

Ulrich Pfisterer
Raffael
Glaube, Liebe, Ruhm

2019. 384 S., mit 235 Abbildungen
ISBN 978-3-406-74136-4

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/27785279>

© Verlag C.H.Beck oHG, München

Ulrich Pfisterer

RAFFAEL

Glaube · Liebe · Ruhm





Ulrich Pfisterer

RAFFAEL

GLAUBE · LIEBE · RUHM

C. H. Beck





INHALT

DER DRITTE MANN: RAFFAEL SIEHT LEONARDO UND MICHELANGELO 9

WIE MAN EINE KÜNSTLERKARRIERE BEGINNT 21

Anfänge: Frühe Altarbilder	24
Das Eine und die Vielen:	
Madonnenbilder als Herausforderung	40
Kunststücke für den Hof von Urbino	52
Durchbruch in Florenz mit einem Auftrag	
für Perugia: Die <i>Pala Baglioni</i>	69
Ein Selbstbildnis für Rom?	86

WIE MAN ZUM «GÖTTLICHEN KÜNSTLER» AUFSTEIGT 103

Im Vatikan I: Die beiden <i>Stanzen</i> für Julius II.	106
Lustvolles Sehen: Die Villa Farnesina	138
Visionäres Sehen: Himmel und Heilige	164
Freundschaft, Macht, Ewigkeit: Raffaels Porträts in Rom	188
Im Vatikan II: Die Aufträge für Leo X. und Kardinal Bibbiena	206



Die Melancholie universaler Begabung:	
Dichter, Antiquar, Architekt	222
Zeitenwende: Die Teppiche der Sixtinischen Kapelle	238

WIE MAN SICH EWIGEN KÜNSTLERRUHM SICHERT 247

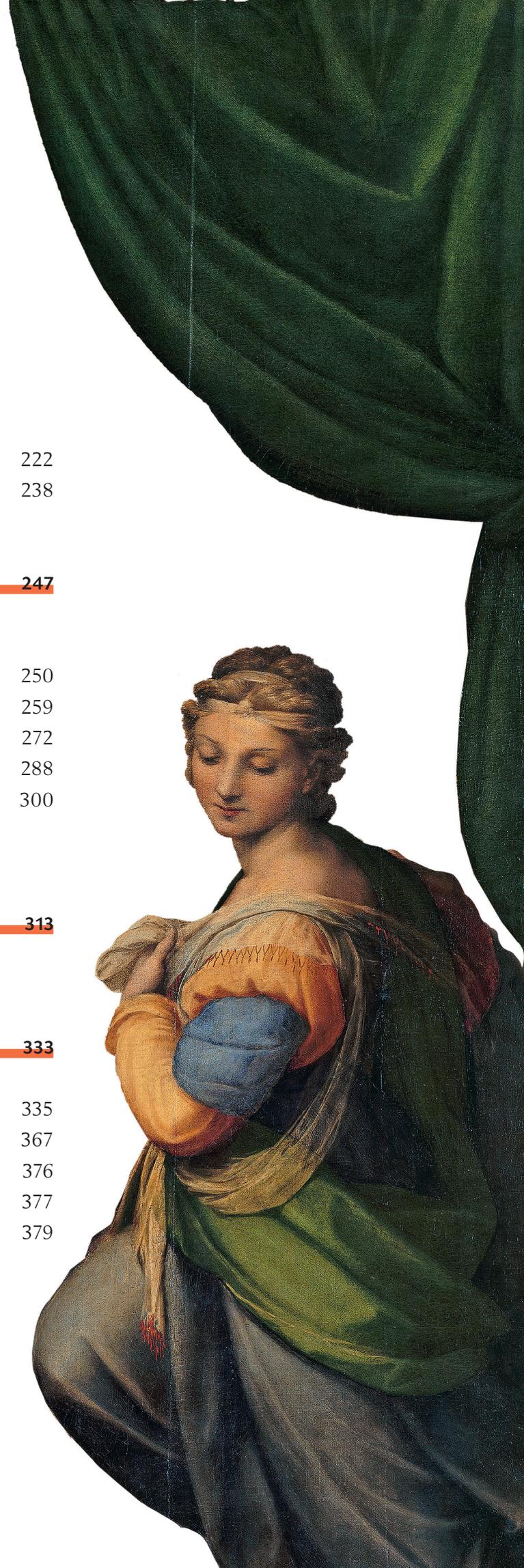
«Papiermonumente»:	
Druckgraphik als Medium der Verbreitung	250
Freunde, Verehrer, Sammler	259
Im Vatikan III: Die <i>Sala di Costantino</i> und die Werkstatt	272
Liebling der Muse – Eros der Inspiration: Die <i>Fornarina</i>	288
Die letzte Konkurrenz: <i>Transfiguration</i> und Tod	300

LA GRANDE BELLEZZA:

RAFFAELS KULT 313

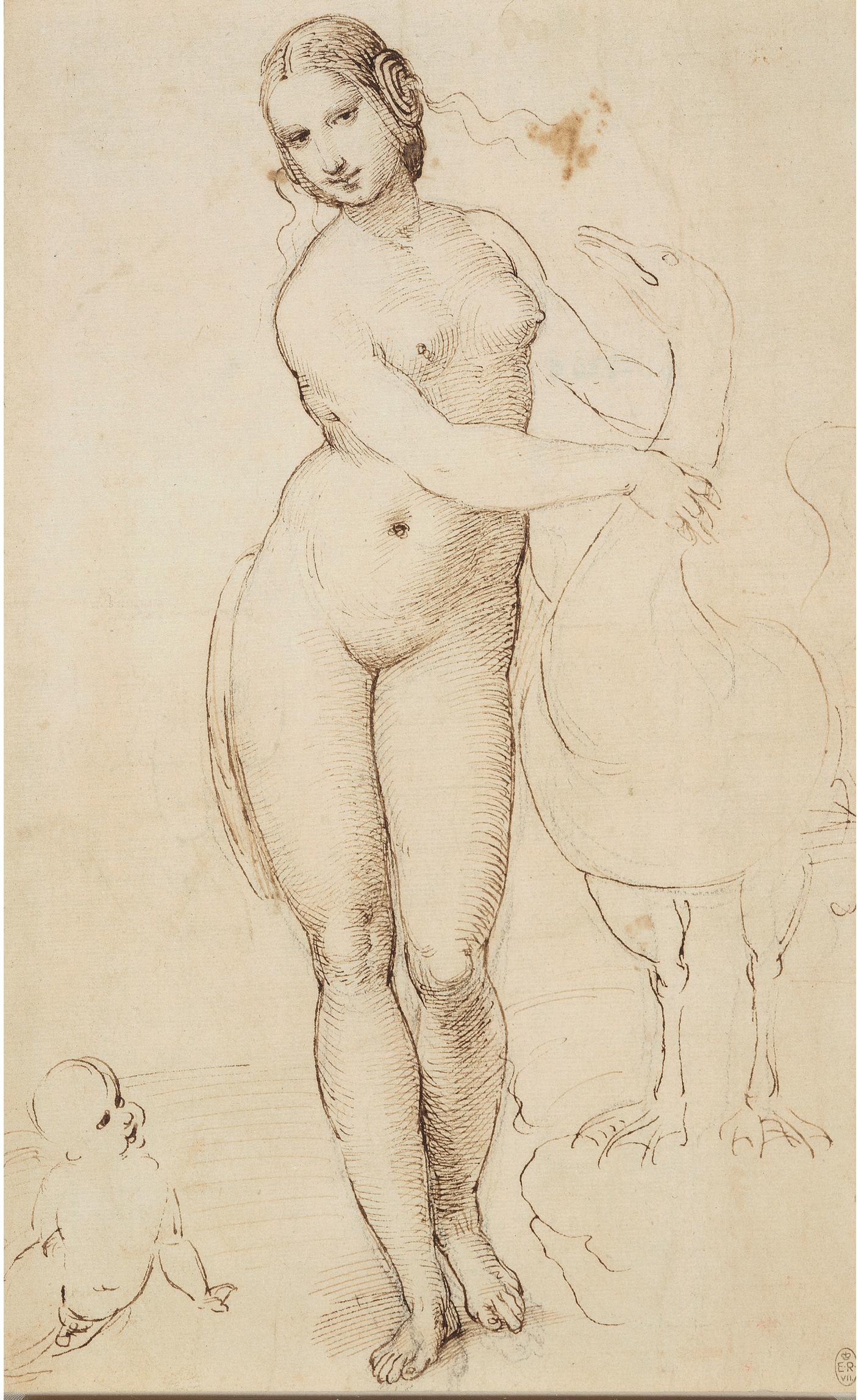
ANHANG 333

Anmerkungen	335
Literatur	367
Dank	376
Bildnachweis	377
Personenregister	379



Il nostro raphaello dipintore
e fioreza

DER DRITTE
MANN:
RAFFAEL SIEHT
LEONARDO
UND
MICHELANGELO



Raffael Sanzio aus Urbino – der «großartigste, genialste und beste Maler, der seit der Wiedergeburt der Schönen Künste erschienen ist» und dessen angeblich größte Leidenschaft die Frauen waren¹ – zeichnete um 1505/6 eine stehende, nackte Leda ▶ **Abb. 1**.² Die junge Frau umarmt einen nur in Umrisslinien angedeuteten Schwan rechts von ihr, links zu ihren Füßen ist ein kleines Kind zu sehen, beides eindeutige Hinweise auf den antiken Mythos: Die ätolische Königstochter Leda war in der gleichen Nacht vom Göttervater Jupiter in Gestalt eines Schwans und dann nochmals von ihrem Ehemann geschwängert worden. Daraufhin «gebar» sie zwei Eier, jedes mit Zwillingen: das eine mit den unsterblichen Geschwistern Helena und Pollux, das andere mit den sterblichen Klytaimnestra und Kastor. Dies wird auf dem Blatt freilich nur angedeutet, das zeichnerische Interesse konzentriert sich ganz auf den Körper der Protagonistin: Die Federstriche in brauner Tinte über einer dünnen Vorzeichnung mit Griffel modellieren auf dem etwa DIN-A4-großen, wohl nachträglich etwas beschnittenen Blatt Papier die Brüste, Bauch und Schenkel mit unterschiedlichen Schraffuren plastisch heraus, betonen die ausladenden, schwingenden Konturlinien, aber auch die natürlich erscheinende und doch kompliziert in sich gedrehte, nach unterschiedlichen Richtungen agierende Haltung insgesamt.

Die Zeichnung markiert exemplarisch einen entscheidenden Umbruch in Raffaels künstlerischen Bestrebungen – einen Umbruch, der aus einem jungen, außergewöhnlich talentierten umbri-schen Maler einen der bedeutendsten Künstler der italienischen Renaissance machen sollte, der dann für Jahrhunderte als bester Maler der Welt gehandelt wurde. Den Aufstieg Raffaels zum – neben Michelangelo – wichtigsten Künstler in Rom und Italien im frühen 16. Jahrhundert, wie ihn sich der Urbinate mit einer dichten Folge spektakulärer Werke erarbeitete, aber auch die anderen Faktoren, die Raffaels kometenhaften Ruhm schon zu Lebzeiten beförderten, untersucht dieses Buch. Drei große Ziele verfolgt es: Gezeigt werden soll erstens, wie Raffael in seinem gesamten Schaffen hinweg und auch noch als etablierter Künstler stets um die Weiterentwicklung seiner künstlerischen Ergebnisse und Positionen in den hochkompetitiven und -innovativen Kontexten zwischen Urbino, Florenz und Rom bemüht war. Nicht eine ihren eigenen Prinzipien folgende «Entfaltung des Genies» soll nachgezeichnet werden, sondern ein bis zu den letzten Werken unermüd-

◀ 1 Raffael, *Leda mit dem Schwan*, nach einem Entwurf Leonardo da Vincis, um 1505/06, Feder, Bleigriffel, Kreide, 30,8 x 19,2 cm, Windsor, **Royal Collection**

liches Streben nach dauernder Variation, Verbesserung, Neuem im ständigen Wettstreit und Vergleichsblick auf andere, voran Michelangelo. In Verbindung mit größtem Ehrgeiz, ungewöhnlicher Arbeitskraft, Mut zu neuen Aufgaben, Organisationstalent, einem weitgespannten Netzwerk von Freunden und Kollegen, frühem Erkennen des Potentials von Druckgraphik, klugem Taktieren mit Auftraggebern, einem offenbar sehr einnehmenden Wesen und nicht zuletzt glücklichen, die Künste favorisierenden Zeitumständen unter den Pontifikaten Julius' II. und Leos X. entstand Raffael's Erfolg. Diese Aspekte und Dynamiken gilt es in ihren historischen Spezifika und ihrem konkreten Verlauf zu rekonstruieren – ohne vorschnell auf die spätere Verallgemeinerung zu verweisen, Raffael habe eben aus allen Stilen und guten Werken anderer Künstler ein «Gesamtbestes» synthetisiert, wie es Giorgio Vasari (1550/1568) und in dessen Gefolge etwa Joshua Reynolds 1772 formulieren sollten: «[I]t is from his [Raphael's] having taken so many models that he became himself a model for all succeeding painters; always imitating and always original.»³

Zweitens stellt sich das Buch konsequent dem «Vasari-Problem»: 1550 und in erweiterter und überarbeiteter Fassung 1568 hatte der aus Arezzo stammende Maler Giorgio Vasari seine für das literarische Genre der Künstlervita wegweisende Publikation *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* vorgelegt. Die dort abgedruckte Raffael-Biographie – knapp 30 Jahre nach dem Tod des Urbinate verfasst – übertrifft an Länge, (vermeintlicher) Informationsfülle und narrativer Überzeugungskraft alle früheren Zeugnisse um ein Vielfaches. Selbst wenn Vasari zu Raffael in mancher Hinsicht gut unterrichtet scheint, wie im Abgleich mit anderen, früheren Quellenzeugnissen festzustellen – wobei er nachweislich auch Fehlinformationen liefert –, lässt sich daraus keinesfalls folgern, dass auch der Rest seiner Darstellung wohl größtenteils schon zutreffen wird.⁴ Vasari modellierte seine Raffael-Vita vielmehr nach den Anforderungen, wie sie die Regeln des literarischen Genres «Biographie» um die Mitte des 16. Jahrhunderts und die Logik seines Gesamt-Narrativs erforderten. Dazu kommt, dass wir von Michelangelo neben Hunderten eigener Briefe etwa auch seine Gedichte und selbst seine Finanzdaten besitzen, von Leonardo da Vinci die umfangreichen wissenschaftlichen und kunsttheoretischen Aufzeichnungen – von Raffael dagegen sind fast keine persönlichen Äußerungen überliefert. Zwar haben sich zahlreiche zu Lebzeiten Raffaels entstandene Quellenzeugnisse erhalten, darunter aber nur zwei autographe Briefe sowie einige Notizen und Gedichte auf Zeichnungen.⁵ Der Versuchung, wann immer sich eine Wissenslücke zu Raffael auftut, diese mit dem einen oder anderen Hinweis auf den «Fast-Zeitgenossen» Vasari zu füllen, ist bislang noch keine Raffael-Monographie entkommen. Hier sollen dagegen Raffaels Intentionen, seine künstlerischen und biographischen Entscheidungen ohne Vasari allein aus den Werken und mit Hilfe der tatsächlich zeitgenössischen Quellen rekonstruiert werden – wobei auch diese Texte, wie wir sehen werden, keinen unmittelbaren Zugang eröffnen und intensiver Interpretation bedürfen.⁶ Als Darstellung von Leben und Werk eines Künstlers bleibt dieses Buch jedenfalls weiterhin in der von Vasari begründeten literarischen Tradition. Wobei dies insofern für Raffael, Michelangelo

und ihre Künstlerkollegen besonders interessant erscheint, als in den Jahren um 1500 bei den Künstlern selbst erstmals ein Bewusstsein dafür aufkam, dass ihr Ruhm im besten Fall durch (gedruckte) literarische Äußerungen begleitet und ihre (Kurz-)Biographie posthum in den Kanon der großen Künstler aufgenommen würde.

Biographisches und Künstlerisches sind zwar untrennbar verbunden. Raffaels künstlerische Bemühungen und Ergebnisse lassen sich aber nicht allein aus den Lebensumständen verstehen. Das Buch liefert daher auch – drittens – eine Reihe ausgewählter Werkanalysen. Mit diesen wird zugleich versucht, leitende Vorstellungen und Veränderungen von Raffaels kunstpraktischem und kunsttheoretischem Denken während der zwei Jahrzehnte seines für uns fassbaren Produzierens, von 1500 bis 1520, zu rekonstruieren und zu kontextualisieren. Die Herausforderung besteht nicht nur darin, sich der Bedingtheiten heutiger Vorstellungen etwa von Genie oder Kunst so weit bewusst zu werden, dass eine Annäherung an den historischen Wahrnehmungs- und Bewertungshorizont von Nachahmung, Schönheit, Kopie, Eigenhändigkeit, Wettstreit oder Begabung möglich wird. Zu verstehen gilt es auch, dass gerade der neue Typ von Werkstatt-Zusammenarbeit, den Raffael offenbar um 1511/14 etablierte, nicht nur rein praktisch die überwältigende Produktionsmenge dieser Jahre ermöglichte. Der aus diesem «vielhändigen» Erfindungs- und Produktionsprozess resultierende «Raffael-Stil» sollte den weiteren Gang der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts entscheidend mitprägen. An der nachfolgenden Wertschätzung von Raffaels künstlerischen Leistungen wird schließlich die historische Wandelbarkeit von Wahrnehmung, Geschmack und Kunsttheorie besonders deutlich: Dies gilt sowohl im Hinblick auf die mit Raffaels Tod einsetzenden Kanonisierungen und den Kult um seine Person wie auch für seinen Absturz in der allgemeinen Wertschätzung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so dass er heute neben dem «geheimnisvollen Universalgenie» Leonardo oder dem «Magier der Farbe» Tizian und dem «melancholischen Künstlerheroen» Michelangelo häufig nur mehr als dritter, wenn nicht vierter Mann der italienischen Hochrenaissance erscheint.

Worin liegt nun die Bedeutung der Leda-Zeichnung? Zunächst: Raffael erprobt hier gar keine eigene Bildidee, sondern kopiert eine Erfindung des rund 30 Jahre älteren Leonardo da Vinci. Gerade daran werden entscheidende Aspekte von Raffaels künstlerischem Selbstverständnis deutlich. Leonardo arbeitete seit 1504 an dem *Leda*-Thema. Zuerst dachte Leonardo über eine Kniende nach, die sich in den unterschiedlichen Entwürfen entweder dem Schwan zuwendet oder aber den Betrachter anblickt, so entwickelte Leonardo in einem nächsten Schritt eine stehende Figur, die ihren nackten Körper frontal präsentiert, den Blick auf ihre Kinder richtet und deren Haltung ihr komplexes emotionales Wechselspiel zu visualisieren scheint: die Anziehung durch den Schwan und zugleich dessen Abwehr, aber auch den zeitlichen Verlauf des Geschehens vom zoophilen Liebesakt bis zum «Schlüpfen» der Kinder aus den Eiern. Für keinen der beiden Entwürfe haben sich Gemälde von Leonardo selbst, wohl aber zahlreiche Fassungen aus seinem Umkreis erhalten ▶ **Abb. 2.7** Raffaels Zeichnung bezieht sich auf die zweite, stehende Version der *Leda*. Allerdings richtet seine

2 Sodoma (?), Kopie nach Leonardos *Leda mit dem Schwan*, um 1515–1520, Öltempera auf Holz, 112 x 86 cm, Rom, Galleria Borghese

Königstochter den Blick direkt auf den Betrachter und scheint damit noch ein Element der ersten Idee zu bewahren. Dass Raffael daher wohl nicht nach einer Gemäldeversion, sondern einer (heute verschollenen) Zeichnung Leonardos arbeitete, legt auch der Stil nahe: Im Unterschied zu allen früheren Federzeichnungen Raffaels, die mit langen, festen Strichen Konturen umreißen und Volumina definieren, ist der Körper der Leda mit kurzen, sanft geschwungenen, die Körperformen nachvollziehenden Linien herausmodelliert. Raffael studierte also nicht nur Anatomie und Haltung von Leonardos *Leda*, sondern auch dessen konkrete Art der zeichnerischen Visualisierung, die eine für Raffael neue Sinnlichkeit und Lebendigkeit erreichte.



An diesem Punkt hatte Raffael verstanden, dass er seine künstlerische Karriere nur dann maximal vorantreiben konnte, wenn er über seine bisherige malerische Ausbildung und Erfahrung zwischen Urbino und Perugia hinaus mit den besten Meistern überhaupt in Wettstreit trat. Auch wenn Künstler und ihre Werke immer schon «mobil» gewesen waren, zeichnet sich doch in diesem Zusammenhang eine neue Beweglichkeit ab: Raffael war in den Jahren von 1504 bis 1508 mehrfach für längere Zeit in Florenz, nicht weil er dort schon Aufträge gehabt hätte (sicher aber natürlich auch in der Hoffnung, welche zu erhalten), sondern zunächst, weil er unmittelbar an den künstlerischen Experimenten, Innovationen und Diskussionen dort teilnehmen wollte.⁸

Raffaels Zeitgenossen hätten dessen Zeichnung um 1505 nicht im heutigen Sinne als «Kopie» wahrgenommen, ein für uns abwertender Terminus, da er keine originäre Erfindung für sich beanspruchen kann. Sehr deutlich wird dies am Lob des nur ein bis zwei Jahre älteren, aus Padua stammenden Giulio Campagnola. Campagnola galt als frühbegabtes Wunderkind, das Latein, Griechisch und Hebräisch ebenso beherrschte wie das Musizieren auf verschiedenen Instrumenten und das sich später auch als Druckgraphiker betätigte. Gleich mehrere Quellen aus den Jahren um 1500 rühmen Campagnolas Fähigkeiten, mit Pinsel und Zeichenstift die Werke der berühmtesten Maler der



Zeit, Andrea Mantegna und Giovanni Bellini, perfekt nachzuahmen und dadurch mit diesen zu wett-eifern («aemulatur») und ihnen gleichzukommen («aequet»)⁹ Raffaels Zeichnung dürfte für die Zeit-genossen entsprechend keine simple Kopie nach Leonardo gezeigt haben, sondern den Versuch des jüngeren, durch die Aneignung der künstlerischen Fähigkeiten des älteren Meisters mit diesem mit-zuhalten und dessen Anspruchsniveau auf die eigene Person zu übertragen. Vor diesem Hinter-grund gewinnt auch ein Blatt in der Hamburger Kunsthalle an Bedeutung, auf dem Raffaels *Leda* zweimal, auf Vorder- und Rückseite, so exakt nachgezeichnet wurde, dass selbst einzelne Korrektu-ren Raffaels dort wiederholt sind ► **Abb. 3, 4**.¹⁰ Die Verdoppelung des Motivs legt zudem nahe, dass es sich hier nicht um eine Fälschung oder Faksimile-Kopie für spätere Sammler, sondern um ein Stu-dienblatt handelt.¹¹ Sollte es aus der Raffael-Werkstatt stammen, würde dies belegen, dass Raffael sein eigenes frühes *Leda*-Blatt in der Tat so wertschätzte, dass er es später seine Schüler als Zeichen-vorlage verwenden ließ und sie damit vor einen ähnlichen, nun freilich doppelten Wettstreit mit Leonardo und sich selbst stellte.

Dass Raffael ausgerechnet eine *Leda*-Zeichnung Leonardos zur Vorlage genommen hatte, war jedenfalls kein Zufall. Nicht nur er, sondern auch der acht Jahre ältere Michelangelo – zu dieser Zeit

3 Anonym, Kopie nach Raffaels *Leda* (recto), nach 1506, Feder, 35,4 x 25,8 cm, [Hamburger Kunsthalle](#)

4 Anonym, Kopie nach Raffaels *Leda* (verso), nach 1506, Feder, 35,4 x 25,8 cm, [Hamburger Kunsthalle](#)

5 Michelangelo, *David*,
1501–1504, Marmor,
Höhe 5,17 m, Florenz,
Galleria dell'Accademia

ebenfalls in Florenz – hatte mit eigenen Entwürfen zu einer *Leda* die Konkurrenz mit Leonardo aufgenommen.¹² Denn das hocherotische, bis dahin nur sehr selten dargestellte und allein schon dadurch Aufmerksamkeit erregende Sujet eignete sich hervorragend, auch die zentralen künstlerischen Herausforderungen und Positionen dieser Jahre zu demonstrieren: die stehende Einzelfigur mit schönen Konturlinien, ihrer Plastizität und lebendig scheinenden, gedrehten Körperhaltung. Leonardos Bilderfindung für eine stehende *Leda*, die sich sowohl ihren Kindern auf der einen Seite wie dem Schwan auf der anderen zuwendet, brillierte vor allem auch durch den komplex gedrehten und gleichwohl überzeugend in Bewegung gezeigten Körper, der das Muster für die später im 16. Jahrhundert so beliebten, als *figure serpentine* bezeichneten «Schlangen-» oder «Drehfiguren» abgab.¹³

Es sind genau diese formalen Herausforderungen, die Leonardo und Michelangelo zur gleichen



Zeit auch für die männliche (Akt-) Figur angingen – und zwar in einer noch viel größeren Konkurrenz an zwei Schlachtenbildern für den großen Saal des Palazzo della Signoria in Florenz. Leonardo arbeitete seit 1503 am Entwurf für die *Schlacht von Anghiari*, Michelangelo ab 1504 parallel an der *Schlacht von Cascina*.¹⁴ Auch davon finden sich einige Spuren in den Skizzen Raffaels, der diesen spektakulärsten Künstler-Wettstreit der Zeit mit Sicherheit genau verfolgte.¹⁵ Nun ist natürlich unbekannt, wie viele Zeichnungen Raffaels später verloren gegangen sind. Betrachtet man den erhaltenen Bestand, dann scheint er sich allerdings weniger für diese beiden Schlachtenbilder, die anderen Künstlern der Zeit als Inbegriff der neuen Kunst galten und die sie in jedem Detail studierten, denn eben für Leonardos *Leda* interessiert zu haben. Auch für Michelangelo richtete Raffael seinen Blick nicht auf die Soldaten der *Schlacht von Ca-*



6 Raffael, Kopie nach
Michelangelos *David*,
um 1505–1508,
Tinte und Kreide,
39,3 x 19,2 cm,
London, British
Museum

scina, sondern auf das neue Modell des männlichen Körpers, das jener vor allem mit dem *David* entwickelt hatte ▶ **Abb. 6**.¹⁶ Die Kolossalstatue des *David* ▶ **Abb. 5** war 1504 vollendet worden und eigentlich für einen der Strebepfeiler des Florentiner Doms vorgesehen gewesen. Aufgestellt wurde sie dann jedoch – nach intensiven Diskussionen einer Expertenkommission, der auch Leonardo da Vinci angehörte – vor dem Palazzo della Signoria. Offenbar war eine Mischung aus politischen und künstlerischen Gründen ausschlaggebend für diese revidierte, äußerst prominente Platzierung der sofort als revolutionäres Meisterwerk erkannten Figur.¹⁷ Raffaels Zeichnung zeigt den *David* von schräg hinten. Man hat vermutet, dass er die Statue aus dieser Ansicht festhielt, bevor sie Anfang September 1504 endgültig vor dem Kommunalpalast auf ihrem Sockel aufgestellt wurde. Allerdings scheint der souveräne Zeichenstil eher auf ein späteres Datum, um 1507, hinzuweisen. Überhaupt dürfte Raffaels Anliegen gar nicht gewesen sein, die Statue vor Ort möglichst genau abzuzeichnen. Er veränderte vielmehr ihre Proportionen und Haltung, Ober- und Unterkörper scheinen aus leicht abweichenden Winkeln studiert. Anders als bei dem Leonardo-Blatt wollte Raffael die neue Darstellungsweise des Männerkörpers bei Michelangelos *David* offenbar so verinnerlichen, dass er daraus beliebig andere Haltungen generieren konnte. Zumindest legen dies andere Studienblätter Raffaels nahe, auf denen Aktmodelle festgehalten sind, die die Haltung des *David* eingenommen und dann leicht variiert haben.¹⁸ Ein solches Vorgehen entspricht dabei exakt dem, was der erste in Italien gedruckte Traktat der Neuzeit zu den Bildkünsten – auf Latein verfasst von dem Paduaner Humanisten Pomponius Gauricus und just 1504 in Florenz erschienen – beschreibt. Gefordert wird dort, dass die Künstler, «wenn sie erst den Umriss des Körpers gemacht und Haltung und Symmetrie hineingebracht haben, [...] die Natur selbst fleißig betrachten [...]. Haben sie [...] Nackte gemacht, so mögen sie nackte Körper betrachten, welche die beabsichtigten Gesten auch am passendsten nachahmen, von denen sie das Aussehen der einzelnen Glieder, der Gelenke, Muskeln, Adern und Falten in ihr Werk übertragen können.»¹⁹ Auch wenn Raffael die lateinische Abhandlung sicher nicht selbst gelesen hat, seine Zeichnungen ausgehend von Michelangelos *David* scheinen demonstrativ auf diese aktuellen kunsttheoretischen Überlegungen zu reagieren.

Raffael zeichnete auch noch nach anderen herausragenden Werken in Florenz, etwa 1507 nach Michelangelos unvollendeter, noch nicht ganz aus dem Block «befreiter» Statue des *Hl. Matthäus*.²⁰ In den Augen Raffaels dürfte sie nicht nur den jungen Männertyp des *David* um den des älteren ergänzt haben, sondern sie führt auch eine komplexe Körperbewegung ähnlich der *Leda* vor. Vor allem aber erinnert die *Matthäus*-Zeichnung an einen Umstand, der wohl auch für das *Leda*-Blatt gilt: Beide Objekte waren nur in der Werkstatt von Michelangelo bzw. Leonardo zu studieren. Raffael dürfte also mit beiden Künstlern so bekannt gewesen sein, dass er ihre aktuellen Arbeiten kennenlernen durfte. So sehr sich das Verhältnis von Raffael und Michelangelo im Laufe ihres zeitgleichen Arbeitens im Vatikan ab 1508/09 verschlechtern sollte: In dieser frühen Phase ließ der acht Jahre ältere Michelangelo den Urbinaten ungehindert an seinen künstlerischen Erfindungen teilhaben.

Aber zurück zu *David* und *Leda*: Bei beiden war die erotische Wirkmacht des nackten Körpers auf die Betrachter ein entscheidendes Kriterium. Insbesondere der Anblick eines nackten jungen Mannes von hinten scheint in den Jahrzehnten um 1500 als sehr anziehend und erregend wahrgenommen worden zu sein.²¹ Aber auch die Vorderseite des jugendlichen alttestamentarischen Heroen faszinierte offenbar die Betrachter in unkontrollierbarer Weise. Anders lässt sich kaum verstehen, dass 1508 ein gewisser Raffaello di Giovanni – bei dem es sich mit großer Wahrscheinlichkeit nicht um unseren Raffael handelte – dafür bezahlt wurde, einen Blattkranz zu vergolden, der das Geschlecht des David bedecken sollte.²² Diese erotische Wirkmacht von Bildwerken wurde just in den Jahren um 1500 zum kunsttheoretischen Argument. Je mehr sie ihre Betrachter in den Bann schlugen, als desto bessere Kunstwerke galten sie. Leonardo da Vinci entwickelte den Gedankengang explizit für das Bildnis der Geliebten – nachdem er zuvor die nicht weniger erschütternden Darstellungen von Gewalt und Schrecken angeführt hatte.²³ Schlachten und Liebesszenen waren also insofern ideale Themen, als sie die affektive Wirkungsmacht von Bildern und deren künstlerische Leistung besonders offensichtlich vor Augen führten. Wenn Leonardo und Michelangelo im Florenz der Jahre um 1504/06 daher ausgerechnet mit Schlachtengemälden und bei der *Leda*-Thematik miteinander wetteiferten, dann konnten sie genau an diesen beiden exemplarischen Themenfeldern die Effekte ihrer jeweiligen Kunst vorführen. Der junge Raffael dagegen interessierte sich nach Ausweis der erhaltenen Zeichnungen zu diesem Zeitpunkt in Florenz vor allem für den erotischen Aspekt und die Verlebendigung des weiblichen und männlichen Körpers – an Schlachtendarstellungen sollte er erst später in Rom seine Meisterschaft beweisen. Die sinnliche Anziehungskraft und Erotisierung der Bilderwelt jedenfalls – das hatte Raffael sofort verstanden – stiegen zum großen Thema der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf, zu der er selbst in Rom dann weitere entscheidende Schritte beitragen würde.²⁴

Um 1527/28 – Raffael war bereits 1520 verstorben – verfasste Paolo Giovio die erste kurze Lebensbeschreibung des Urbinaten auf Latein und ergänzte damit seine Viten des Leonardo da Vinci (1452–1519) und Michelangelo (1475–1564) zu einer Trias. Gleich im ersten Satz heißt es: «Den dritten Platz in der Malerei [neben Leonardo und Michelangelo] hat Raffael von Urbino erlangt aufgrund der wunderbar angenehmen Wirkweise [*suavitate*] und Kunstfertigkeit [*sol[li]ertia*] seines lernbegierig veranlagten Geistes.»²⁵ Der Humanist und Geschichtsschreiber Giovio, im gleichen Jahr 1483 geboren wie Raffael, übertrug dabei nicht nur aus der antiken Rhetoriklehre übernommene Fachtermini auf den Maler, sondern auch eine aus der Literaturdiskussion der Zeit bekannte triadische Struktur. Ein feststehender Begriff – die «drei Kronen» oder «drei Leuchten» (*tre corone, tre lumi*) – war wenige Jahre zuvor für die schon längst als die drei großen Autoren der italienischen Volkssprache gefeierten Dante, Petrarca und Boccaccio etabliert worden.²⁶ Dass genau dies der Horizont für Giovios Denken war, beweist im Übrigen ein anderer, ungefähr zeitgleich verfasster Text Giovios, in dem er explizit diese Begrifflichkeit überträgt und von «jenen herausragenden

Leuchten vollkommener Kunst, dem Vinci, Michelangelo und Raphael» spricht.²⁷ Dabei war Raffael schon zuvor in lockeren Dreier-Konstellationen gesehen worden, so 1518 erstmals zusammen mit Leonardo und Michelangelo, 1521 neben Mantegna und Michelangelo – die Füllung der Maler-Trias war also nicht sofort festgelegt.²⁸ Die Aufnahme in diesen Dreier-Kanon bedeutete für Raffael jedenfalls die höchste Auszeichnung. Denn zum «dritten Mann» wurde er bei Giovio als Jüngster im Reigen, nicht aus Qualitätsgründen. Erst bei genauerer Lektüre zeigt sich, dass nach «allgemeinem Dafürhalten», möglicherweise nicht unbedingt nach Giovios eigener Überzeugung, Michelangelo in Malerei und Bildhauerei der erste Platz zuzugestehen sei. Gleichwohl stellte der erste Biograph Raffaels dessen künstlerische Leistung gerade auch im Vergleich zu Buonarroti heraus. Denn auch wenn Raffaels Darstellungen der menschlichen Anatomie und der Perspektive manchmal zu wünschen übrig ließen, so übertreffe er doch den ansonsten unfehlbaren Michelangelo in einer Hinsicht, nämlich der für das Auge angenehmen Verbindung von Zeichnung, Farbgebung und Beleuchtung. Insgesamt durchziehe Raffaels gesamte Malerei eine besondere Form der Schönheit, die man Grazie nenne. Sehr wahrscheinlich wollte Giovio mit dieser ersten bekannten Erwähnung von *grazia* im Zusammenhang mit Raffaels Kunst und Leben auf ein Konzept verweisen, das im Jahr darauf dann auch der mit Raffael bestens bekannte Baldassare Castiglione in der Druckausgabe seines *Buches vom Hofmann* (1528) propagieren wird: *Grazia* entstehe «aus einer gewissen Art von Lässigkeit [*sprezzatura*] [...], die die Kunst verbirgt und bezeigt, dass das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist. [...] Man kann daher sagen, dass wahre Kunst ist, was keine Kunst zu sein scheint; und man hat seinen Fleiß in nichts anderes zu setzen, als sie zu verbergen.»²⁹

Raffaels in jeder Hinsicht erstaunlichen Aufstieg zum «dritten Mann» der Kunst, den Paolo Giovio 1527 mit einer ersten Biographie feierte, und seinen überwältigenden Erfolg, der die weitere Entwicklung der europäischen Kunst zumindest bis ins 19. Jahrhundert veränderte und zugleich ein neues Verständnis von Künstler mitbegründete, untersucht dieses Buch.

WIE MAN
EINE
KÜNSTLER-
KARRIERE
BEGINNT





Anfänge: Frühe Altarbilder

Jeder Versuch, Licht in das Dunkel von Raffaels frühen Jahren zu bringen, führt irgendwann zu der Frage, warum man sich um 1500 überhaupt für das Leben eines Malers oder Bildhauers – und zumal für deren Anfänge – interessiert haben sollte? «[D]eine Kunst [kann] zwar allgemeinen Beifall finden, aber niemand, der deine Werke sieht, wird wünschen – wenn er recht bei Verstand ist –, deinesgleichen zu werden. Du magst noch so bedeutend [in deinen Produkten] sein, du bist und bleibst [als Person] in den Augen der Welt ein Handwerker, der von seiner Handarbeit lebt.»¹ Das Urteil des spätantiken Satirikers Lukian von Samosata über den berühmten griechischen Bildhauer Phidias war so vernichtend wie einseitig. Gab es doch durchaus schon im alten Griechenland und Rom ein Interesse an den Persönlichkeiten und Lebensumständen von Künstlern. Der Vorbehalt des Lukian, dessen Werke in der Renaissance viel gelesen und erstmals 1496 in Florenz gedruckt wurden, benennt gleichwohl Entscheidendes. Aus der Antike ist keine einzige Künstlerbiographie überliefert, die Hauptstationen des Lebens von Geburt bis Tod zusammenstellt, nur einzelne Künstleranekdoten und Werklisten.² Im Gefolge der *Naturkunde* des älteren Plinius, der umfangreichsten antiken Quelle zu den griechischen und römischen Malern und Bildhauern, verfasste in der Neuzeit erstmals Giovanni Boccaccio im Rahmen seiner Lebensbeschreibungen berühmter Frauen Kurzeinträge zu den antiken Malerinnen Marcia, Tamiris und Irene (1360er/70er Jahre). Gegen Ende des 14. Jahrhunderts zog Filippo Villani dann für die Künstler der jüngsten Vergangenheit, für Giotto und seine Schüler, nach.³ Wirklich von einer neuen Textgattung «Künstlerbiographie» – und orientiert am Modell der Biographien berühmter Literaten der Neuzeit, voran Dante und Petrarca – lässt sich erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts reden.⁴ Noch Paolo Giovio folgte diesem Muster, als er 1527/28 seine erste Lebensbeschreibung Raffaels verfasste: Eine kurze Charakterisierung von Person und künstlerischer Leistung, teils unter Angabe des Lehrers, wird um eine Auflistung der wichtigsten Werke und Auftraggeber ergänzt. Erst mit Giorgio Vasaris *Künstlerviten* von 1550, erweitert und mit Holzschnitt-Bildnissen nochmals 1568 gedruckt, lag dann das für die nächsten Jahrhunderte in ganz Europa maßgebliche Modell vor, das den Gang des Künstlerdaseins von der Wiege bis

◀ 7 Raffael, *Schule von Athen*, 1509, Fresko, Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura

zur Bahre schilderte und das letztlich für den Erfolg von Künstlermonographien zu Leben und Werk bis heute verantwortlich ist.⁵ Dabei kann man am langsamen Aufkommen von Künstlerbiographien in der Renaissance nicht nur den Aufstieg dieser Berufsgruppe von «Handwerkern», bei denen allein die Produkte zählten, zu «Geistesarbeitern» mit außergewöhnlichen Begabungen nachverfolgen, bei denen nun auch die Lebensumstände von Interesse waren. Den Künstlern selbst wurde zunehmend bewusst, dass sie im Idealfall eine Lebensbeschreibung erhielten und dass die neuen biographischen Kategorien nicht nur ihren Ruhm für die Nachwelt bestimmten, sondern sie ihrerseits diese Schilderung beeinflussen konnten.

Der kurze Blick auf die Frühgeschichte der Künstlerbiographie zeigt: So absichtsvoll Raffael an der Verbreitung seines Ruhms arbeitete, wie wir sehen werden, die Vorstellung, ein Künstlerleben von Kindsbeinen an zu schildern, hatte für ihn und seine Zeitgenossen noch keine Bedeutung. Vor Vasari scheint es allein zwei Gründe gegeben zu haben, Geburt, Kindheit und Jugend von Malern, Bildhauern und Architekten zu erwähnen: Zum einen wird seit den Jahren um 1400 der Topos der Frühbegabung auch für Künstler immer wichtiger. Am berühmtesten ist die angebliche Entdeckung des kleinen Giotto, der die Ziegen hütete und diese dabei so überzeugend abzeichnete, dass ihn der Maler Cimabue in seine Werkstatt mitnahm.⁶ Offenkundig ist, dass es sich bei dieser und ähnlichen Episoden um literarische Fiktionen handelt. Zum anderen versucht man spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die (angeborene) Begabung und den individuellen Stil eines Künstlers mit dem Einfluss der Gestirne bei der Geburt zu erklären. Lucas Gauricus und Johannes Regiomontanus sollten dann 1540 einen Traktat publizieren, in dem nicht nur erstmals das Horoskop eines Künstlers (von Albrecht Dürer) detailliert daraufhin analysiert, sondern unter den weiteren berühmten Künstlern auch Raffael genannt wird.⁷ Die einzige Ausnahme einer ausführlichen Biographie, die in einigen Zeilen auch auf die Ausbildung eingeht, bildet die Lebensbeschreibung des Filippo Brunelleschi von Antonio Manetti aus den späteren 1480er Jahren – wobei Brunelleschi bezeichnenderweise vor allem als Architekt berühmt war, ein Berufsstand, dem aufgrund seiner entwerfenden und beaufsichtigenden, nicht manuell ausführenden Tätigkeit immer schon eine Sonderstellung zukam.⁸

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de