De Vecchi, Pierluigi: *Raffael*, München: Hirmer Verlag 2002
ISBN-10: 3-7774-9500-X, 383 S

Rezensiert von: Andreas Henning, Museum Wiesbaden - Hessisches Landesmuseum für Kunst und Natur

Pierluigi de Vecchi, Professor fuer mittelalterliche und fruehneuzeitliche Kunst an der Universita degli Studi di Macerata, hat ein neues Buch ueber Raffael vorgelegt. Es ist ein opulenter Bildband und eine solide Raffaelmonographie. Der Hirmer-Verlag hat den Band reich ausgestattet, ueberwiegend mit grossformatigen, seitenfuellenden Abbildungen[1]. Und unter den 324 Reproduktionen finden sich einige dankenswerte Ueberraschungen. So ist z. B. aus den "Loggien" im Vatikan nicht die immer gleiche Freskenauswahl wie in den Publikationen der vergangenen Dekaden abgebildet, sondern jeweils vier Szenen aus den Geschichten Isaaks beziehungsweise Moses (Abb. 285 - 292). Gleiches gilt fuer die nachgerade verschwenderische Dokumentation von Werkgenesen anhand des ueberlieferten Zeichnungsmaterials. So wird unter anderem der Prozess der Ideenfindung waehrend der Arbeit an der "pala Baglioni" sinnenfaellig gemacht durch die Praesentation von acht Studien und einen Vergleich mit dem "Tod des Adonis" aus dem Ashmolean Museum in Oxford (S. 110ff., Abb. 103ff.). Und schliesslich sind auch wesentlich mehr Zeitgenossen um Raffael mit ihren Werken aufgenommen worden, was der Anschaulichkeit des Argumentationsgangs zu Gute kommt.

De Vecchi hat die Monographie chronologisch in neun Hauptkapiteln angelegt und dabei in den Unterkapiteln jeweils kleine gattungsspezifische, kunstgeschichtliche oder werktechnische Abhandlungen entworfen. So wird die Genese eines Werks exemplarisch anhand der "Disputa" aufgezeigt (S. 137ff.), der stile tragico am Beispiel der Kartons fuer die Teppiche der Sixtinischen Kapelle entwickelt (S. 194ff.), oder die Relevanz der architektonischen Antikenrezeption im Referat des Briefes an Papst Leo X. erklaert (S. 326ff.). Der Ansatz de Vecchis bleibt nahe am Objekt. Den ausfuehrlichen Bildbeschreibungen werden ikonographische Hinweise oder stilistische Ueberlegungen beigefuegt, einer expliziten Forschungsdiskussion wird - aufgrund des Reihenprofils der Monographien, in dem der Band erscheint - nur im Anmerkungsapparat Platz eingeraeumt. Auffaellig bleibt aber in jedem Fall die Diskrepanz zwischen der in den Text eingeflossenen Forschungsliteratur und der Bibliographie (S. 367 - 376). Letztere wurde von Valeska Doll bearbeitet und ist in den aufgelisteten juengeren Publikationstiteln nurmehr partiell ein Spiegel dessen, was in die Argumentation des Buches auch tatsaechlich Eingang gefunden hat. In Teilen basiert de Vecchis Monographie auf seinem Raffaelband von 1981 [2]. Allerdings hat sie wichtige Ergaenzungen gefunden, insbesondere in den Punkten, die de Vecchi in den letzten zwanzig Jahren gesondert publiziert hatte.

Gleich zu Anfang betont de Vecchi das kuenstlerische Verfahren der Anverwandlung, hier gegenueber Raffaels Vater. In diesem ausfuehrlichen einfUehrenden Kapitel Ueber den Hof von Urbino, das eine kulturgeschichtliche Positionierung fUer den gesamten folgenden Gang durch Florenz und Rom bietet, vertritt der Autor noch einmal die These, dass vor 1500 von einem dominanten

Peruginoeinfluss nicht gesprochen werden koenne, sondern die kuenstlerische Herkunft aus der Werkstatt Giovanni Santis sichtbar werde (S. 33). Da Raffael dann jedoch ab Ende 1500 bereits selbstaendig arbeite und damit zu diesem Zeitpunkt eine Lehre im eigentlichen Sinne bei Perugino nicht mehr moeglich gewesen sein koenne, muesse die "Assimilation" (S. 34) an den Stil Peruginos als Raffaels erste kuenstlerische, dem Auftraggeberpublikum geschuldete Entscheidung gewertet werden (ebd.) [3]. Im Folgenden sieht de Vecchi zusaetzlich ein grosses Interesse Raffaels an Signorelli (S. 36ff.) und Pinturicchio (S. 52ff.), betont insbesondere aber Raffaels "Zeit der Wanderungen", wie sie das einschlaegige Kapitel bereits im Titel annonciert (S. 44ff.). Denn nicht nur wird fuer die Fruehdatierung eines ersten Romaufenthalts im Sommer 1502 plaediert, wie ihn John Shearman vorgeschlagen hatte (S. 52) [4], sondern auch die Hypothese eines Venedigbesuchs aktualisiert, den Raffael im Zusammenhang mit dem Exil des Hofs der Montefeltro 1502 durchgefuehrt habe (S. 44).

Raffaels Jahre in Florenz werden von de Vecchi ganz unter das Diktum der "dynamischen Imitation" (Eugenio Garin) gestellt, die als Epochenspezifikum angelegt ist, in exemplarischer Weise aber auf Raffael Anwendung findet (S. 85ff.). De Vecchi eroeffnet sich damit die Moeglichkeit, eine instruktive Abhandlung ueber den Nachahmungsbegriff der Renaissance mit der weiteren chronologischen Behandlung von Raffaels Ouvre zu verschmelzen. Die Rezeption Florentiner Kuenstler wird aufgefaechert und insbesondere ein eigenes Unterkapitel der varieta in den Bildfindungen der Madonnentafeln gewidmet, wobei hier fuer die letzten Monate in Florenz ein gattungsspezifischer paragone zwischen Raffaels Malerei und der Skulptur gesichtet wird (S.104ff.).

Ueber eine gesonderte Darstellung zum Arbeitsprozess an der "pala Baglioni" schlaegt de Vecchi den Bogen zum folgenden Hauptkapitel, das sich unter der Ueberschrift "Uebung und Erfindung" noch einmal mit Raffaels Faehigkeit zur Aneignung und seinem Werkprozess beschaeftigt, jetzt aber im Kontext der roemischen Hochrenaissance (S. 122ff.). Vasaris Raffaelvita wird als kritischer Bezugspunkt der Argumentation herangezogen, um zunaechst die entsprechenden begriffsgeschichtlichen Kategorien des Kuenstlerlobs zu gewinnen und dann am Beispiel der "Disputa" und an dem "Bethlehemitischen Kindermord" den Werkprozess der thematischen Vertiefung und kompositorischen Bereicherung in detaillierten Beschreibungen aufzufaechern. Eine eingehende Wuerdigung erfaehrt die Ausbildung der Zeichnungstechnik. Angeregt durch Leonardo habe Raffael den zeichnerischen Werkprozess, und hier insbesondere die Umrisslinie, als Mittel sukzessiver Ideenfindung und -ausarbeitung schaetzen gelernt (S. 147ff.). Allerdings faellt nicht zuletzt an diesem Kapitel auf, dass de Vecchi keine sinnenfaelligen Kriterien liefert, mit denen er eine zeitliche Abfolge der Entwicklung Raffaels skizzieren koennte. Im Gegensatz zu der Raffaelmonographie von Konrad Oberhuber [5], die vor wenigen Jahren in einer erneuten Ueberarbeitung praezisiert wurde, bleibt die Zeitachse bei de Vecchi merklich unkonturiert und bietet wenig Anhaltspunkte, um in eine weitere stilkritische oder wirkungsaesthetische gelagerte Forschungskontroverse zu treten. Oberhuber gibt dagegen bereitwillig Einsicht in seine kennerschaftlichen Ueberlegungen, die - ob man sie teilen moechte oder nicht - Anschauung und Begriff so kohaerent zusammenbringen, dass weitere Ueberlegungen angeschlossen werden koennen. Diesen Anschluss sucht de Vecchi nicht, sondern beschraenkt sich auf die Eroerterung allgemeiner Epochenmerkmale in Raffaels Werken, zweifellos mit Ruecksicht auf das breitere Zielpublikum seiner Publikation.

Mit Kurt Badt untersucht de Vecchi die Dramatisierung der Malerei Raffaels in Rom, die der Kuenstler den rhetorischen und inszenatorischen Gedanken der Zeit entnehmen konnte [6]. Eigens

werden die Leistungen bedacht, die RaffAel in der Gattung Portraet erbracht hat, sowie, in einem weiteren Kapitel, der concetto der Altartafeln in Parallele gesetzt mit der poetologischen Konzeption der Historienmalerei. Das Argument zu den Altartafeln wird zusaetzlich wirkungsaesthetisch gefuehrt, im Ergebnis wird ein Weg konstatiert "zu immer 'aktiveren', immer staerker den Beschauer 'hereinziehenden' Figurationen - ein Prozess, der letztlich zur Transfiguration fuehrt" (S. 248). Das Kolorit wird hierbei keiner Untersuchung unterzogen, vielmehr sieht de Vecchi in der gestischen Sprache und dem formalen Aufbau die entscheidende Grundlage neuer visueller Ueberzeugungskraft. Das vorletzte Kapitel wendet sich der Werkstatt und ihrem arbeitsteiligen Verfahren zu (S. 280ff.). Ein instruktiver Ueberblick ueber die vielfaeltigen Aufgaben, mit denen Raffael insbesondere architektonisch und archaeologisch beschaeftigt war, bietet den entsprechenden Rahmen [7]. Mit Sylvia Ferino-Pagden [8] plaediert de Vecchi fuer eine weitgehende Mitarbeit der Werkstattmitglieder, so dass die spaeten roemischen Werke "eher wie ein aus Flicken zusammengesetztes Harlekinskostuem betrachtet werden sollten" (S. 310). Allerdings verzichtet de Vecchi auch hier darauf, die These an einzelnen Bildern fassbar durchzudiskutieren. Ein letztes Kapitel wendet sich der Antikenrezeption zu. Der Einfluss des paragone mit der Antike wird zu Recht fuer die Entwicklung des malerischen Stils von Raffael namhaft gemacht (S. 10ff). De Vecchi schliesst seine Monographie, die in schluessiger Weise immer wieder auch dem architektonischen Schaffen und dem Antikeninteresse Raffaels Platz einraeumt, mit der Tafelmalerei des Kuenstlers. Er interpretiert die "Transfiguration" erneut in bezug auf den stile tragico und summiert den Kerngedanken seines Buches, demzufolge der Konflikt, der in dem Spannungsfeld von Rezeption und Neuerung liege, nicht dazu verleiten duerfe, diese beiden Kriterien gegeneinander auszuspielen. Vielmehr muesse in Raffaels Oeuvre ein "Prozess der 'nachahmenden Ueberwindung' der Vorbilder" (S. 346) konstatiert werden [9]. Diesen Wettstreit unterbreitet de Vecchi in seinem prachtvollen Bildband und soliden Raffaelmonographie.

Anmerkungen:

[1] Dem Band ist eine Kurzbiographie, eine Bibliographie, ein Personenregister sowie ein Verzeichnis der behandelten Werke Raffaels beigegeben. Weshalb im Anmerkungsteil die Hauptkapitel durchnumeriert wurden, im Inhaltsverzeichnis und dem eigentlichen Textteil aber nicht, bleibt uneinsichtig. Bei der reichen Bild- Ausstattung und hohen Qualitaet der Vorlagen fallen die drucktechnisch schlechten Reproduktionen um so mehr ins Auge. Bedauerlich ist insbesondere die Sichtbarkeit der Pixel in einer Reihe von Aufnahmen (z. B. aus den Stanzen: Abb. 171, 177, 180).

[2] Pierluigi de Vecchi: Raffaello. La pittura, Florenz 1981. Zum Werkkatalog vgl. ders., Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione, Florenz 1995, S. 199ff.

[3] Diese These bereits bei de Vecchi: Raffaello nelle Vite del Vasari; in: Arte Cristiana 709 (1985), S. 258ff. Demgegenueber hat juengst Rudolf Hiller von Gaerthringen: Raffaels Lernerfahrungen in der Werkstatt Peruginos. Kartonverwendung und Motivuebernahme im Wandel, Muenchen / Berlin 1999, S. 27ff., Ueberzeugend die Lehrzeit bei Perugino belegen und in die Jahre ab 1494 datieren koennen. De Vecchi bietet anhand der "Vermaehlung Mariens" einen Abgleich zwischen Perugino und RaffAel, den er in bezug auf die Differenzen der Proportionsverhaeltnisse durchfUehrt (S. 60ff.; s. dazu zuletzt Pierluigi de Vecchi: Lo Sposalizio della Vergine die RaffAello Sanzio, Mailand 1996, S. 29ff.).

[4] John Shearman: Raphael, Rome, and the Codex Escurialensis; in: Master Drawings 15 (1977), S. 130ff.

[5] Siehe Konrad Oberhuber: Raffael. Das malerische Werk, Muenchen 1999, passim. Das anthropologische Modell der Entwicklungsstufen in Jahrsiebten hat Oberhuber erstmalig im Katalog der Raffaelzeichnungen durchgearbeitet (s. ders., Spaete roemische Jahre; in: Eckhart Knab, Erwin Mitsch u. Konrad Oberhuber, Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983 [Veroeffentlichungen der Albertina Wien, Nr. 19], S. 113ff.). Zuletzt haben Oberhuber und Achim Gnann auf der Grundlage dieses Ansatzes einen instruktiven Vorschlag fUer die Einordnung der Zeichnungen aus der Periode der roemischen Hochrenaissance vorlegen koennen (Konrad Oberhuber u. Achim Gnann: Roma e lo stile classico di Raffaello 1515 - 1527, Mailand 1999, passim). Die Konstruktivitaet solch einer Vorlage zeigen die Rezension von Eva-Bettina Krems (Il nuovo Raffaello romano. Anmerkungen zum spaeten Raffael aus Anlass zweier Ausstellungen und einer Monographie; in: Kunstchronik 53 [2000], S. 453ff.) sowie die Replik von Paul Joannides (Raphael and his circle; in: Paragone 51 [2000], S. 3ff.).

[6] Kurt Badt: Raphael's Incendio del Borgo; in: JWCI 22 (1959), S. 35ff. S. auch zuletzt Rudolf Preimesberger: Tragische Motive in Raffaels 'Transfiguration'; in: Zeitschrift fUer Kunstgeschichte 50 (1987), S. 89ff.

[7] Die Druckgraphik fehlt in dem Ueberblick; dazu grundlegend Corinna Hoeper in Zusammenarbeit mit Wolfgang Brueckle und Udo Felbinger: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ostfildern-Ruit 2001.

[8] S. Sylvia Ferino-Pagden: Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma; in: Giulio Romano, bearb. v. Ernst H. Gombrich u. a., Mailand 1989, S. 65ff.

[9] Vgl. de Vecchi 1981, wie Anm. 2, S. 94.

Empfohlene Zitation:
Andreas Henning: [Rezension zu:] De Vecchi, Pierluigi: *Raffael*, München 2002. In: ArtHist.net, 08.03.2003. Letzter Zugriff 02.11.2026. <https://arthist.net/reviews/224>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.