seinen Freund darin unterstützt, dass er die für den päpstlichen Adressaten angemessene Sprachform wählte, wurde jüngst vom Literaturwissenschaftler Amadeo Quondam mit der Begründung abgelehnt, Raffael sei ein „illetterato conclamato“ gewesen, und ergo unfähig, einen solchen Brief inhaltlich zu konzipieren (Quondam 2021). Dieser sei daher allein Castigliones Werk. Gegen alle gerade in jüngerer Zeit angestellten Überlegungen zu Raffaels früher literarischer Bildung durch seinen Vater (Ginzburg 2019; Pfisterer 2019,



**| Abb. 4 |** Alessandro Viscogliosi, Rekonstruktion des antiken Rom mithilfe der Vermessungszeichnungen Antonio da Sangallos d. J. Firenze, GDSU: A 1139 recto, A 1123 recto und A 896 recto, montiert auf dem Rekonstruktionsplan der Stadt Rom. Jatta/Cimino 2023, S. 408

24–26; Farinella 2020c) und Sebastiano Serlio zufolge sogar durch Elisabetta Gonzaga persönlich (Shearman 2003, 1544/45, 936f.), beharrt Quondam auf Raffaels mangelnder Schreibfähigkeit, obwohl dieser apostolischer Brevenschreiber war (Shearman 2003, 1511/3, 150f.), und auf dessen Unkenntnis des Latein. Natürlich bediente sich Raffael immer wieder der „professionellen“ Hilfe von Literaten auch für Übersetzungen aus dem Latein, wie von Fabio Calvo für die Übersetzung des Vitruv, oder eben Castiglione für eine möglichst wirkungsvolle Formulierung des Briefes. Zuletzt kontextualisierten Salvatore Settis und Giulia Ammannati dessen Inhalt in ihrer aufschlussreichen Studie und widerlegten auch aufgrund neuer Vergleiche der verschiedenen Fassungen Quondams These (Settis/Ammannati 2022).

Vincenzo Farinella, der sich seit seiner Studienzeit mit der Antikenrezeption in der Renaissance beschäftigt, trug in mehreren Ausstellungskatalogen zu verschiedenen Aspekten des Themas „Raffael und die Antike“ bei (Farinella 2020a; Farinella 2020b) und veröffentlichte auch – seit Giovanni Becattis 1968 erschienenen Essays zu diesem Thema – das erste Buch mit dem Titel *Raffaello pittore archeologo. Eguagliare e superare gli antichi* (Farinella 2021). In seiner Analyse kombiniert der Autor subtil seine umfassenden Kenntnisse antiker Schriften mit den in der Renaissance bekannten archäologischen Objekten und bietet anhand der chronologischen Abfolge der Werke Raffaels eine neue synthetische Vertiefung in die Materie mit vielen neuen Impulsen. David Ekserdjian (2024) plädiert für eine Auflistung aller



antiken Monumente, die Raffael gekannt haben konnte, darunter auch Münzen und Medaillen. Dank seines wichtigsten privaten Auftraggebers Agostino Chigi sollte Raffaels unmittelbarer Umgang mit der Antike besonders in der von 2020 auf 2023 verschobenen Ausstellung *Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi* in der Villa Farnesina gezeigt werden. Das Ursprungskonzept der Ausstellung kann man allerdings nur anhand des reichen Kataloges bewundern, da die Accademia dei Lincei viele der dafür vorgesehenen Leihgaben absagte (Ausst.-Kat. Rom 2023). Die aus der intensiven Archivarbeit Barbieris hervorgehende Rekonstruktion der Sammlung Chigis (2014) hätte man gerne auch visuell erlebt (zur Villa Farnesina allgemein vgl. Turner 2022).

**V.** Im Zuge der in jüngeren Jahren immer stärker werdenden Beschäftigung mit der Physis, dem dargestellten Körper (besonders, wenn nackt), mit der Sichtbarmachung von Eros (Turner 2017; Burke 2018; Ausst.-Kat. Los Angeles 2018), der physischen Befindlichkeit der Künstler selbst (Beyer 2022) und ihrem sexuell definierten Wesen, wurde auch Raffaels Kunst stärker unter diesen Gesichtspunkten untersucht. Dabei geht man meist von Vasaris Erzählung von Raffaels übermäßigem sexuellen Konsum aus, der ihm letztlich sogar das Leben gekostet habe. Auch hier gibt es unterschiedliche Auffassungen. Während auf der einen Seite stimmig argumentiert wurde, dass Vasari Raffael ja in vielen Punkten des Lebens und der Kunst als „Kontrastfolie“ zu Michelangelo verwendet habe (zuletzt Pfisterer 2019, 316), spielt auch der Kontrast in Bezug auf die vermeintlich unterschiedlichen sexuellen Vorlieben der beiden Künstlerheroen eine zentrale Rolle. Diese seien sogar auf die Benennung der Eigenschaften ihrer unterschiedlichen Stile übertragen worden: Die an Raffaels Stil gelobten Spezifika wie *grazia*, *leggiadria*, *vaghezza* galten in einem genderbewussten Diskurs durchweg als weiblich im Gegensatz zu Qualitäten wie *ardito*, *erculeo*, *fiero*, *forte* u.a., die Michelangelos männliche Kunst charakterisierten (Sohm 1995). Michelangelos platonische Liebe zu schönen und

schöngeistigen Jünglingen kontrastierte mit Raffaels physischer Lust auf Frauen, die er so sinnlich zu malen wusste.

Dass beides so kaum der Realität entspricht, lässt sich schon an den Werken selbst ablesen. So konnte im Fall Michelangelos Bredekamp (2021, 34–38) aufzeigen, dass zur Stärkung der homosexuellen Deutung gerade die den Frauen geltenden Liebespoesien Michelangelos vom Diskurs ausgeblendet wurden, ebenso wie man im Fall Raffaels immer nur die sinnlich schönen Frauen, nie die ebenso erotischen Jünglinge und Männer in Betracht zieht (Ferino-Pagden 2023, 218–223). Galt und gilt an Raffaels Kunst wie an seinem Verhalten stets die in allem wirkende Angemessenheit – das Zauberwort *decorum* – als das erfolgversprechende Rezept, das nie in Frage gestellt wurde (Williams 2017, 76–84), so schreibt man ihm nun selbst die skandalösen Grenzüberschreitungen von den antiken Themen erotischen Gehalts in die Welt der Pornographie zu. Ausgehend von den Feigen und Kürbissen in den Girlanden der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina wird er jetzt als eigentlicher *spiritus rector* der in diesem Geist von Giulio Romano entworfenen und Marcantonio Raimondi gestochenen *modi* erwogen. Weiters werden ihm auch die Vorlagen für andere erotisch-pornographische Stiche, wie etwa die einer sich sexuell befriedigenden Frau, zugeschrieben (Viljoen 2019; Bloemacher 2021, 151–177, 505–514).

Einige dieser originellen Vorschläge zielen darauf ab, an der von Vasari festgeschriebenen Persönlichkeit Raffaels als stets liebenswürdig und von besten Manieren, von allen geliebt und ohne Feinde, zu rütteln, und dies aus vielen sehr unterschiedlichen Richtungen (Ferino-Pagden 2019; Pfisterer 2019; Wolk Simon 2020; Nesselrath 2020b; Ferino-Pagden 2023). Für ausführliche Besprechungen der Monographien Arnold Nesselraths (2020b) und Ulrich Pfisterers (2019) verweise ich auf Rohlmann (2022) und Bloemacher (2022). Pfisterer vermied in seiner Monographie soweit wie möglich und eigentlich heroisch die Berufung auf Vasari wie auch auf Ludovico Dolce (Pfisterer 2019, 12f., 315–318). Damit reduzier-

te er notgedrungen den Fluss des Narrativs, das Öl im Getriebe der monographischen Darstellung, und man fragt sich überhaupt, wie die italienische Kunstgeschichte ohne Vasari verlaufen wäre. Pfisterer substituiert Vasaris emotional wie faktisch glaubwürdige Äußerungen durch mehr grundsätzliche kunsthistorische Fragen zu spezifischen Themen, holt damit weiter aus und unterbricht die biographische Erzählung, was den Leser zunächst irritieren mag. Doch ist diese Entscheidung zukunftssträchtig, auch wenn man nie ganz ohne Vasari auskommen wird, und dies tut auch Pfisterer nicht. Selbst von Vasari gibt es noch andere Lesarten, wie Williams postulierte, daher lohnt es, bei jedem Zitat zu hinterfragen, in welchem Kontext man sich auf den Vitenschreiber beruft (Williams 2017, 2–7 und passim).

**VI.** Insgesamt verlagerte sich in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Forschung zunehmend auf die Vertiefung der thematischen Interpretationen mithilfe größerer Konzentration auf die zeitgenössische Literatur, wofür John Shearmans Dokumente und Quellen vielfach Anregungen boten. Silvia Ginzburg analysiert anschaulich die Fresken im Appartamento des Kardinal Bibbiena, in denen zum ersten Mal die *grottesche all'antica* in Reinkultur auftreten, im Zusammenhang mit der von Bibbiena selbst so geschätzten humoristischen Literatur *all'antica*, in der das Sinnwidrige, Paradoxale besondere Bedeutung erlangt und Ciceros geforderte Qualität des „peracutus et breve“ seinen visuellen Ausdruck in den *all'antica* gemalten Grottesken findet (Ginzburg 2023). Bei dieser Art von frischer, improvisierter Malerei wäre nach Ginzburg der ausführende Maler notgedrungen gleichzeitig der Erfinder und Giovanni da Udine damit von Raffael weitgehend unabhängig, was einiges für sich hat, aber zu differenzieren ist, spricht sich doch Farinella klar dagegen aus (zuletzt Farinella 2021, 157–177). Costanza Barbieris neu vorgestelltes Gesamtkonzept der bisher als unzusammenhängend gesehenen Dekorationsteile in der *Loggia di Galatea* in der Villa Farnesina verdient hier ebenfalls hervorgehoben zu werden: Auf der Basis neu hinzugezogener

Texte interpretiert Barbieri Baldassare Peruzzis mit dem Horoskop Chigis freskierte Decke, Sebastiano del Piombos Illustrationen der Passionen nach Ovids Metamorphosen in den Lünetten und die Darstellungen von Polyphem und Galathea an den Wänden als ein homogenes Ganzes (Barbieri 2023a; Barbieri 2023b). Auch Marzia Faietti beruft sich in ihren Beiträgen auf die zeitgenössische Literatur: Paradigmatisch dafür steht ihr Beitrag im Scuderie-Katalog, in dem sie Raffael als Poeten nachspürt (Faietti 2020). Farinella untersucht die Beziehungen zwischen Ariost und Raffael und findet in seinen *Cinque Canti*, in der Beschreibung der Schlacht Karls des Großen bei Prag, Raffaels Konstantinsschlacht rezipiert (Farinella 2024).



**| Abb. 5 |** Raffael, Studie zur Markgräfin Mathilde von Canossa mit einem Hund, um 1514. Rote Kreide, 26,7 × 15,4 cm. Oxford, Ashmolean Museum, WA1956.21 [↗](#)



**Abb. 6** | Giovanni da Udine, Studienblatt mit Kranichen und Adlern sowie einer Verkündigungsszene, um 1515. Feder, Tinte, Wasserfarbe, Unterzeichnung in schwarzer Kreide. 31,8 × 41,8 cm. Wien, Albertina, Inv.nr. 48641r

Den Stanzen, die gerade in den letzten Jahrzehnten Thema unzähliger inhaltlicher Interpretationen waren, wurde zu Raffaels Todesjahr relativ wenig Aufmerksamkeit zugestanden (zuletzt Frommel 2017; Frommel 2019). Eine Ausnahme bildet die vielseitige Aspekte aufgreifende Publikation *Revisiting Raphael's Vatican stanze* (Cosgriff/Wingfield 2021), in der einige neue Akzente gesetzt und Fragen gestellt werden. Aus ihrer eingehenden Beschäftigung mit den Büchern aus dem Besitz von Papst Julius II. leitet die Herausgeberin Tracy Cosgriff die Gerechtigkeit als dominierendes Thema in der *Stanza della Segnatura* ab (Cosgriff 2019, 59–91). Marcia Hall (2021) betont in ihren „reflections“ als gemeinsamen Nenner der intellektuellen wie der manuellen Arbeit an den Stanzen die überbordende Bedeutung der „Zusammenarbeit“. Besonders provokativ ist im selben Band Maria Ruvoldts Beitrag *Rethinking the Pensieroso*, in dem man die anregenden Überlegungen mitverfolgen kann, wie es dazu kam, dass der wahlweise sogenannte Heraklit, Michelangelo oder Vitruv (Winner 2010) zu einem späteren Zeitpunkt in das Fresko der *Schule von Athen* eingefügt wurde. Doch für die vorgeschlagene Lösung, Sebastiano del Piombo habe mit Erlaubnis des Papstes diese Änderung nach Raffaels Tod im Zug der Frage der Neuzuteilung der Aufträge für die *Sala di Costantino* eingefügt, fehlt



**Abb. 7** | Raffael, Der wunderbare Fischzug, 1517–19. Tapiserie aus der Werkstatt von Pieter van Aelst, Brüssel. Vatikanische Museen, Inv. 43867. De Strobel 2020, Heft 2, S. 2



doch die dokumentarische Basis, noch dazu, wo er dann hätte Ölmalerei verwenden müssen, mit der er sich als Sachverständiger brüstete (Ruvoldt 2021). Überzeugend ist dagegen die unabhängig von dieser Publikation vorgeschlagene Interpretation von Konstantinos Gravanis, in der sogenannten *Allegorie der Fides* in einer Rötzelzeichnung des Ashmolean Museum in Oxford die christliche Herrscherin Mathilde von Tuszien zu sehen, deren Darstellung für die Sockelzone der *Stanza dell'Incendio* geplant und wohl auch ausgeführt worden ist, aber schon früh der Einfügung einer Tür zum Opfer fiel (Gravanis 2021). | Abb. 5 |

**VII.** Nur zu oft gesteht man den Schriftquellen größere Glaubwürdigkeit zu als dem visuellen Befund. Paradigmatisch dafür steht zuletzt Stefania Pasti Zweifel, dass die den ersten Entwurf zur *Transfiguration* reflektierende Zeichnung in der Albertina, in der die Heilungsszene noch nicht vorgesehen ist, etwas mit Raffaels Vorbereitung zu diesem Gemälde zu tun haben könnte, da die von ihr als schriftliche Vorlage postulierte *Apokalypsis Nova* die Transfiguration nur im Zusammenhang mit der Heilung vorsieht. Dabei geht sie so weit, die Zeichnung als Pastiche abzutun, selbst wenn darin bereits die Patrone der Kathedrale von Narbonne zu finden sind (Pasti 2023). Im Zusammenhang mit dem für Kardinal Bibbiena gemalten Madonnenbildchen mit prunkvollstem Deckel, auf dem eine stehende Venus in einer Nische umrahmt von bunter Marmorverkleidung mit der Aufschrift RAPHAEL URBINAS zu sehen ist, liest man bei Pfisterer folgenden Satz: „Zunächst verdeutlicht dieses Beispiel mit allem Nachdruck, dass ein Gemälde, bei dem die moderne Forschung Raffaels Beteiligung an der Ausführung weitgehend ausschließt und auf kleinere Schwächen in der Anatomie, dem Ausdruck usw. verweist, von den Zeitgenossen und sogar dem engsten Umkreis Raffaels ohne jeden Zweifel als dessen Werk anerkannt wurde.“ (Pfisterer 2019, 265) Vielleicht wäre es in diesem Sinne an der Zeit, den Zeitgenossen Raffaels wieder mehr Kennerschaft zuzusprechen? Denn auch Konrad Oberhuber hielt bereits 1999 die Madonna für eigenhändig (237),

und Vittoria Romani sprach sich ebenfalls jüngst für Raffaels Autorschaft aus (2017).

Oberhuber hat die vielseitigen und ungelösten Probleme der modernen Raffael-Kennerschaft in späteren Jahren erkannt und seine eigenen früheren Zuschreibungen in den Jahren 1983 bis 1999 revidiert (Ausst.-Kat. Mantua/Wien 1999; Oberhuber 1999), was die Forschung verständlicherweise bis heute verunsichert. Diese Revision mag durch mein ihm zu Beginn des Raffael-Jahres 1983 gestandenes Unverständnis seiner wie auch Philip Ponceys und John Geres Zuschreibung der schönsten Blätter an Giovanni Francesco Penni beschleunigt worden sein (Pouncey/Gere 1962; Oberhuber 1972). Penni war, ohne irgendein gesichertes Werk im Bereich der Malerei oder Zeichnung, zum „alter Raffael“ erkoren worden (zuletzt Ferino-Pagden 2016). Paul Joannides wertete nun im Vorwort seiner 2022 erschienenen Raphael-Monographie Oberhubers „expansionism“ als Frucht von dessen „spiritual revelations“ ab (Joannides 2022). Seine eigenen Ansichten zu revidieren, zeigt allerdings Charakterstärke (Gnann 2021) und verdient nicht, postum als wissenschaftlich unzurechnungsfähig abgetan zu werden, noch dazu, wo Joannides auch für sich Kennerschaft beansprucht, aber selbst viel fragwürdigere Zuschreibungen vorschlägt (Auktion „Alte Meister“ im Dorotheum am 25. Oktober 2023). Generell tritt in vielen dieser jüngsten Publikationen ein Mangel an Kennerschaft zutage, wobei ohne analytisch beschreibende Begründungen Gemälde oder Zeichnungen willkürlich anderen Künstlern zugeschrieben werden. Wenn man z. B. allein aufgrund eines Zahlungsdokuments Lorenzo Lotto als ausführende Kraft im Justitia-Fresko der *Stanza della Segnatura* oder an der Decke der *Stanza di Eliodoro* oder im Fresko der Vertreibung Heliadors sehen kann (Nesselrath 2000; 2004; 2009), wofür es keinerlei visuelle Evidenz gibt (Dal Pozzolo 2021, 484f., V. 26, und Williams 2017, 218–220), oder die *Fornarina* als Werk Annibale Carraccis reklamiert (Nesselrath 2020b), könnte man ebenso willkürlich alle Werke Raffaels über die Jahrhunderte verteilen. Mit wenigen Ausnahmen sind es heute in erster





**| Abb. 8 |** Raffael, Kopf- und Handstudien für zwei Apostel der Transfiguration, 1518–20. Farbige Hervorhebung von Achim Gnann im Vergleich mit Detail in Abb. 9. Schwarze Kreide über Unterzeichnung mit Weißhöhung auf Büttenpapier, 49,9 × 36,4 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1846.209. Faietti/Gnann 2019, S. 180 [↗](#)



**| Abb. 9 |** Raffael-Werkstatt, Die Transfiguration mit den Figuren als Aktdarstellungen, 1518–20. Detail. Spolvero-Spuren auf den Hilfskartons der Transfiguration. Stift, über Stylus und schwarze Kreide im oberen Bereich, 53,4 × 37,6 cm. Wien, Albertina, Inv. 17544. Faietti/Gnann 2019, S. 181. Wikimedia [↗](#)

Linie italienische Universitäten, an denen das Kunstgeschichtsstudium noch visuelle Analyse der Objekte beinhaltet; beispielhaft hierfür steht Silvia Ginzburgs Arbeit (2024), zuletzt auch mit einer mutigen Neudatierung der *Madonna del Baldacchino* aufgrund einer akribischen visuellen Analyse. In einer Zukunft der von Algorithmen gefütterten künstlichen Intelligenz werden, wie man an wenigen bereits veröffentlichten Beispielen schon ermessen kann, diese eher „populistischen“ Zuschreibungen den Sieg davontragen.

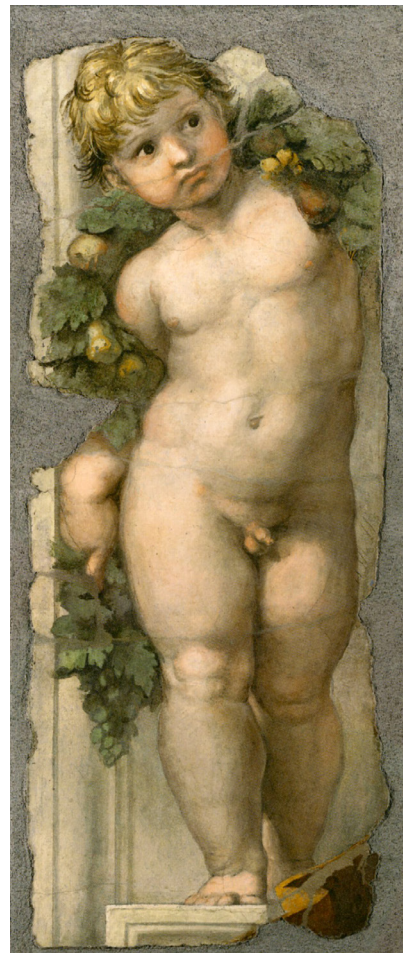
**VIII.** Mit der Aufteilung von Raffaels Zeichnungs-Œuvre unter seine Mitarbeiter, wie sie zwischen 1950 und 1980 festgeschrieben wurde, ist unsere Bewertung der Werkstatt Raffaels etwas aus dem Gleichgewicht geraten. Legten die Mitarbeiter einer jeden Werkstatt immer schon in unterschiedlichem Ausmaß Hand an die malerische Ausführung, war die Erstellung des

*conchetto* und der dazu gehörenden Entwurfszeichnungen allein in der Hand des Meisters, wie Vasari immer wieder betont. Bereits 1949 erklärten Arthur Popham und Johannes Wilde: „We are often asked to believe that Raphael (and other capiscuola) were in the habit of providing their assistants with the slightest sketches (of which no convincing examples have ever been produced), and that these assistants could translate and expand these sketches into finished works indistinguishable from those of the master himself. [...] It seems to me, on general principles extremely doubtful whether such a practice has ever been usual or is indeed possible [...].“ (Popham/Wilde 1949, 315) Dennoch nahm die Unterteilung der figürlichen Zeichnungen an die Schüler ihren Lauf und man schrieb Raffael sogar zu, einen „managerial style“ entwickelt zu haben, allein, um die zeichnerische kreative Mitarbeit der „Schüler“ zu ermöglichen (Tal-

vacchia 2005). Erst in jüngerer Zeit (und vor allem in Italien) beginnt Oberhubers Revision Fuß zu fassen, und Raffael wird endlich wieder zum Autor der seine Aufträge vorbereitenden Zeichnungen und in größerem Maß auch seiner Gemälde (Ausst.-Kat. Rom 2020a). Allerdings wird es noch einige Zeit dauern bis man wirklich klar erkennt, dass Raffaels künstlerisches Talent nicht eins zu eins in seinen Mitarbeitern erwachte und mit seinem Tod versiegte. Die Fehleinschätzung der Werkstatt Raffaels als Frühform der Akademie ist eine weitere Folge dieser irrtümlichen Aufteilung seiner figürlichen Zeichnungen auf die Mitarbeiter. Dabei hatte Raffael sehr wohl eine Schar von Mitarbeitern, die in seinem Auftrag und für spezifische Projekte zeichnerisch tätig waren. Es waren Spezialisten, wie einige heute nicht mehr namentlich fassbare Zeichner antiker Monumente; oder Antonio da Sangallo, der neben den architektonischen Projekten auch die antiken Ruinen vermaß; oder Giovanni da Udine, der sich in den Bereichen der Grotteskenmalerei, des Stucks *all'antica* und der Naturstudien auszeichnete. Eine Zeichnung wie die mit den Kranichen im Teppichkarton des *Wunderbaren Fischzugs* wurde von Larissa Mohr neu entdeckt und inzwischen von der Albertina angekauft (Mohr 2021; Ausst.-Kat. Wien 2023, 20). 2021 wurde der Zeichner mit einer Ausstellung in Udine geehrt (Ausst.-Kat. Udine 2021). **| Abb. 6 | | Abb. 7 |**

In Bezug auf Raffaels Mitarbeiter an den Gemälden und Fresken war die Aufgabe der Händescheidung komplexer, beurteilt man die letzten Gemälde und besonders die an ihnen vollzogenen Infrarotreflektographien. Darin findet man ganz unterschiedliche Herangehensweisen, keineswegs klar nachvollziehbare, sich bei allen Werken wiederholende Arbeitsprozesse, wie man es sich von einer derart gut organisierten Produktionsstätte verspricht. Im Gegenteil, die Vorbereitung ist stets bis zum letzten Augenblick völlig unterschiedlich, mehr oder weniger experimentell und kreativ (Cerasuolo 2017; González Mozo 2017; zuletzt Ausst.-Kat. Neapel 2021; allgemein Ferino-Pagden 2020). Im Fall der *Transfiguration* konnte Achim Gnann auf äußerst ungewöhnliche Vorgänge

hinweisen: Im zweiten Gesamtentwurf, der nur von der Hand eines Werkstattgehilfen in der Albertina erhalten ist, wurden die einzelnen am Akt studierten Figuren in der Komposition zusammengefügt. Die darin sichtbaren Köpfe der Apostel mit ihren noch anders verlaufenden Frisuren wurden mittels Spolvero auf die erhaltenen Hilfskartons durchgedrückt. Dies bedeutet, dass Raffael den finalen Karton zur Übertragung anhand nackter Figuren ausführte, wie man es auch anhand der Röntgenaufnahmen vermuten konnte. Erst danach wurden die Figuren dann eingekleidet (zuletzt Gnann 2019; Gnann 2023). **| Abb. 8 | | Abb. 9 |**



**| Abb. 10 |** Raffael, Girlanden haltender Putto, 1513. Nach der Restaurierung. Fresko, 115 × 48 cm. Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Inv. 392. Foto: Paolo Violini. Rotili/Ventra/Moschini 2022, S. 32



**IX.** Es sind überhaupt in erster Linie die Restaurierungen und/oder die ihnen vorausgehenden technischen Untersuchungen, die wertvolle neue Erkenntnisse gebracht haben. Die gelungene Restaurierung des Papstbildnisses *Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi* wurde für die Ausstellung in den Scuderie in Angriff genommen, da die Spannung in Bereichen der Transversalbretter des Bildträgers eine Schollen- und Blasenbildung der Maloberfläche hervorrief. Ein möglicherweise erst in den 1990ern aufgetragener gefärbter Firnis, der in den Inkarnaten eine Art Sfumato bewirkt hatte, konnte entfernt und so dem Gemälde seine ursprüngliche Klarheit und Farbkraft zurückgegeben werden (Castelli/Ciatti/Ricciardi/Santacesaria/Sartiani 2020). Wie schon angedeutet, hat die Restaurierung des Freskofragments des Girlanden haltenden Putto in der Accademia di San Luca in Rom auf Basis vorausgehender Analysen eindeutig seine, von einigen immer schon akzeptierte, Eigenhändigkeit erwiesen. Violini zufolge zeigte das Fragment sogar am rechten Rand Spuren vom blauen Mantel des Isaias wohl der ersten Fassung. Raffael hatte diesen Propheten im Auftrag des Luxemburger Humanisten und Dichters Johann Goritz alias Janus Coricius auf einem Pfeiler in Sant'Agostino in Rom freskiert, doch die erste Version auf gewölbtem Grund verworfen. **Abb. 10** | Ginzburg hat dazu wertvolle Daten recherchiert, die das Fragment schon früh in Bologna belegen und glaubhaft machen, dass es sich tatsächlich um ein Teil dieser ersten Dekorations-Kampagne handelt, von der schon Vasari berichtete (Ginzburg 2022; Violini 2022). In Vorbereitung der von Marica Mercalli und Laura Teza kuratierten Ausstellung in Città di Castello (Ausst.-Kat. Città di Castello 2021) setzte man stark auf die Hilfe digitaler Technologien: So wurde z. B. das einzig dort verbliebene Werk, der *Gonfalone der Trinität*, der auf beiden Seiten zahlreiche Fehlstellen aufweist, zunächst in vier verschiedenen Stufen der Integration auf dem Bildschirm digital „restauriert“, ehe man entschied, bis zu welchem Grad man auch die originalen Gemälde in ihrem Erscheinungsbild „ergänzen“ würde (Mercalli 2021). Darüber hinaus wurde



**Abb. 11** | Filippo Camerota und Francesco P. Di Teodoro, Digitale Rekonstruktion der Pala „Incoronazione di San Nicola di Tolentino“. Ausst.-Kat. Città di Castello 2021, S. 78

der Versuch unternommen, die *Pala des Heiligen Nikolaus von Tolentino* anhand der Fragmente, Kopien und Zeichnungen digital in Farbe zu rekonstruieren (Camerota/Di Teodoro 2021). **Abb. 11** | Vielleicht sollte man zwischen dem Kopf des Heiligen und der Zone darüber etwas mehr Abstand einfügen, doch insgesamt ist das Resultat sehr anschaulich. Wichtige Ergebnisse erzielten die technischen Untersuchungen der Gemälde im Museo Capodimonte und die danach vollzogenen Restaurierungen. Hatte es sich doch die Ausstellung zum Thema gemacht, die versäumte Mitarbeit an dem von Shearman 1983 veranstalteten, legendären Princeton Symposium (*Science in the Service of Art History*) mit nun gänzlich neuen, damals völlig undenkbaren technologischen Instrumenten „nachzuholen“ (Shearman 1990). Von größter Bedeutung ist die Klärung des Zustandes der *Madonna della Gatta*, deren Komposition schon



| Abb. 12 | Giulio Romano, *Madonna della Gatta*, Detail. MA-XRF Untersuchung, Blei, Pb\_L. Ausst.-Kat. Neapel 2021, S. 152, Fig. 15



| Abb. 13 | Giulio Romano, *Madonna della Gatta*, Detail. MA-XRF Untersuchung, Blei, Pb\_M. Ausst.-Kat. Neapel 2021, S. 153, Fig. 16

immer auf Raffael zurückgeführt wurde, besonders im Vergleich zur etwas stärker im Raum gedrehten Hauptgruppe in dessen *Madonna della Perla* im Prado. Die plump pastose Malweise der *Madonna della Gatta* schloss jedoch Raffael als Autor zugunsten Giulio Romanos aus. Bereits Vasari hatte das Gemälde sowohl als Raffaels wie als Giulios Werk oder als Raffaels mit der von Giulio gemalten Gatta bezeichnet. Nun gelang es durch technische Untersuchungen, eine erste Malschicht unter der heutigen zu differenzieren und abzubilden. | Abb. 12 | | Abb. 13 | So entspricht die tiefere Schicht Raffaels Malweise, die heute sichtbare zeigt dagegen Giulios Hand. Giulios Hand um 1521 oder um 1538? (Ausst.-Kat. Neapel 2021, 138–157; Cardinali/Cerasuolo/Romano/Zezza 2024).

**X.** Gerade im Zusammenhang mit der Frage nach Repliken bzw. unterschiedlichen Versionen von Erfindungen Raffaels und ihrer Wiederholung in der Werkstatt wurden anhand von Gemälden wie der *Madonna del Passeggio* interessante Überlegungen angestellt, ebenso wie im Fall der verschiedenen Versionen der

*Madonna di Loreto* (Biferali 2021b). Tom Henry hinterfragte erneut die allgemein akzeptierte Vorstellung, Raffael habe sich nie selbst wiederholt oder Kopien seiner eigenen Werke zugelassen, und suggeriert anhand der unzähligen Kopien und Versionen von dessen Erfindungen, dass der Künstler selbst auf spezielle Nachfrage Versionen oder Repliken genehmigte oder sogar selbst die Veränderungen am Original ausführte, während die Mitarbeiter diese dann auf ihren Versionen festhielten (Henry 2021). Dies entsprach der traditionellen Werkstattpraxis, wollte man doch den Wünschen der Auftraggeber nachkommen. Die Entdeckungen während der Voruntersuchungen zur Restaurierung der Fresken der *Sala di Costantino* sind von kolossaler Bedeutung (Cornini 2020). Zunächst wurden die beiden in Öl gemalten Allegorien der *Comitas* auf der *Adlocutio*-Wand und der *Justitia* auf der Wand der Konstantinsschlacht restauriert und als wahrscheinliche Werke Raffaels beurteilt. | Abb. 14 | Mit der Malerei in Öl versprach sich Raffael nicht nur, einen außerordentlichen, nie dagewesenen malerischen Effekt garantieren zu können, da ihm das Medium die Möglichkeit gab, zu jedem Zeitpunkt,





Abb. 14 | Raffael, *Justitia*, um 1520. Fresko. Vatikanische Museen, Sala di Costantino. Jatta/Cimino 2023, S. 372

selbst in der letzten Phase der malerischen Ausführung durch die Mitarbeiter, derart eingreifen zu können, dass er die Arbeit der Gehilfen – wo nötig – korrigieren und damit eine konstant hohe Qualität der Ausführung gewährleisten konnte (Cornini/Piacentini/Santamaria/Morresi 2023). Dies wäre im Fresko nicht möglich gewesen, und die sehr unterschiedliche Qualität der z. T. von Mitarbeitern geleisteten Arbeit in der *Stanza dell'Incendio* wurde bekanntlich schon von Zeitgenossen kritisiert (Shearman 2003, 1519/1, 385). Jüngsten pachometrischen Untersuchungsergebnissen der Wandfelder der Schlacht und der *Adlocutio* zufolge, war letztere bereits für die Bemalung in Öl präpariert: Um die dafür benötigte Kolo-phoniumschicht sicher an der Wand haften zu lassen, wurden Nägel in die Wand geschlagen, die sich heute noch unter der Freskoschicht befinden. Nicht so für die Längswand, auf der die Schlacht geplant war, mit Ausnahme der *Justitia*.

Raffael starb, als die beiden Allegorien schon gemalt und an der *Adlocutio*-Wand die Nägel und das Kolo-phonium angebracht waren. Danach wurde das Kolo-phonium wieder abgeschlagen, während Giulio Romano mit der Freskierung der Konstantins-schlacht auf derjenigen Wand begann, an der noch keine Vorbereitung für die Ölmalerei unternommen worden war. Sicherlich fehlt es nicht an solchen Forschungsmeinungen, die mit Vasari darin bereits die Arbeit der Gehilfen sehen (Rohlmann 2022, 644; Quednau 2023). Doch scheint es undenkbar, dass einer von ihnen überhaupt gewagt hätte, eine Sala mit derart monumentalen Wandflächen in Öl auszumalen. Im Gegenteil, der Mut verließ sie, und sie kehrten zur bewährten Freskomalerei zurück. Dennoch ist



Abb. 15 | Giulio Romano, *Die Schlacht Konstantins*, Ausschnitt. Fresko. Vatikanische Museen, Sala di Costantino. Jatta/Cimino 2023, S. 118

in den von Giulio Romano unmittelbar nach Raffaels Tod mit grandioser Bravura ausgeführten Fresken, allen voran in der Schlacht Konstantins, Raffaels Geist noch präsent. | **Abb. 15** | Ganz anders verhält es sich dagegen mit der Wand der Taufe, an der wenig an Raffael gemahnt und auch Giulios malerisches Temperament gänzlich fehlt. Die kürzlich erschienenen Akten der von 27.–29. September 2021 von den Vatikanischen Museen veranstalteten Tagung *Raffaello in Vaticano* steuern weitere wichtige Erkenntnisse zur Restaurierung und zu vielen anderen Themen bei.

Von den zahlreichen Monographien in unterschiedlichen Sprachen abgesehen (Acidini Luchinat 2020; Bussagli 2020) ist *Raffael – das Gesamtwerk: Gemälde, Fresken, Teppiche, Architektur*, das Ende 2022 im Taschen Verlag erschienen ist, nicht nur physisch gewichtig. Mit Michael Rohlmann, Frank Zöllner, Rudolf Hiller von Gaertringen und Georg Satzinger als Verfassern ist es gelungen, ein primär für den populären Markt erzeugtes Produkt auf den neuesten Forschungsstand zu bringen und gleichzeitig prachtvoll und gut lesbar zu präsentieren (Rohlmann/Zöllner/Hiller von Gaertringen/Satzinger 2022). Der begleitende überarbeitete Zeichnungsband harret der Publikation.

**XI.** Heute scheint Raffaels wahre Größe anhand seiner unverwirklichten oder nur zum Teil realisierten Visionen leichter verständlich, denkt man an die Rekonstruktion des antiken Rom, den Bau einer Villa nach antiker Textvorlage, die *Sala di Costantino* in Öl und den einzig wirklich realisierten Plan, im Pantheon seine Grabstätte zu errichten. Mit einer wirklichen Erklärung von Raffaels außergewöhnlichem, assimilatorisch neugestalterischen Stil und künstlerischem Ansatz, der über Jahrhunderte wirkte, beschäftigt sich jedes Jahrhundert neu: Gerade in einem Zeitalter der digitalen Medien tauchen in der Analyse von Raffaels Kompositionsmethoden zunehmend Bezeichnungen wie etwa modulares Komponieren, Systematik, doppeltes Verweissystem, beziehungsreiches Bildernetzwerk usw. auf. Dazu gehört auch ein jüngst von verschiedenen Seiten detailliert

studiertes Phänomen: Raffaels Rezeption von Formen und Motiven anderer Künstler. Von schlüssigen Vergleichen bis zu immer vageren Ableitungen ist kaum noch ein vor Raffael entstandenes Werk übrig, das er nicht studiert oder zumindest vor Augen gehabt hätte. Diese fast schon zum Sport gewordene Suche nach Vorbildern für jede Art von Armhaltung, Kopfdrehung usw., die ja im Grunde Raffael eher zu einem Kopisten oder Eklektiker herabwürdigen, wurde jüngst als ein ganz bewusst gewähltes rhetorisches Instrument interpretiert, das des „Zitats“ (Rohlmann 2021). Vielleicht inspiriert von Williams Reflexionen über Raffaels „synthetic imitation“ im Kontext der Imitations-Theorien, spürt Rohlmann in den einzelnen Bildern Raffaels Geistesschärfe unter den unterschiedlichsten Aspekten nach. Diese sucht der Autor auch in einem Beitrag mit dem Titel „argutezza, spirito e umorismo“ zu vertiefen und erläutert sie anhand unterschiedlicher Phänomene – vom roten Kometen in der Landschaft der *Madonna di Foligno*, der der Stadt ihren Namen gegeben haben mochte (*fulgur fulginium*), bis zu den Engelchen in der *Madonna Sistina* (Rohlmann 2024). Schon Delacroix hatte Raffaels Emulation unübertrefflich formuliert: „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“ (zit. nach Quednau 2019, 368).

Kommt man zurück auf Novas „Voraussagen“ bezüglich des Raffaeljahrs, war er offensichtlich zu pessimistisch, was die Quantität und Qualität der in diesem verlängerten Jubiläum bewältigten Vorhaben und Beiträge betrifft. Doch in Bezug auf seine Einschätzung von Williams Buch muss man ihm Recht geben: „It seems to me easy to predict that Bob Williams’s study will remain unchallenged.“ Zwar bemaß er den Œuvre-Umfang Raffaels und seiner Werkstatt, ohne auf Oberhubers Revisionen einzugehen, doch davon abgesehen ist Williams’ Analyse von grundlegender Bedeutung. Darüber hinaus liest

## Bibliographie

er nicht nur die *Viten* Vasaris auf einer höheren Ebene über die einzelnen Künstlerbiographien hinweg jenseits der *pettegolezze*; er impliziert in der Beschreibung Vasaris von Raffaels Charakter das Verständnis, dass es dessen *virtus* war, die ihn dazu bewegte, einen neuen Stil zu formen, der nicht zu allererst unverwechselbar sein eigener sein sollte, sondern ein aus dem Besten der bis zu seiner Zeit geschaffenen konstituiert war und damit allgemein gültig. Raffaels wesentliches Kriterium bei der Auswahl der zu wählenden Vorbilder war das *decorum*, die Angemessenheit, für die Williams die unterschiedlichsten Bezugsparameter aufführt. *Virtus* und *decorum* sind die konstituierenden Elemente der Kunst und sollten ebenso für Politik und Gesellschaft gelten. Über Vasaris Betonung der ethischen Grundlagen von Raffaels Kunst argumentiert Williams, dass im Verständnis der Renaissancekünstler Kunst und Tugend eigentlich synonym waren. Die Überlegungen des Autors gehen weit über Vasari und Raffael hinaus und machen dieses Buch zu einem Vermächtnis, das das 21. Jahrhundert noch weiter beschäftigen wird. Es ist bereits in italienischer Sprache erschienen, eine Übersetzung ins Deutsche wäre wünschenswert.

## Bibliographie

- Acidini Luchinat 2020:** Cristina Acidini Luchinat, Raffaello, Pisa-Ospedaletto 2020.
- Ausst.-Kat. Bayonne 2020:** Raphaël à Bayonne. Le maître, ses élèves, ses copistes dans les collections du musée Bonnat-Helleu, hg. v. Benjamin Couilleaux, Gand 2020.
- Ausst.-Kat. Bergamo 2018:** Raffaello e l'eco del mito, hg. v. Maria Cristina Rodeschini Galati, Mailand 2018.
- Ausst.-Kat. Berlin 2020:** Raffael in Berlin. Die Madonnen der Gemäldegalerie, die Meisterwerke aus dem Kupferstichkabinett, hg. v. Dagmar Korbacher, Berlin 2020.
- Ausst.-Kat. Bologna 2020a:** La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo. Da Marcantonio Raimondi a Giulio Bonasone, hg. v. Elena Rossoni, Rimini 2020.
- Ausst.-Kat. Bologna 2020b:** The Aura in the Age of Digital Materiality. Rethinking preservation in the shadow of an uncertain future, hg. v. Adam Lowe u.a., Cinisello Balsamo 2020.
- Ausst.-Kat. Brescia 2020:** Raffaello. L'invenzione del „divino pittore“, hg. v. Roberta D'Adda, Mailand 2020.
- Ausst.-Kat. Chantilly 2020:** Raphaël à Chantilly. Le maître et ses élèves, hg. v. Mathieu Deldicque, Dijon 2020.
- Ausst.-Kat. Città di Castello 2021:** Raffaello giovane a Città di Castello e il suo sguardo, hg. v. Marica Mercalli und Laura Teza, Mailand 2021.
- Ausst.-Kat. Dresden 2020:** Raffael. Macht der Bilder – die Tapisserien und ihre Wirkung, hg. v. Stephan Kojá unter Mitarbeit von Larissa Mohr, Dresden 2020.
- Ausst.-Kat. Florenz 2021:** ...per fare notomia. Il Cristo anatomico di Raffaello nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, hg. v. Silvia Castelli und Piera Giovanna Tordella, Florenz 2021.
- Ausst.-Kat. Hamburg 2021:** Raffael – Wirkung eines Genies, hg. v. Andreas Stolzenburg und David Klemm, Petersberg 2021.
- Ausst.-Kat. London 2022:** Raphael, hg. v. David Ekserdjian, Tom Henry und Matthias Wivel, London/ New York 2022.
- Ausst.-Kat. Los Angeles 2018:** The Renaissance nude, hg. v. Thomas Kren, Jill Burke und Stephen John Campbell, Los Angeles 2018.
- Ausst.-Kat. Mailand 2019:** Il Raffaello dell'Ambrosiana. In principio il Cartone, hg. v. Alberto Rocca, Mailand 2019.
- Ausst.-Kat. Mailand 2022:** Raffaello. Annunciazione, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio: la predella della Pala Oddi, hg. v. Barbara Jatta und Nadia Righi, Cinisello Balsamo 2022.
- Ausst.-Kat. Mantua 2020:** Raffaello, trama e ordito. Gli arazzi di Palazzo Ducale a Mantova, hg. v. Stefano L'Occaso, Luisa Onesta Tamassia und Michela Zurla, Mantua 2020.
- Ausst.-Kat. Mantua/Wien 1999:** Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515–1527, hg. v. Konrad Oberhuber und Achim Gnann, Mailand 1999.
- Ausst.-Kat. Neapel 2021:** Raffaello a Capodimonte. L'officina dell'artista, hg. v. Angela Cerasuolo, Rom/ Neapel 2021.
- Ausst.-Kat. Oxford 2017:** Raphael – the drawings, hg. v. Catherine Whistler und Ben Thomas mit Achim Gnann und Angelamaria Aceto, Oxford 2017.
- Ausst.-Kat. Perugia 2021:** Fortuna e mito di Raffaello in Umbria, hg. v. Francesco Federico Mancini, Perugia 2021.
- Ausst.-Kat. Pescia 2023:** Raffaello a Pescia. Un episodio rinascimentale, un territorio, una città, hg. v. Emanuele Barletti und Anna Bisceglia, Florenz 2023.



## Bibliographie

- Ausst.-Kat. Rom 2020a:** Raffaello 1520–1483, hg. v. Marzia Faietti und Matteo Lafranconi mit Francesco P. Di Teodoro und Vincenzo Farinella, Mailand 2020.
- Ausst.-Kat. Rom 2020b:** Raffaello. L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate, hg. v. Francesco Moschini, Rom 2020.
- Ausst.-Kat. Rom 2021:** Raffaello e la Domus Aurea. L'invenzione delle grottesche, hg. v. Stefano Borghini, Alessandro D'Alessio, Vincenzo Farinella und Alfonsino Russo Tagliente, Mailand 2020.
- Ausst.-Kat. Rom 2023:** Raffaello e l'antico nella villa di Agostino Chigi, hg. v. Costanza Barbieri und Alessandro Zuccari, Rom 2023.
- Ausst.-Kat. Turin 2021:** Sulle tracce di Raffaello nelle collezioni sabaude, hg. v. Anna Maria Bava, Turin 2021.
- Ausst.-Kat. Udine 2021:** Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo. ZVAN DA VDENE FVRLANO, hg. v. Liliana Cargnelutti und Caterina Furlan, Udine 2020.
- Ausst.-Kat. Urbino 2019:** Raffaello e gli amici di Urbino, hg. v. Barbara Agosti und Silvia Ginzburg, Florenz 2019.
- Ausst.-Kat. Urbino 2020:** Castiglione e Raffaello. Volti e momenti della vita di corte, hg. v. Vittorio Sgarbi und Elisabetta Soletti, Santarcangelo di Romagna 2020.
- Ausst.-Kat. Urbino 2021:** Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo, hg. v. Anna Cerboni Baiardi, Cinisello Balsamo 2021.
- Ausst.-Kat. Urbino 2022:** Raffaello e l'incisione. Da Roma agli antichi Paesi Bassi e a Liegi. Stampe del Museo Wittert, hg. v. Dominique Allart und Antonio Geremicca, Urbino 2022.
- Ausst.-Kat. Vatikan 2021:** I Santi Pietro e Paolo di Raffaello e Fra Bartolomeo. Un omaggio ai Patroni di Roma, hg. v. Barbara Jatta, Vatikanstadt 2021.
- Ausst.-Kat. Vicenza 2023:** Raffaello. Nato architetto, hg. v. Guido Beltramini, Rom 2023.
- Ausst.-Kat. Wien 2017:** Raffael, hg. v. Achim Gnann, Wien 2017.
- Ausst.-Kat. Wien 2023:** Raffael. Revolution des Tapissieredesigns, hg. v. Katja Schmitz-von Ledebur, Wien 2023.
- Baldi/Militello 2021:** Pio Baldi und Alice Militello (Hg.), Enigma Raffaello. Fortuna, rivalità, contrasti: il mistero della morte del Sanzio, Mailand 2021.
- Barbieri 2014:** Costanza Barbieri, Le „Magnificenze“ di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, Rom 2014.
- Barbieri 2023a:** Costanza Barbieri, Polifemo e Galatea. Dell'amore e della bellezza (e una fonte dimenticata), in: Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023, 275–291.
- Barbieri 2023b:** Costanza Barbieri, Gli astri benigni di Agostino Chigi. Peruzzi, Sebastiano e Raffello nella Loggia della Galatea, Rom/Bristol 2023.
- Becatti 1968:** Giovanni Becatti, Raffaello e l'antico, in: Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna, hg. v. Maria Salmi und Luisa Becherucci, Novara 1968, Bd. II, 493–569.
- Beyer 2022:** Andreas Beyer, Künstler, Leib und Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst, Berlin 2022.
- Biferali 2021a:** Fabrizio Biferali, Raffaello e Fra Bartolomeo in dialogo, in: Ausst.-Kat. Vatikan 2021, 41–55.
- Biferali 2021b:** Fabrizio Biferali (Hg.), La Madonna di Loreto di Raffaello. Storia avventurosa e successo di un'opera, Cinisello Balsamo 2021.
- Biferali 2022:** Fabrizio Biferali, La „Pala Oddi“ e la sua predella. Vicende, stile, iconografia, in: Ausst.-Kat. Mailand 2022, 16–25.
- Bloemacher 2021:** Anne Bloemacher, Priapo e Pan. Rielaborazioni a stampa dell'immaginario erotico e dei testi antichi del circolo romano di Raffaello e Raimondi, in: Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello, hg. v. Anna Cerboni Baiardi und Marzia Faietti, Urbino 2021, 151–177 und 505–514.
- Bloemacher 2022:** Anne Bloemacher, „AA.VV., Ausstellungskataloge und Biographien über Raffael“, in: Göttingische gelehrte Anzeigen 274, 3–4, 2022, 233–255. ↗
- Bredenkamp 2021:** Horst Bredenkamp, Michelangelo, Berlin 2021.
- Burke 2018:** Jill Burke, The Italian Renaissance Nude, New Haven/London 2018.
- Bussagli 2020:** Marco Bussagli, Raffaello. Nella pittura, un dio mortale, Florenz/Mailand 2020.
- Camerota/Di Teodoro 2021:** Filippo Camerota und Francesco P. Di Teodoro, Architettura dipinta, scienza prospettica e un „inedito“. Raffaello per città di Castello: la pala dell'incoronazione di San Nicola da Tolentino e lo Sposalizio della Vergine, in: Ausst.-Kat. Città di Castello 2021, 75–87.
- Cantatore 2021a:** Flavia Cantatore, La tomba di Raffaello al Pantheon e l'altare della Madonna del Sasso, in: Annali di architettura 33, 2021, 49–64.
- Cantatore 2021b:** Flavia Cantatore, Modernamente antica. La tomba di Raffaello al Pantheon, in: Baldi/Militello 2021, 69–88.
- Cardinali/Cerasuolo/Romano/Zezza 2024:** Marco Cardinali, Angela Cerasuolo, Paolo Romano und Andrea



Zeza, Ancora su Raffaello a Capodimonte. Pratiche di bottega nella creazione di repliche e multipli: La Madonna del Passeggio e la Madonna della Gatta, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 191–204.

**Castelli/Ciatti/Ricciardi/Santacesaria/Sartiani 2020:** Ciro Castelli, Marco Ciatti, Luciano Ricciardi, Andrea Santacesaria und Oriana Sartiani, Il ritratto di papa Leone X con in cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 501–511.

**Cerasuolo 2017:** Angela Cerasuolo, Esperimenti di Raffaello intorno a un'invenzione leonardesca: dalla „Madonna del Divino Amore“ alla „Madonna della Gatta“, in: Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017, 64–77.

**Cornini 2020:** Guido Cornini, Il maestro e la bottega. Gli affreschi nella Sala di Costantino alla luce dell'ultimo restauro, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 269–281.

**Cornini/Piacentini/Santamaria/Morresi 2023:** Guido Cornini, Fabio Piacentini, Ulderico Santamaria und Fabio Morresi, Restauri in Vaticano. La Sala di Costantino ai tempi di Clemente VII, in: Jatta/Cimino 2023, 119–153.

**Cornini/Violini/Morresi 2023:** Guido Cornini, Paolo Violini und Fabio Morresi, La Pala Oddi restaurata. Indagini e approfondimenti storico-critici, in: Jatta/Cimino 2023, 215–237.

**Cosgriff 2019:** Tracy Cosgriff, The library of Julius II and Raphael's art of commentary, in: I Tatti 22, 1 (Spring 2019), 59–91.

**Cosgriff/Wingfield 2021:** Tracy Cosgriff und Kim Butler Wingfield (Hg.), Revisiting Raphael's Vatican stanze, London/Turnhout 2021.

**Dal Pozzolo 2021:** Enrico Maria Dal Pozzolo, Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti, Mailand 2021.

**De Strobel 2020:** Anna Maria De Strobel (Hg.), Leone X e Raffaello in Sistina. Gli arazzi degli Atti degli Apostoli, Vatikanstadt 2020.

**De Strobel/Nesselrath 2020:** Anna Maria De Strobel und Arnold Nesselrath, La commissione e l'allestimento, in: De Strobel 2020, 61–85.

**Di Macco 2024:** Michela di Macco, Le celebrazioni di Raffaello in Italia. Storia dell'arte e politica, di centenario in centenario, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 13–50.

**Di Teodoro 2020a:** Francesco P. Di Teodoro, La „Lettera a Leone X“: „non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre de la gloria e grandezza italiana...“, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 69–75.

**Di Teodoro 2020b:** Francesco P. Di Teodoro, Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione, Florenz 2020.

**Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023:** Yvonne Dohna Schlobitten, Claudia Bertling Biaggini und Claudia Cieri Via (Hg.), Himmlische und irdische Liebe, Regensburg 2023.

**Ekserdjian 2024:** David Ekserdjian, Raffaello e la scultura antica, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 61–72.

**Enzensberger 2020:** Alexandra Enzensberger, Apostel in Preußen. Die Raffael-Tapisserien des Bode-Museums, Dresden 2020.

**Faietti 2020:** Marzia Faietti, Con studio e fantasia, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 19–41.

**Faietti/Gnann 2019:** Marzia Faietti und Achim Gnann (Hg.), Raffael als Zeichner, Florenz/Mailand 2019.

**Farinella 2020a:** Vincenzo Farinella, Raffaello (modernamente) antico: un viaggio nel tempo, in: Ausst.-Kat. Rom 2020a, 139–151.

**Farinella 2020b:** Vincenzo Farinella, „Anche Raffaello dormì?“. La scoperta delle grottesche, la consacrazione raffaellesca (e qualche conseguenza)“, in: Ausst.-Kat. Rom 2021, 107–145.

**Farinella 2020c:** Vincenzo Farinella, Raffaello giovanissimo. Urbino, Città di Castello, Perugia, in: Ausst.-Kat. Rom 2020b, 463–471.

**Farinella 2021:** Vincenzo Farinella, Raffaello pittore archeologo. Equagliare e superare gli antichi, Rom 2021.

**Farinella 2024:** Vincenzo Farinella, Ariosto e Raffaello. Verifiche e nuove proposte, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 91–104.

**Ferino-Pagden 1988:** Sylvia Ferino-Pagden, Post festum: die Raffaelforschung seit 1983, in: Kunstchronik 41, 1988, 194–217. ↗

**Ferino-Pagden 2016:** Sylvia Ferino-Pagden, Raffael, Giovanni Francesco Penni und die „fortuna“ der Kennerschaft, in: Il metodo del conoscitore, hg. v. Stefan Albl mit Alina Aggujaro, Rom 2016, 201–223.

**Ferino-Pagden 2019:** Sylvia Ferino-Pagden, Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstätte, in: Faietti/Gnann 2019, 79–113.

**Ferino-Pagden 2020:** Sylvia Ferino-Pagden, Raffaello, Leone X e la sontuosità della pittura, in: Ausst.-Kat. Rom 2002, 181–201.

**Ferino-Pagden 2023:** Sylvia Ferino-Pagden, Raffaello e „diletti carnali“ alla loggia di Psiche, in: Ausst.-Kat. Rom 2023, 195–232.

## Bibliographie

- Frommel 2017:** Christoph Luitpold Frommel, Raffael. Die Stenzen im Vatikan, Stuttgart 2017.
- Frommel 2019:** Christoph Luitpold Frommel, Ut poesis pictura: Raffael als Dichter und Deuter in der Genese der Stanza della Segnatura, in: Faietti/Gnann 2019, 269–297.
- Genovese 2015:** Anna Lisa Genovese, La tomba del divino Raffaello, Rom 2015.
- Ginzburg 2019:** Silvia Ginzburg, Sull'educazione di Raffaello, in: Ausst.-Kat. Urbino 2019, 18–19.
- Ginzburg 2022:** Silvia Ginzburg, Il putto tra l'antico e Michelangelo. Ipotesi sulla provenienza nel rapporto con l'Isaia, in: Rotili/Ventra/Moschini 2022, 31–43.
- Ginzburg 2023:** Silvia Ginzburg, Antico e moderno nell'appartamento del Cardinal Bibbiena, in: Jatta/Cimino 2023, 81–93.
- Ginzburg 2024:** Silvia Ginzburg, Raffaello e Fra Bartolomeo. La Madonna del baldacchino e la sua datazione, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 73–90.
- Gnann 2019:** Achim Gnann, Raffaels Kartons für die „Trasfiguration“, in: Faietti/Gnann 2019, 173–193.
- Gnann 2020:** Achim Gnann, Raffaels Entwürfe für die Bildteppiche der Sixtinischen Kapelle, in: Ausst.-Kat. Dresden 2020, [30]–51.
- Gnann 2021:** Achim Gnann, Il Raffaello di Konrad Oberhuber, in: Raffaello, hg. v. Daniele Benati u.a., Bologna 2021, 251–261.
- Gnann 2023:** Raffaels Vorzeichnungen für die Transfiguration, in: Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023, 177–196.
- González Mozo 2017:** Ana González Mozo, Riflessioni sul processocreativo di Raffaello attraverso lo studio dei dipinti del Museo del Prado, in: Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017, 87–97.
- Gravanis 2021:** Konstantinos Gravanis, Raphael's drawing of countess Matilda and the original dado in the Stanza dell'Incendio, in: Master Drawings 59, 3, 2021, 321–344.
- Hall 2021:** Marcia Hall, Reflections on Raphael, in: Cosgriff/Wingfield 2021, 269–273.
- Henry 2021:** Tom Henry, What does a replica by Raphael look like?, in: Biferali 2021b, 21–25.
- Jacoby 2018:** Joachim W. Jacoby, Drawings of Raphael, in: Master Drawings 56, 3, 2018, 369–384.
- Jatta/Cimino 2023:** Barbara Jatta und Vittoria Cimino (Hg.), Raffaello in Vaticano. Atti del Convegno per il V centenario della morte, Vatikanstadt 2023.
- Joannides 2022:** Paul Joannides, Raphael, London 2022.
- Keazor 2021:** Henry Keazor, Raffaels „Schule von Athen“. Von der Philosophenschule zur Hall of Fame, Berlin 2021.
- Kleinbub 2020:** Christian K. Kleinbub, Drawing the supernatural. Raphael's graphic approaches to the unseen, in: Thomas/Whistler 2020, 169–182 und 295–303.
- La Malfa 2023:** Claudia La Malfa (Hg.), Raffaello Sanzio da Urbino in art collections and in the history of collecting, Newcastle upon Tyne 2023.
- La Rocca 2023:** Eugenio La Rocca, La lettera di Raffaello a Leone X e la difesa delle rovine di Roma, in: Ausst.-Kat. Rom 2023, 329–356.
- Love 2020:** David Love, The power of rhetoric and the rhetoric of power. Raphael's pupils, Lucian's „Gallic Hercules“, and the art of persuasion, in: Thomas/Whistler 2020, 121–148 und 279–285.
- Marder 2015:** Tod A. Marder (Hg.), The Pantheon from antiquity to the present, New York 2015.
- Mercalli 2021:** Marica Mercalli, Il trattamento delle lacune. Un problema aperto: introduzione al restauro dello Stendardo della Santissima Trinità di Città di Castello, in: Ausst.-Kat. Città di Castello 2021, 141–147.
- Meyer zur Capellen 2001–2015:** Jürg Meyer zur Capellen, Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings, 5 Bde., Landshut 2001–2015.
- Militello 2021:** Alice Militello, I virtuosi e l'apertura della tomba di Raffaello nel 1833. Cronache di un anno singolare, in: Baldi/Militello 2021, 89–106.
- Mohr 2021:** Larissa Mohr, A rediscovered drawing by Giovanni da Udine, in: Master Drawings 59, 3, 2021, 345–360.
- Nelson 2018:** Jonathan K. Nelson, Raphael, superstar, and his extraordinary prices, in: Source 38, 1, 2018, [15]–23. ↗
- Nerlich 2012:** France Nerlich, Raffaels heilige Reliquie. Überlegungen zu einem kunsthistorischen Ereignis, in: Raffael als Paradigma, hg. v. Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot, Berlin 2012, 47–81.
- Nesselrath 2000:** Arnold Nesselrath, Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura, in: Burlington Magazine 142, 1162, 2000, 4–12.
- Nesselrath 2004:** Arnold Nesselrath, Lotto as Raphael's collaborator in the Stanza di Eliodoro, in: Burlington Magazine 146, 1220, 2004, 732–741.

## Bibliographie

- Nesselrath 2009:** Arnold Nesselrath, Il periodo romano del Lotto, in: Lorenzo Lotto e le Marche, hg. v. Loretta Mozzoni, Florenz 2009, 22–37.
- Nesselrath 2020a:** Arnold Nesselrath, Disegni e cartoni: i materiali preparatori per gli arazzi di Raffaello, in: De Strobel 2020, 87–115.
- Nesselrath 2020b:** Arnold Nesselrath, Raffaell!, Stuttgart 2020.
- Nesselrath 2023:** Arnold Nesselrath, The man who never was – almost, in: Burlington Magazine 165, 1438, 2023, 57–65.
- Nova 2019:** Alessandro Nova, Rezension von: Robert Williams, Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy, 2017, in: Journal of art historiography, Nr. 20, 2019, online (6 Seiten). ↗
- Oberhuber 1972:** Konrad Oberhuber, Raffael. Raffaels Zeichnungen. Bd. 9: Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972.
- Oberhuber 1999:** Konrad Oberhuber, Raffael. Das malerische Werk, München 1999.
- Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017:** Antonio Paolucci, Barbara Agosti und Silvia Ginzburg, Raphael in Rome. Style, technique, conservation, Vatikanstadt 2017.
- Pasti 2023:** Stefania Pasti, Raffaello e Giulio de' Medici. La „Trasfigurazione“, l'„Apocalypsis Nova“ e l'impossibilità di una diversa „prima idea“, in: Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023, 125–142.
- Perini Folesani 2021:** Giovanna Perini Folesani, Raffaello „a“ Bologna, Raffaello „e“ Bologna. Una storia alternativa, in: Raffaello. Mito e percezione, hg. v. Daniele Benati, Sonia Cavicchioli, Sandra Costa und Marzia Faietti, Bologna 2021, 33–47.
- Pfisterer 2019:** Ulrich Pfisterer, Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm, München 2019.
- Pfisterer 2020:** Ulrich Pfisterer, Rätseln um Raffael. Zur Hängung der Teppiche in der Sixtinischen Kapelle, in: Kunstchronik 73, 6, 2020, 293–309. ↗
- Popham/Wilde 1949:** Arthur E. Popham und Johannes Wilde, The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1949.
- Pouncey/Gere 1962:** Philip Pouncey und J.A. Gere, Italian drawings in the department of prints and drawings in the British Museum. Raphael and his circle, 2 Bde., London 1962.
- Quednau 2019:** Rolf Quednau, „Paragone“: Gleichkommen und übertreffen. Beobachtungen und Anmerkungen zu Raphaels wettstreitender Kreativität, in: Faietti/Gnann 2019, 359–383.
- Quednau 2023:** Rolf Quednau, Raffaello in Vaticano 1983–2021. Quarant'anni di studi, in: Jatta/Cimino 2023, 483–491.
- Quondam 2021:** Amedeo Quondam, Il letterato e il pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello, Rom 2021.
- Rinaldi 2023:** Furio Rinaldi, The Viti-Antaldi collection of Raphael's drawings, in: La Malfa 2023, 157–176.
- Rohlmann 2021:** Michael Rohlmann, Die Kunst des Zitats. Zu inhaltlicher Motivation und Bedeutung entlehnter Motive bei Raffael, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 82, 2021, 71–131.
- Rohlmann 2022:** Michael Rohlmann, Raffael, von fern und nah, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 2022, 271–284.
- Rohlmann 2024:** Michael Rohlmann, Raffaello: argutezza, spirito e umorismo, in: Zezza/Cioffi/Lattuada 2024, 105–110.
- Rohlmann/Zöllner/Hiller von Gaertringen/Satzinger 2022:** Michael Rohlmann, Frank Zöllner, Rudolf Hiller von Gaertringen und Georg Satzinger, Raffael – das Gesamtwerk. Gemälde, Fresken, Teppiche, Architektur, Köln 2022.
- Romani 2017:** Vittoria Romani, La „Madonnina“ del cardinal Bibbiena, in: Paolucci/Agosti/Ginzburg 2017, 79–85.
- Rotili/Ventra/Moschini 2022:** Valeria Rotili, Stefania Ventra und Francesco Moschini (Hg.), Il putto reggifestone di Raffaello, Genua 2022.
- Ruvoldt 2021:** Maria Ruvoldt, Rethinking the Pensieroso, in: Cosgriff/Wingfield 2021, 108–119.
- Santamaria/Morresi/Aguzzi 2022:** Ulderico Santamaria, Fabio Morresi und Claudia Aguzzi, Analisi scientifiche sulla predella della „Pala Oddi“, in: Ausst.-Kat. Mailand 2022, 56–67.
- Settis/Ammannati 2022:** Salvatore Settis und Giulia Ammannati, Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e le origini della tutela, Mailand 2022.
- Simon 2018:** Anna Simon, Rezension von: Raffael, hg. v. Achim Gnann; mit einem Vorwort von Klaus Albrecht Schröder und Beiträgen von Achim Gnann, Ben Thomas und Catherine Whistler, in: Journal für Kunstgeschichte, 22, 1, 2018, 40–53. ↗
- Shearman 1990:** John Shearman, The Princeton Raphael Symposium. Science in the service of art history, Princeton 1990.
- Shearman 2003:** John Shearman, Raphael in Early Modern Sources (1483–1602), 2 Bde., New Haven CT/London 2003.

## Bibliographie

**Sohm 1995:** Philip L. Sohm, Gendered style in Italian art criticism from Michelangelo to Malvasia, in: *Renaissance Quarterly* 48, 1995, 759–808.

**Talvacchia 2005:** Bette Talvacchia, Raphael's workshop and the development of a managerial style, in: *The Cambridge companion to Raphael*, hg. v. Marcia B. Hall, Cambridge 2005, 167–185.

**Tiberia 2023:** Vitaliano Tiberia, Raffaello e i Virtuosi al Pantheon. Ricordi, equivoci, precisazioni e difesa del suo sepolcro, in: *Dohna/Bertling Biaggini/Cieri Via 2023*, 45–60.

**Thomas/Whistler 2020:** Ben Thomas und Catherine Whistler, Raphael: drawing and eloquence, Urbino 2020.

**Turner 2017:** James Grantham Turner, Eros visible. Art, sexuality, and antiquity in Renaissance Italy, New Haven/London 2017.

**Turner 2022:** James Grantham Turner, The Villa Farnesina. Palace of Venus in Renaissance Rome, Cambridge 2022.

**Viljoen 2019:** Madeleine Viljoen, Between the sheets: Raffaello, il nudo e l'erotizzazione delle incisioni, in: *Giulio Romano. Arte e desiderio*, Ausst.-Kat. Mantua, hg. v. Barbara Furlotti, Guido Rebecchini und Linda Wolk Simon, Mailand 2019, 68–77.

**Violini 2022:** Paolo Violini, Il restauro del putto reggifestone. La riscoperta dell'affresco, in: *Rotili/Ventra/Moschini 2022*, 73–89.

**Viscogliosi 2020:** Alessandro Viscogliosi, La Roma antica di Raffaello e i disegni di topografia dei Fori di Antonio da San Gallo il Giovane. Un'ipotesi di lavoro, *Ausst.-Kat. Rom 2020a*, 125–131.

**Viscogliosi 2023:** Alessandro Viscogliosi, La Roma antica di Raffaello, in: *Jatta/Cimino 2023*, 405–415.

**Volpi 2020:** Caterina Volpi, Recensione alla mostra: „Raffaello (1520–1483)“, Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo–2 giugno 2020, a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi, con Francesco P. Di Teodoro, Vincenzo Farinella, president Sylvia Ferino-Pagden, in: *ABside. Rivista di Storia dell'Arte*, 2, 2020, 5–11. ↗

**Whistler 2020:** Catherine Whistler, The eloquent child in Raphael's drawings, in: *Thomas/Whistler 2020*, 101–119 und 269–277.

**Whistler 2023:** Catherine Whistler, Raphael and the early reception and collecting of his drawings, in: *La Malfa 2023*, 132–156.

**Williams 2017:** Robert Williams, Raphael and the redefinition of art in Renaissance Italy, New York 2017.

**Winner 2010:** Matthias Winner, Vitruv in Raffaels ‚Schule von Athen‘, in: *Roma quanta fuit*, hg. v. Albert Dietl, Gerald Dobler, Stefan Paulus und Hans Schüller, Augsburg 2010, 469–494.

**Wolk Simon 2020:** Linda Wolk Simon, Remains of the deity. Resurrecting Raphael, in: *Apollo* 192, 688, 2020, 32–37.

**Zeza/Cioffi/Lattuada 2024:** Andrea Zeza, Rosanna Cioffi und Riccardo Lattuada (Hg.), Raffaello 1520–2020. Atti del convegno internazionale di studi, Rom 2024.