

Die Gesten  
im malerischen und zeichnerischen  
Werk Raffaels

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie  
der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard-Karls-Universität  
Tübingen

vorgelegt von  
Martin Franz Mäntele  
aus Meßkirch

2010

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der  
Eberhard Karls Universität Tübingen

Gutachter: Prof. em. Dr. Klaus Schwager, Prof. Dr. Elisabeth Kieven

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1999

Dekan: Prof. Dr. Heinz Hofmann

Verlag: Elektronische Publikation



## Vorwort

### I. Einführung 11

1. Einleitung 11
2. Literaturbericht 12
3. Die Begriffe Geste und Gebärde 18

### II. Die Gesten in der Theorie 21

1. Raffaels kunsttheoretisches Interesse 21
2. Zum Begriff *gestus* 22
3. Die antike Rhetorik in der Renaissance 22
  - 3.1 Marcus Fabius Quintilianus *Institutionis oratoriae libri quinque* 23
4. Die Theoretiker des Quattrocento 27
  - 4.1 Leon Battista Alberti *Trattato della Pittura* 27
    - 4.1.1 Raffaels Rezeption des Traktates 32
    - 4.1.2 Zusammenfassung Alberti 33
  - 4.2. Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* 34
    - 4.2.1 Zur Geschichte der Manuskripte 37
    - 4.2.2 Zu Raffaels Rezeption von Leonardos Traktat 38
    - 4.2.3 Das *Abendmahl* Leonardo da Vincis (1497) 39
  - 4.3. Baldesar Castiglione *Libro del Cortegiano* 41
    - 4.3.1 Zur Entstehung des Werks 41
    - 4.3.2 Der Hofmann und die Gesten 41
    - 4.3.3 Zusammenfassung 42
5. Fazit 43

### III. Die Funktionen der Gesten 44

1. Zur Methode 44
2. Die formalen Funktionen der Gesten 45
  - 2.1 Indizieren – Das Führen des Betrachters durch den Bildraum 45
  - 2.2 Das Führen des Betrachters durch den Realraum 46

2.3	Die Verbindung von Rückenfigur und Geste	46
2.4	Geste und Hintergrund	46
3.	Die inhaltlichen Funktionen der Gesten	47
3.1	Die Gesten als ikonographisches Attribut	47
3.2	Die Gesten bilden eine Handlung ab	48
3.3	Die Gesten als Ausdrucksmittel: Affektdarstellung	48
3.4	Rückenfigur und Affektdarstellung	49

#### IV. Typologie 50

1.	Die Zeigegeste	50
2.	Die Redegesten	51
3.	Liturgische Gesten und Gebetsgesten	52
3.1.	Der Segensgestus	53
3.1.1	Der lateinische Segensgestus ( <i>benedictio latina</i> )	53
3.1.2	Der griechische Segensgestus ( <i>benedictio graeca</i> )	53
3.2	Gebetsgesten	54
3.2.1	Das Beten mit flach aneinander gelegten Händen ( <i>iunctis manibus</i> )	55
3.2.2	Das Beten mit ineinander verschränkten Fingern ( <i>digitis pectinatim</i> )	55
3.2.3	Das Beten mit vor der Brust überkreuzten Händen ( <i>cancellatio manuum</i> )	56
3.3	An die Brust schlagen	56
4.	Erhobene Hände	56
5.	Nach vorne ausgestreckte Hände	57
6.	Seitlich parallel ausgestreckte Hände	58
7.	Fingerrechnen ( <i>digitus computans</i> )	58
8.	<i>Signum Harpokraticum</i>	59
9.	Der Gestus des <i>Aposkopein</i>	60

<b>V.</b>	<b>Gestensysteme</b>	62
1.	Die Gestensprache der Mönche	62
2.	Die Fingerzahlen	64
3.	Zusammenfassung	65
<b>VI.</b>	<b>Das malerische Werk</b>	67
1.	Umbrien	67
1.1	Das <i>Sposalizio</i> (1504)	67
2.	Florenz	72
2.1	<i>Madonna di Terranuova</i> (1504/05)	72
2.2	<i>Die Grabtragung Christi – Pala Baglioni</i> (1507)	75
2.2.1	Bildanalyse	75
2.2.2	Das Tragen des Leichnams	79
2.2.3	Der Ritus der verhüllten Hände	81
2.2.4	Die Verehrung der Wundmale	81
2.2.5	Das Bestatten der Toten als Werk der Barmherzigkeit	82
2.2.6	Die Cimasa	83
2.2.7	Die Predellen	84
2.2.8	<i>Die Grabtragung Christi als istoria</i>	85
2.2.9	Zusammenfassung	86
3.	Rom	87
3.1	Die vatikanischen Stanzen (1508–1517)	87
3.1.1	Die Stanza della Segnatura	88
3.1.1.1	<i>Disputà del Sacramento</i>	89
3.1.1.2	<i>Die Schule von Athen</i>	97
3.1.1.3	Der Parnaß	105
3.1.2	Die Stanza d’Eliodoro	108
3.1.2.1	<i>Die Vertreibung des Heliodor</i>	108
3.1.2.2	<i>Die Messe von Bolsena</i>	111
3.1.2.3	<i>Die Befreiung des Hl. Petrus aus dem Kerker</i>	117

3.1.2.4	<i>Die Begegnung Papst Leo d. Gr. mit König Attila</i>	119
3.1.2.4.1	Zur Geste des Papstes	122
3.1.3.	Die Stanza dell'Incendio	123
3.1.3.1	<i>Der Brand im Borgo</i>	124
3.2	Die Teppich-Kartons für die Sixtinische Kapelle (1515–1516)	129
3.2.1	<i>Der wunderbare Fischzug</i>	130
3.2.2	<i>Die Schlüsselübergabe</i> oder <i>Berufung Petri</i>	131
3.2.3	<i>Die Heilung des Lahmen</i>	132
3.2.4	<i>Der Tod des Ananias</i>	133
3.2.5	<i>Die Blendung des Elymas</i>	135
3.2.6	<i>Das Opfer in Lystra</i>	137
3.2.7	<i>Der Hl. Paulus predigt in Athen</i>	138
3.2.8	Zusammenfassung	139
3.3	<i>Die Transfiguration</i> (1518–20)	139
3.3.1	Die Gestik in den beiden Bildhälften	147
3.3.2	Die kniende weibliche Rückenfigur	149
3.3.3	Der besessene Knabe	150

## **VII. Die Gesten im zeichnerischen Werk: Von Umbrien nach Rom 152**

1.	Umbrien	152
1.1	Männlicher Rückenakt und Armstudien	152
1.2	Studien von Händen, eines Kopfes und Figuren	153
1.3	Kopf des Hl. Thomas	154
2.	Florenz	155
2.1	Studien der Jungfrau mit Kind – Studien für die Madonna Bridgewater	155
2.2	Zur <i>Pala Baglioni</i>	156
3.	Rom	160
3.1	Studien für das Fresko <i>Disputà del Sacramento</i>	160
3.2	Pentimenti auf einer Zeichnung und dem Karton für <i>Die Schule von Athen</i>	172

3.3	Die Zeichnungen für Raffaels Fresko <i>Das Urteil des Salomo</i> und Marcantonio Raimondis Kupferstich <i>Der Bethlehemitische Kindermord</i>	176
3.3.1	Figurenstudien für <i>Das Urteil des Salomo</i>	177
3.3.2	Einzelstudien für <i>Das Urteil des Salomo</i>	179
3.3.3	Das Fresko <i>Das Urteil des Salomo</i>	181
3.3.4	<i>Scherge und Mutter mit Einzelstudien</i>	182
3.3.5	Kompositionsstudien für <i>Der Bethlehemitische Kindermord</i>	183
3.3.6.	Das <i>modello</i> für <i>Der Bethlehemitische Kindermord</i>	186
3.3.7	Die Ausführung	186
3.3.8	Zusammenfassung	187
3.4	Werkstattfragen	187
3.4.1	Die Zeichnungen für den Karton <i>Der wunderbare Fischzug</i>	188
3.4.2	<i>Die Vertreibung aus dem Paradies</i>	193
3.4.3	Die Zeichnungen für <i>Die Transfiguration</i>	199
3.5	Zusammenfassung	206

## **VIII. Die Gesten im Raumzusammenhang** 208

1.1	Die Personifikation der Theologie, Stanza della Segnatura	208
1.2	Das Kuppelmosaik in der Capella Chigi, S. Maria del Popolo	209

## **IX. Zusammenfassung** 212

## **X. Literaturverzeichnis** 217

## **XI. Abbildungen** 235



## **Vorwort**

Das Entstehen dieser Arbeit wurde von vielen Seiten unterstützt.

Meinem Doktorvater, Herrn Prof. em. Dr. Klaus Schwager sei an dieser Stelle aufrichtig für seine stete Unterstützung und die große Geduld gedankt, die er bis zur Fertigstellung dieser Arbeit hatte.

Ohne die Förderung eines Stipendiums von 1995 bis 1997 durch das Graduiertenkolleg der Universität Bonn „Die italienische Renaissance und ihre europäische Rezeption: Kunst – Geschichte – Literatur“ hätte diese Arbeit nicht geschrieben werden können. Den Kommilitoninnen und Kommilitonen wie auch dem Lehrkörper danke ich für Ermunterung und anregende Gespräche und Fragen.

Den Freunden in Tübingen und in Stuttgart, besonders Evamarie Blattner, Michael Brodbeck und Wolfgang Seidel danke ich für klärende Gespräche und anfeuernde Telefonate.

Dietrich Netzold hat in bewährter Weise bei vielen der Abbildungsvorlagen geholfen, wofür ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Ulrich Rehm danke ich für seine hilfreichen Hinweise zur Überarbeitung, Angelika Malinar und Dagmar Rinker für ihre korrigierende Lektüre.

Vor allem aber danke ich meinen Eltern, die mit Geduld den Fortgang meiner Ausbildung begleiteten und mich unterstützten, wo sie nur konnten. Ihnen widme ich diese Arbeit in großer Dankbarkeit.

Das Typoskript wurde im Februar 1999 abgeschlossen. Später erschienene Literatur konnte nicht eingearbeitet werden. Es gilt die alte Rechtschreibung.

Martin Mäntele



## **I. Einführung**

### **1. Einleitung**

Ein Seminar Klaus Schwagers zur Vorbereitung einer Rom-Exkursion war betitelt: „Die Vermittlungsformen monumentaler Bild- und Skulpturen-Ensembles“. Bei der Frage, was solche Vermittlungsformen bei Raffaels Stanzenfresken sein könnten, fiel mir die Vielfalt der Gesten auf, die sich auf diesen Gemälden fand. Die Betrachtung seiner Werke führte rasch zu der Feststellung, daß Raffael eine besondere Neigung hat, die Figuren mit Gesten agieren zu lassen. Dabei stellte sich die Frage, worauf Raffael sich bei seiner Vorgehensweise stützt. Gibt es einen Code, mit dem die ikonographischen Fragen in der *Schule von Athen* gelöst werden könnten? Kann eine Systematik der Gesten erstellt werden? Versteckt sich eine Sprache der Gesten im Werk Raffaels?

Ziel der Arbeit ist es, eine genauere Kenntnis der von Raffael verwendeten Gesten zu erhalten. Als Leitfrage steht dabei im Vordergrund, herauszuarbeiten, was die Spezifika der Verwendung von Gesten bei Raffael sind. Man könnte auch fragen: Was macht die *gestualità* Raffaels aus?

Den Werkanalysen, die den Kern dieser Arbeit darstellen, ist neben dem Forschungsbericht ein Abschnitt über die theoretischen Vorstellungen zur Gestik in der Renaissance vorangestellt. Ergänzend ist eine kleine Typologie jener Gesten beigelegt, die am häufigsten bei Raffael zu finden sind, die aber keine Vollständigkeit anstrebt. Die Werkanalysen teilen sich in zwei Blöcke. Eine umfassende Auswahl beschäftigt sich mit der Entwicklung des Werkes von Umbrien bis in die späte römische Zeit. Der zweite Block widmet sich den Zeichnungen, die immer im Hinblick auf die ausgeführten Werke ausgewählt sind. In einem abschließenden Kapitel werden die Einzelbeobachtungen zusammengeführt.

Die Vorgehensweise ergibt sich aus dem zu untersuchenden Material. Gelegentlich mußten ikonographische Fragen in größerer Ausführlichkeit behandelt werden, als das ursprünglich beabsichtigt war. Die daraus resultierende Verschiebung in der Gewichtung einzelner Werke konnten nicht immer ausgeglichen werden.

## 2. Literaturbericht

Die Erforschung von Gesten ist keine Spezialdisziplin der Kunstgeschichte. Viele der vorliegenden kunsthistorischen Arbeiten gehen motivgeschichtlich vor. Sie beschäftigen sich in der Regel mit ein oder zwei Gesten, und verfolgen deren Verwendung durch die Jahrhunderte. Eine der ersten Studien stammt von J. J. Tikkanen, der „Das Führen des Zeigefingers zum Gesicht“ und „Das Zeigen als künstlerisches Ausdrucksmotiv“ an Beispielen von der griechischen Antike bis ins 19. Jahrhundert darstellt.<sup>1</sup> Georg Weise und Gertrud Otto führen drei verschiedene Gesten des Barock auf ihre Vorläufer in der Renaissance zurück: Es sind der Ergebenheitsgestus, der Inbrunstgestus und der Gestus der Beteuerung.<sup>2</sup> Die erste und die letzte dieser von den Autoren so klassifizierten Gesten werden auch mit Beispielen aus Raffaels Werk belegt. Sie vertreten die Auffassung, daß sich die Ausdrucksmöglichkeiten der religiösen Kunst um 1470/80 wesentlich erweitert hätten, und daß sich die religiöse Gebärdensprache von diesem Zeitpunkt bis zum Ende des Barocks auf einheitliche Grundlagen stütze.<sup>3</sup> Im selben Jahr erschien eine Studie über den Abzählgestus in der italienischen Renaissance von O. Chomentovskaja, die Bild- und Schriftquellen heranzieht.<sup>4</sup> Weitere Arbeiten dieser Art sind die Studien über den an den Mund gelegten Zeigefinger als Aufforderung zur Stille von Karla Langedijk<sup>5</sup> und André Chastel.<sup>6</sup> Die archäologische Studie Ines Juckers über den Gestus des Aposkopein widmet ein Kapitel der nachantiken Rezeption.<sup>7</sup> Es handelt sich um eine Tanzhaltung aus dem Satyrspiel, bei der die Hand wie beim Spähen über die Augen gehalten wird. In der Renaissance wird der Gestus vielfach in verschiedenen thematischen Zusammenhängen aufgegriffen, auch von Raffael. Chastel gibt im Aufsatz „L'art du geste à la Renaissance“ einen kurzen Überblick über die Theorien, den er um Bemerkungen zu einzelnen Gesten ergänzt.<sup>8</sup> Wie eindeutig Gesten im Bildzusammenhang eingesetzt werden, legt Herwarth Röttgen in seinem Aufsatz über Caravaggios Gemälde *Die Berufung des Matthäus* überzeugend dar.<sup>9</sup> Die Arbeit Franz Matsches über das Deuten mit dem Daumen wirft die Frage auf, ob es einen volkstümlichen Gebärdensstil im Trecento gibt, der sich im Quattro-

---

<sup>1</sup> Tikkanen 1913. Eine weitere Studie des Autors trägt den Titel „Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte: Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive.“ *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, 42 (1912).

<sup>2</sup> Weise / Otto 1938.

<sup>3</sup> Op.cit., S. 64.

<sup>4</sup> Chomentovskaja 1938.

<sup>5</sup> Langedijk 1964.

<sup>6</sup> Chastel 1984.

<sup>7</sup> Jucker 1956.

<sup>8</sup> Chastel 1987 (1).

<sup>9</sup> Röttgen 1991.

und Cinquecento zu einem an antiken Vorbildern orientierten Stil wandelt.<sup>10</sup> Wolfram Prinz belegt, daß Künstler einen Segensgestus benutzt haben, um ihre Meisterschaft im Gebrauch der Perspektive und der Beleuchtung zu beweisen.<sup>11</sup> Mehr nebenbei, im Zusammenhang mit anderen Themen, äußern sich John Shearman, Jörg Traeger und Rudolf Preimesberger zu einzelnen Gesten bei Raffael; diese Arbeiten werden bei den sie betreffenden Bildanalysen herangezogen werden.<sup>12</sup> Preimesberger spricht die Frage der Gestik bei Raffael grundsätzlicher als andere an. Eine umfassende Studie zu dieser Thematik bei Raffael liegt bislang nicht vor.

Hingegen sind Giotto, in dessen Gemälden der Gestik eine wichtige Vermittlungsfunktion zukommt, zwei monographische Darstellungen gewidmet. Martin Gosebruch spricht im Titel seines Aufsatzes die Beziehung von „Figur und Gestus“ an.<sup>13</sup> Gestus im allgemeinen bedeutet für ihn das „Aussprechen des Sinns“ einer Figur, im besonderen die „feinere, hellere Sprache der Gliedmaßen“.<sup>14</sup> Er sieht die „Handgebärde“ und ihre Aussage in einem proportionalen Zusammenhang mit der Haltung der Figur, die wiederum in ihrem kompositorischen Umfeld, der Zugehörigkeit zu einer Figurengruppe etwa, zu sehen ist. Jede dieser Einheiten drücke für ihn einen Sinn aus, der jedoch nur im Gesamten zu erfassen sei. Im Verlauf des Aufsatzes wird die Analyse der Gesten auch dazu genutzt, Datierungsfragen zu klären. Er analysiert die Bilderzählung anhand der Gesten,<sup>15</sup> und verzichtet darauf, ein Verzeichnis oder Vokabular aus den Gesten zusammenzustellen. Eine ikonographische Vorgehensweise lehnt Gosebruch ab, da diese die Bilder reduzierend auf das Gegenständliche befrage, um auf eine neue Formulierung eines tradierten Typus zu stoßen und dabei die „Hervorbringungskraft“ des jeweiligen Künstlers in seiner historischen Stunde vernachlässige.<sup>16</sup> Diese Betrachtungsweise schließt die Möglichkeit aus, daß bewußt auf tradierte Gesten zurückgegriffen wird. Moshe Barasch impliziert im Titel seines Buches *Giotto and the Language of Gesture*<sup>17</sup> eine grundsätzliche Frage: Gibt es eine Sprache der Gesten? Grundsätzlich unterscheidet er zwischen Bewegungen, die dem Menschen in seinen üblichen Bewegungen eigen sind

---

<sup>10</sup> Matsche 1993.

<sup>11</sup> Prinz 1993. Für den Hinweis auf Matsche und Prinz sei Prof. Dr. Schwager an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>12</sup> Shearman 1961 u. 1992; Traeger 1971; Preimesberger 1987.

<sup>13</sup> Gosebruch 1970.

<sup>14</sup> Op. cit., S. 14.

<sup>15</sup> Op. cit., S. 90ff.

<sup>16</sup> Op. cit., S. 16.

<sup>17</sup> Barasch 1987.

und solchen, die durch kulturelle Konventionen innerhalb einer Gesellschaft entstehen.<sup>18</sup> Er nimmt an, daß Giotto die von ihm abgebildeten Gesten nicht durch gründliches Naturstudium erhielt, sondern sie als Muster aus bestehenden, etablierten gesellschaftlichen Abläufen übernahm.<sup>19</sup> Dazu gehören die Bereiche der Liturgie und des Rechtswesens. Barasch weist darauf hin, daß aus der Vertrautheit des Malers mit den konventionellen Gesten bei der Übernahme der Geste ins Bild nicht notwendigerweise folge, daß diese Geste im Bild nur im Bereich ihres außerbildlichen Kontextes eingesetzt wird.<sup>20</sup> Im Zusammenhang seiner Dissertation über *Haltung und Bewegung als Ausdruckssprache bei Michelangelo* befaßt sich Walter Löffler mit den Gesten Michelangelos. Als analytischem Werkzeug bedient er sich der von Rudolf Laban für den Tanz entwickelten choreutischen Methode, mit der die Körperbewegungen im Raum geordnet werden.<sup>21</sup> Wiederholt weist er darauf hin, daß das Zusammenwirken aller Körperteile für die Aussage einer Geste bestimmend sei. Auch seien nur wenige Gesten eindeutig in ihrer Aussage, dazu zählt die „Gebärde mit dem Zeigefinger“.<sup>22</sup> Es wird nicht immer deutlich, ob eine Aussage auf dem gewählten methodischen Ansatz oder der eigenen Erfahrung des Autors beruht.<sup>23</sup> Die Begriffe Geste und Gebärde unterscheidet er zwar theoretisch, verwendet sie jedoch – völlig zurecht – synonym, da sie sich in der bildenden Kunst nur schwer voneinander abgrenzen ließen.<sup>24</sup>

Neben diesen motivgeschichtlichen und monographischen Darstellungen beschäftigen sich einige Arbeiten innerhalb eines größeren thematischen Rahmens mit dem Phänomen der Geste in der Kunst. In seinem Buch *Die Wirklichkeit der Bilder* bringt Michael Baxandall die Verkündigungsdarstellungen des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang mit einer literarischen Ausdeutung der Verkündigungsgeschichte,<sup>25</sup> die diese in fünf Abschnitte gliedert.<sup>26</sup> Baxandall exemplifiziert diese Phasen an ausgewählten Bildern, muß aber offenlassen, ob der Text das Bild oder umgekehrt das Bild den Text beeinflusst hat. Die Gesten bieten für ihn nützliche Anhaltspunkte, um

---

<sup>18</sup> Barasch 1987, S. 3: Unterscheidung von „symptomatic“ und „conventional gestures“.

<sup>19</sup> Op. cit., S. 13.

<sup>20</sup> Op. cit., S. 14.

<sup>21</sup> Löffler 1987, S. 21.

<sup>22</sup> Op. cit., S. 65.

<sup>23</sup> Op. cit., S. 67: „Im Zorn zeigt sich ein Mensch energischer als in der Liebe.“

<sup>24</sup> Op. cit., S. 37.

<sup>25</sup> Nachweis nach Baxandall 1987, S. 189: Robertus Caracciolus, *Sermones de laudibus sanctorum*. Neapel 1489.

<sup>26</sup> Baxandall 1987.

Bilder zu interpretieren, da sie am stärksten konventionalisiert seien.<sup>27</sup> Als theoretische Grundlage zieht er die Traktate Albertis und Leonardos zur Malerei heran, auf die in dieser Arbeit noch eingegangen wird<sup>28</sup> sowie ein Traktat über den Tanz, das Guglielmo Ebreo verfaßte.<sup>29</sup> Als weitere zeitgenössische Quellen dienen ihm die Zeichensprache der Mönche<sup>30</sup> und Gesten, die von Predigern<sup>31</sup> überliefert sind. Er unterscheidet religiöse und weltliche Gesten, die allerdings nicht scharf voneinander zu trennen seien. Die religiöse Geste sieht er durch die erwähnte Literatur vermittelt, die weltliche Geste sei hingegen persönlicher und auch von der Mode beeinflusst.<sup>32</sup> Die Geste des Damenbauers auf einem Holzschnitt von 1492/94 (Abb. 7), kann mittels der begleitenden Beischrift als eine Geste der Begrüßung und Einladung verstanden werden. Dabei ist der Arm ausgestreckt, die Hand leicht angehoben und sind die Finger fächerförmig angeordnet.<sup>33</sup> Baxandall berichtet über die Praxis bei geistlichen Schauspielen, einen *festaiuolo* einzusetzen, der, oft in Gestalt eines Engels, „während der Handlung des Spiels als Vermittler zwischen dem Betrachter und den geschilderten Ereignissen auf der Bühne blieb“ und gibt Beispiele für vergleichbare Figuren in der Malerei.<sup>34</sup> Wie wir noch sehen werden, sind bestimmte Figuren bei Raffael mit dieser Funktion betraut. Die Ausführungen führt Baxandall nicht zu einem methodischen Ansatz zusammen und die Bildbeispiele lassen viel Spielraum für abweichende Interpretationen. Der Vollständigkeit halber sei hier August Nitschke erwähnt, der innerhalb der historischen Verhaltensforschung Gesten in seine Überlegungen miteinbezieht. In seinem Buch *Körper in Bewegung: Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, das auf eine Geschichte der Wahrnehmung zielt, untersucht er die sich (gemeinsam) wandelnden Wahrnehmungsweisen mehrerer Exponenten verschiedener gesellschaftlicher Gruppen von der Antike bis in unser Jahrhundert hinein, bei denen dieser Wandel zuerst zu bemerken ist.<sup>35</sup> Gesten und Gebärden, wie sie in Kunstwerken zu sehen sind, benutzt er als Belege für die sich ändernden Auffassungen von bewegten Körpern im Raum. Sie sind für ihn nicht der

---

<sup>27</sup> Op. cit., S. 78.

<sup>28</sup> Cf. S. 27ff.

<sup>29</sup> Nachweis nach Baxandall 1987, S. 189: Guglielmo Ebreo. *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese*. Zambrini, F. (Hg.). Bologna 1873.

<sup>30</sup> Rijnberk 1953 und Kapitel zu den Gestensystemen, S. 62ff.

<sup>31</sup> Nachweis nach Baxandall 1987, S. 189: *Tractatulus solennis de arte et vero modo predicandi*. Straßburg o.J. Thomas Waley. „De modo componendi sermones.“ in: T.-M. Charland. *Artes praedicandi*. Paris 1936, S. 332; „Mirror of the World.“ in: W. S. Howell. *Logic and Rhetoric in England 1500–1700*. Princeton 1956.

<sup>32</sup> Baxandall 1987, S. 84.

<sup>33</sup> Op. cit., S. 85, Abb. 33; cf. Typologie-Kapitel, S. 50ff.

<sup>34</sup> Baxandall 1987, S. 89.

<sup>35</sup> Nitschke 1989. Nitschkes Ansatz scheint nicht rezipiert worden zu sein. Auch frühere Werke sind nicht in den Bibliographien von Sammelwerken verzeichnet.

Ausdruck eines künstlerischen Gestaltungswillens, sondern Reflex der spezifischen historischen Situation und ihrer Wahrnehmungsweise von Körpern und Räumen.<sup>36</sup> Dieser Ansatz unterscheidet sich deutlich von dem hier gewählten. Jean-Claude Schmitt will in seinem Buch *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*<sup>37</sup> nicht die Geschichte einer einzelnen Geste nachzeichnen, und weder ein Verzeichnis noch eine Typenlehre der mittelalterlichen Gesten aufstellen.<sup>38</sup> Er stellt vielmehr eine umfassendere Frage: „Was bedeutet es im Mittelalter, eine bestimmte Geste auszuführen?“<sup>39</sup> Seine wichtigsten Quellen sind Texte, die Gesten beschreiben und deuten. Bildquellen zieht er nur dann heran, wenn diese aussagekräftiger als die Texte sind und in ihnen die abgebildeten Gesten geordnet, beurteilt und gedeutet werden.<sup>40</sup> Gemeint sind damit beispielsweise Illustrationen, die die Gebetshaltungen des Dominikanerordens zeigen.<sup>41</sup> Schmitt beginnt mit einer philologischen Klärung der Begriffe. Er grenzt *gestus* von *gesticulatio* ab, und weist auf *nutus* und *signum* als zum Wort *gestus* zugehörig hin.<sup>42</sup>

Kalverkämper entwirft in den einleitenden Bemerkungen zu seinem Literaturbericht ein Konzept zur Untersuchung der Körpersprache.<sup>43</sup> Den auf Cicero zurückgehenden Begriff Körpersprache hält er für geeignet, das Zusammenspiel von Mimik, Gestik, Haltung und Bewegung zu bezeichnen. Nonverbale und verbale Kommunikation beruhen auf gemeinsamen Umständen: der Mündlichkeit der Mitteilung, der Notwendigkeit des dialogischen Bezugs auf das Gegenüber; die Erlebbarkeit derselben Situation; die Wirkungsabsicht als Funktion und das Kodiertsein von Sprache und dem körperlichen Ausdrucks- und Bewegungsrepertoire.

Die nonverbale Kommunikation hat – wie die Sprache – „zeichenwertige Elemente mit Ausdrucks- und Inhaltsseite (Lexikon)“.<sup>44</sup> Dieses Konzept ist auf die Untersuchung der Gesten im Zusammenhang mit der Sprache ausgerichtet. Zur Ergänzung sei auf einen

---

<sup>36</sup> Op. cit., z. B. S. 232-244. Seine Beispiele hier sind das *Stundenbuch* des Duc de Berry im Vergleich mit dem *Grimani-Stundenbuch*; Masaccios *Zinsgroschen* und *Vertreibung aus dem Paradies*, Botticelli *Geburt der Venus* und *Primavera*.

<sup>37</sup> Die erfaßte Zeitspanne reicht vom 3. bis zum 14. Jahrhundert, cf. Schmitt 1992, S. 24. Eine kurze Zusammenfassung bei Kalverkämper 1993, S. 151ff.

<sup>38</sup> Schmitt 1992, S. 25.

<sup>39</sup> Loc. cit.

<sup>40</sup> Op. cit., S. 26.

<sup>41</sup> Op. cit., Tafeln XXIX-XL (1-12); S. 288, Abb. 29.

<sup>42</sup> Schmitt 1992, S. 28-33.

<sup>43</sup> Kalverkämper 1993.

<sup>44</sup> Op. cit., S. 132f.



Versuch verwiesen, Gesten lexikalisch zu erfassen. Das *Dictionary of Gestures* stellt allerdings nur bedingt eine Hilfe für den Benutzer dar.<sup>45</sup> Die Lemmata bezeichnen die Bedeutungen, denen jeweils Gesten zugeordnet werden, die sich aus verschiedenen Quellen rekrutieren. Dazu werden Werke der Literatur, die Bibel oder die Romane von Charles Dickens, ebenso durchforstet wie wissenschaftliche Werke, zum Beispiel Karl Sittls *Die Gebärden der Griechen und Römer*.<sup>46</sup> Über die Sekundärliteratur fließen Bildquellen mit ein, deren Deutung nicht immer einer Kritik unterzogen wird.<sup>47</sup> Wie erfolgreich hingegen anthropologische Feldstudien sein können, zeigt Desmond Morris.<sup>48</sup> Am Beispiel der Verneinung durch Hoch- beziehungsweise Zurückwerfen des Kopfes konnte er darlegen, daß zwischen Rom und Neapel eine Grenze verläuft, nördlich derer die Geste nicht verwendet wird (Rom, dort ist das Kopfschütteln gebräuchlich) beziehungsweise südlich derer die Geste im Gebrauch ist (Neapel). Das Erstaunliche daran ist, daß sich ein solcher Grenzverlauf innerhalb einer Sprachgemeinschaft nachweisen läßt. Da auch im heutigen Griechenland diese Geste im verneinenden Sinne benutzt wird, kommt Morris zu dem plausiblen Schluß, daß sich die Geste durch die griechischen Händler und Siedler eingebürgert hat und bis heute erhalten blieb. Den Verlauf dieser „Gestengrenze“ kann er genau festlegen. Die häufig gebrauchte Geste verschwindet innerhalb einer Distanz von 21 Kilometern völlig aus dem Gestenvokabular.

Es werden allerdings auch Einwände vorgebracht, die die Möglichkeit einer genauen Interpretation der Gesten in Zweifel ziehen. Chastel sieht gerade bei Raffael ein Zurückweichen der ritualisierten Geste zugunsten einer spontaneren, naturalistischeren Gestik. Als Beispiele dienen ihm *Die Schule von Athen*, das *Parnaß-Fresko* und der Karton für den *Wunderbaren Fischfang*.<sup>49</sup> Most erkennt in den Gesten der *Schule von Athen* eine Sinnpotenz angelegt, doch seien nur wenige Gesten in der Tat erklärbar, letztlich aber entbehrten sie jeden Sinns. *Die Schule von Athen* suggeriere nur Sinn, entziehe sich aber dessen Entdeckung.<sup>50</sup> Dennoch bliebe zu klären, wodurch und warum

---

<sup>45</sup> Bäuml / Bäuml 1975.

<sup>46</sup> Sittl 1890.

<sup>47</sup> So übernehmen sie im Zusammenhang mit dem Stabbrechen in dem *Sposalizio* die Interpretation von Siuts 1959, der darin ein Ritual der Entsippung erkennen wollte; gegen diese Einschätzung wendet sich Kretzenbacher 1964.

<sup>48</sup> Morris 1980.

<sup>49</sup> Chastel 1986, S. 21.

<sup>50</sup> Most 1996, S. 180: „Yet so silent is their discourse, so void of specific content, that with very few exceptions – Plato’s and Aristotle’s books, Pythagoras’s tablet, the geometer’s problem – we cannot hear

diese Sinnpotenz erzeugt wird, und ob nicht gerade die Leere der Gesten gewollt ist, um von Betrachtern und Interpreten mit *unterschiedlichen* Inhalten gefüllt werden zu können.

### 3. Die Begriffe Geste und Gebärde

Sowenig es einen Konsens über geeignete Methoden zur Untersuchung von Gesten in der Bildenden Kunst und darüber hinaus gibt, sowenig ist es gelungen, sich über die Definition des Begriffes Geste zu verständigen. Die deutsche Sprache ermöglicht zudem eine Differenzierung zwischen Geste und Gebärde. Im Folgenden sollen einige Lösungsvorschläge referiert werden. Die Definitionen Gosebruchs und Baraschs sind bereits erläutert worden.

Carl Sittl versteht unter Gebärden alle „nicht mechanischen Bewegungen des menschlichen Körpers“, die in eine Gruppe von instinktiven und eine Gruppe von bewußten Bewegungen gegliedert werden können.<sup>51</sup> Da der Begriff keine einheitliche Sache bezeichnet, fehlt in den antiken Sprachen ein eigenes Wort dafür. Dem deutschen Wort am nächsten kommt *gestus*, das aber *vultus* (Mimik, Gesichtsbewegungen) und *nutus* (absichtliche Zeichen) einschließt.<sup>52</sup> Er zieht vor allem Schriftquellen, aber auch Kunstwerke heran. Im Kapitel „Die Gebärden in der Kunst“ beklagt er, sich auf Darwin berufend, die Eingeschränktheit der Bildenden Kunst bei der Verwendung von Gesten, da sie ein wesentliches Merkmal der Gebärde, die Bewegung, nicht darstellen könnte. Daher können nur Posen dargestellt werden, die der Eindeutigkeit bedürfen.<sup>53</sup>

Aby Warburgs Interesse gilt dem „Nachleben der Antike“ in den Gesten und Gebärden. Der Begriff „Pathosformel“, den er in diesem Zusammenhang prägte,<sup>54</sup> meint die gültige Gestaltung einer Geste und deren inhaltliche Aufladung.<sup>55</sup> In diesem Zusammenhang sei Fritz Saxls Aufsatz erwähnt, in dem er als Mitarbeiter Warburgs dessen Interesse an Gesten als Ausdrucksmittel erklärt.<sup>56</sup> Das schon im Titel verwendete Wort „Ausdrucksgebärde“ wird nicht eigens erläutert. Karl von Amira führt für den Bestand der Gesten, die er im Sachsenspiegel vorfindet, eine genaue Terminologie ein, wobei er von

---

what they are saying and cannot ascertain any determinate meaning in those gestures that seem so full of significance but are in fact so empty.“

<sup>51</sup> Sittl 1890, S. 1.

<sup>52</sup> Loc. cit.

<sup>53</sup> Op. cit., S. 262f.

<sup>54</sup> Warburg 1906, S. 126.

<sup>55</sup> Zur Beschäftigung Warburgs mit diesem Problem cf. Gombrich 1984, passim.

<sup>56</sup> Saxl 1932, S. 421.

vornherein die Gesten ausschließt, die „zur Symbolik des Künstlers“ gehören.<sup>57</sup> Er benutzt den Terminus „Handgebärden“, worunter er „alle Ausdrucksbewegungen der Hand, die eine Gedankenmitteilung bezwecken“ versteht.<sup>58</sup> Er unterscheidet weiter zwischen „echten“ und „unechten“ Handgebärden. Die echte Handgebärde ist für ihn „das Wahrzeichen eines seelischen Vorganges in der dargestellten Person“, bei der unechten Handgebärde ist diese nur das „Werkzeug eines Wahrzeichens“.<sup>59</sup> Die Hand kann in diesem Fall ganz unbeteiligt sein und beispielsweise nur das Symbol selbst halten, wie etwa das Blutgerichtsschwert. Seine Untersuchung beschränkt sich auf die echten Handgebärden, „die ausschließlich in Handbewegungen bestehen.“<sup>60</sup> Gerhard Neumann unterscheidet zwischen Geste und Gebärde.<sup>61</sup> Eine Bewegung der Hand oder des ganzen Arms, die bewußt wiederholbar ist, bezeichnet er als Geste. Sie ist nach außen gerichtet und hat deshalb dialogischen Charakter. Die Gebärde hingegen ist spontaner Ausdruck der inneren Befindlichkeit, einem Monolog vergleichbar. Da die Gebärden sich in Intensitätsgrad und Dauer unterscheiden, können sie in Momentan- und Zustandsgebärden aufgegliedert werden.<sup>62</sup> Gegen diese Unterscheidung ließe sich einwenden, daß in einem Kunstwerk jede Geste als intentional verstanden wird, da sie ja auf einer bewußten Entscheidung des ausführenden Künstlers beruht. Es wäre präziser zu fragen, ob eine – nach der Definition Neumanns – bewußt wiederholbare Geste oder eine spontane Gebärde dargestellt werden sollte.

Im Gegensatz zu Neumann differenziert Rudolf Suntrup nicht zwischen den Begriffen und verwendet sie synonym.<sup>63</sup> Kötting resümiert in seinem Artikel „Geste und Gebärde“, daß die Begriffe nicht scharf voneinander zu trennen seien, und diese Trennung in der Literatur nicht erreicht sei.<sup>64</sup> Er bezeichnet Gesten dann aber doch als „zielgerichtete Bewegungen der Glieder des Körpers, die eine Ausdrucksabsicht verfolgen“. In Gebärden sieht er den Ausdruck des „Gemütszustands“ durch die Körpersprache. Im *Lexikon des*

---

<sup>57</sup> Amira 1909, S. 166.

<sup>58</sup> *Ibd.*, S. 168.

<sup>59</sup> *Loc. cit.*

<sup>60</sup> *Ibd.*, S. 169.

<sup>61</sup> Neumann 1965.

<sup>62</sup> *Ibd.*, S. 1f. Für Maier-Eichhorn 1989, S. 46 entspricht die Unterscheidung Neumanns nicht dem heutigen Sprachgebrauch, wie sie auch auf die Problematik des Ansatzes hinweist, Übereinstimmungen zwischen schriftlich beschriebenen und bildlich dargestellten Gesten zu suchen.

<sup>63</sup> Suntrup 1978, S. 24.

<sup>64</sup> Kötting 1978.

*Mittelalters* sind zwei Artikel den „Gebärden und Gesten“<sup>65</sup> und der „Geste“<sup>66</sup> gewidmet. In letzterem wird Gestik als „Sprache der Körperhaltung“ bezeichnet und die beiden Begriffe weitgehend synonym gesehen. Auch Schmidt-Lauber konstatiert, daß der heutige Gebrauch die Begriffe nicht voneinander abgrenzt.<sup>67</sup> Nöth resümiert, daß der Übergang zwischen Gebärde und Geste fließend, der wissenschaftlich üblichere freilich der Begriff Geste sei, was auf den Einfluß des Englischen und Französischen zurückzuführen sei.<sup>68</sup> Gegen den wissenschaftlich umstrittenen Terminus Körpersprache sei einzuwenden, daß „Körperhaltung und -bewegungen nur wenige Strukturmerkmale mit Sprachkodes gemein haben.“<sup>69</sup>

Aufgrund der unentschiedenen Lage wird davon abgesehen, eine Definition der in Frage stehenden Begriffe zu unternehmen. Die Unterscheidung Geste – Gebärde ist nur im Deutschen möglich, in der umgangssprachlichen Verwendung sogar erst seit dem 18. Jahrhundert. Vorher gibt es Zeugnisse, die mit dem Wort Gebärde die gesamte Erscheinung einer Person, ihr Auftreten und vor allem ihr Benehmen bezeichnen.<sup>70</sup>

Um Verwirrung zu vermeiden, soll im Folgenden nur der Begriff Geste (Gesten, Gestik) verwendet werden. Das Italienische *gesto* entspricht unserem Wort Geste.<sup>71</sup> *Gestare* wird von der Accademia della Crusca im Wörterbuch von 1612 noch mit *condurre, portare* synonym gesetzt,<sup>72</sup> die dem heutigen *condursi* und *portarsi* entsprechen; beide Verben lassen sich übersetzen mit: sich benehmen, sich betragen, sich aufführen.<sup>73</sup> Die Ausgabe von 1893 verzeichnet die Worte *gestaggiare, gesticolamento* und *gesticolazione* mit negativer Konnotation.<sup>74</sup> Mit *Gesto* werden die Bewegungen einer Person bezeichnet, vor allem aber die Bewegungen der Hand, die die Wörter begleiten.

---

<sup>65</sup> Kocher 1989.

<sup>66</sup> Engemann 1989.

<sup>67</sup> Schmidt-Lauber 1984, S. 151.

<sup>68</sup> Nöth 1985, S. 340f.

<sup>69</sup> Op. cit., S. 341.

<sup>70</sup> Austin 1981, S. 38.

<sup>71</sup> *gesto m.* 1 Geste *f.*, Gebärde *f.* *fare un ~ di rabbia* eine wütende Gebärde machen. 2 (*cenno*) Zeichen *n*, Wink *m*, Bewegung *f.* 3 (*il gestire*) Gestikulation *f.*, Gebärdenspiel *n.* 4 (*posa*) Pose *f.*, gesuchte Haltung *f.* ~ *teatrale* theatralische Pose. 5 (*azione*) Tat *f.*, Handlung *f.*, Geste *f.* *un ~ generoso* eine großmütige Tat. Artikel *gesto* aus Langenscheidt 1987, S. 302.

<sup>72</sup> Accademia della Crusca 1612, S. 382.

<sup>73</sup> Langenscheidt 1987, S. 142 und S. 528.

<sup>74</sup> Accademia della Crusca 1893, S. 157.

Oft fügen sie der Rede Kraft und Emotion bei, aber ebenso sind sie in der Lage einen Gedanken auszudrücken oder eine Bewegung der Seele (*moto dell'animo*).<sup>75</sup>

Da auch in der englischen und französischen Literatur nur *gesture* respektive *geste* gebräuchlich sind, empfiehlt sich die alleinige Verwendung von Geste und Gestik, zumal diese, wie von Nöth angemerkt, inzwischen die von der Wissenschaft bevorzugten Begriffe sind.

---

<sup>75</sup> Loc. cit.

## II. Die Gesten in der Theorie

### 1. Raffaels kunsttheoretisches Interesse

In einem Brief an Baldesar Castiglione beschreibt Raffael seine „Methode“: Um eine Schönheit malen zu können, müsse er zuvor mehrere schöne Frauen sehen, um – mit Hilfe des Grafen Castiglione – eine von ihnen auszuwählen.<sup>76</sup> Da der Graf aber nicht zugegen sei und es ihm, Raffael, an solchen schönen Frauen mangle, behelfe er sich mit einer *certa idea*, die in seinen Kopf käme.<sup>77</sup> Er spielt damit auf die antike Anekdote an, die von dem berühmten Maler Zeuxis berichtet, wie er sich eine zu malende Schönheit aus mehreren lebenden Modellen zusammensetzt.<sup>78</sup> Selbst wenn es zutreffen sollte, daß dieses Schreiben von jemand anderem für Raffael verfaßt wurde,<sup>79</sup> so läßt sich daran zumindest Raffaels Interesse an theoretischen Fragen erkennen. Der Briefschreiber erwähnt Vitruv, wenngleich er sich auch ein wenig herablassend über ihn äußert.<sup>80</sup> Raffaels Interesse an der antiken Architekturtheorie schlägt sich ausführlich in einem Brief an Papst Leo X. nieder, der sich mit der Errichtung der Villa Madama befaßt.<sup>81</sup> Man darf demzufolge annehmen, daß Raffael sich an kunsttheoretischen Diskussionen beteiligte. Die erste Anregung dafür könnte sogar aus dem Elternhaus selbst stammen, denn sein Vater Giovanni Santi, Hofmaler in Urbino, verfasste eine Reimchronik, in der er auch die Leistungen verschiedener Künstler würdigte.<sup>82</sup> In Florenz lernte Raffael das *istoria*-Konzept Leon Battista Albertis kennen. Zu dieser Zeit war Leonardo in der Stadt, von dessen theoretischen Interessen die Kollegen unterrichtet gewesen sein dürften. Schließlich könnte in Rom der päpstliche Hof ein Impulsgeber gewesen sein, sich eingehend mit theoretischen Fragen zu beschäftigen.<sup>83</sup>

---

<sup>76</sup> Golzio 1936, S. 30f., Camesasca 1994, S. 166.

<sup>77</sup> Camesasca 1994, S. 166: „[...] che per dipingere una bella mi bisognaria veder più belle, con questa conditione che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Idea che mi viene nella mente. [...]“ Zur *fortuna critica* des *Idea*-Begriffs, Camesasca 1994, S. 160ff.

<sup>78</sup> Zeuxis lebte in der 2. Hälfte des ersten Jahrhundert v. Chr., Camesasca 1994, S. 167, Anm. 32.

<sup>79</sup> Die Autorschaft Raffaels wurde aus stilistischen Gründen angezweifelt; als Autoren kommen Pietro Aretino, in dessen Nachlaß der Brief gefunden wurde, Pietro Bembo und andere in Frage, Camesasca 1994, S. 154f.

<sup>80</sup> Camesasca 1994, S. 166: „[...] Me ne porge una gran luce Vitruvio [...]“.

<sup>81</sup> Jones / Penny 1983, S. 226. Zur Frage der Autorschaft, Camesasca 1994, S. 259ff., Text, Version A, op. cit., S. 289-298; Version B, op. cit., S. 299-310.

<sup>82</sup> Frommel 1987, S. 13.

<sup>83</sup> Dazu Shearman 1972, S. 130; Frommel 1987, S. 18.

Im Folgenden werden theoretische Positionen vorgestellt, die wesentlich zur Diskussion über Gestik beigetragen haben und deren Rezeption für Raffael vorausgesetzt werden darf. So kann der theoretische Hintergrund bei den Werkanalysen von der malerischen Praxis abgesetzt werden.

## 2. Zum Begriff *gestus*

Die lateinische Antike verwendete das Wort *gestus* häufig, jedoch ohne eine gründliche Definition zugrunde zu legen. Es dient oft dazu, eine Geste von einer Bewegung zu unterscheiden oder eine Geste als Körperbewegung zu definieren, weitaus geringer sind die Verwendungen, die eine bestimmte Geste von einer anderen unterscheiden. Vom 11. bis zum 13. Jahrhundert findet sich in den Wörterbüchern kaum eine Definition des Wortes.<sup>84</sup> Im Kontext der Musik wird im 9. Jahrhundert von Rémi d'Auxerre eine Unterscheidung von Geste und Bewegung vorgenommen; in dessen Kommentar zu *De Musica* von Martianus Capella heißt es: „Zwischen Bewegung und Gestus ist dieser Unterschied, daß die Bewegung den ganzen Körper betrifft, der *gestus* nur die Hand selbst oder andere Glieder.“<sup>85</sup> Das Wort erscheint im 12. und 13. Jahrhundert wieder.<sup>86</sup>

## 3. Die antike Rhetorik in der Renaissance

Die Wiederbelebung der antiken Rhetorik ist aufs engste mit dem Humanismus der Renaissance verbunden.<sup>87</sup> Den Kunsttheoretikern diente sie, ähnlich wie die antiken Ruinen Roms den Architekten, wenn nicht als Steinbruch, so doch als Quelle, aus der sie ihre kritischen Kategorien zogen.<sup>88</sup> Die wichtigsten rhetorischen Schriften waren schon während des Mittelalters, spätestens seit der Neubelebung der klassischen Studien im 11. Jahrhundert in Gebrauch: Ciceros *De inventione*, die ihm zugeschriebene *Rhetorica ad Herennium*<sup>89</sup> und die detailreichste<sup>90</sup> dieser Schriften, Quintilians *Institutionis oratoriae*

---

<sup>84</sup> Schmitt 1981, S. 383.

<sup>85</sup> Schmitt 1981, S. 384: „inter motum et gestum hoc distat quod motus est totius corporis, gestus proprie manuum vel ceterorum membrorum.“

<sup>86</sup> Schmitt 1981, S. 387.

<sup>87</sup> O'Malley 1979, S. 5: „If scholarship has proved a single point [...] it has proved that in one way or another Renaissance Humanism was intimately, even essentially, related to the revival of classical rhetoric. A 'humanist' who made no profession of rhetoric was no humanist at all.“

<sup>88</sup> Summers 1981, S. 88-89.

<sup>89</sup> Zur Herennius-Rhetorik und den Schriften Ciceros, s. Maier-Eichhorn 1989, S. 15 und Ueding 1996, S. 39ff. Die in den 80er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstandene Schrift äußert sich nur in wenigen Abschnitten über die Körperhaltung; den Gesprächstönen, seriös oder belehrend, sind die jeweiligen Körperhaltungen anzupassen. Der Autor geht in dem kurzen Abschnitt zweimal darauf ein, daß es schwierig sei, sich über Körperbewegungen schriftlich zu äußern, s. Herennius / Müller 1994, S. 109. Die *editio princeps* erschien 1479 in Venedig, op. cit., S. 31.

*libri quinque*, wenngleich letzteres Werk zunächst nicht vollständig vorlag.<sup>91</sup> Auch Fragmente von Ciceros *De oratore* und *Orator* waren bekannt,<sup>92</sup> aus diesen beiden Werken stammen die Termini Körpersprache (*sermo corporis*) und körperliche Beredsamkeit (*corporis quaedam eloquentia*).<sup>93</sup>

### 3.1 Marcus Fabius Quintilianus *Institutionis oratoriae libri quinque*

Quintilians (35–100 n. Chr.) *Ausbildung des Redners* gilt als die Summe der antiken Rhetorik.<sup>94</sup> Anhand eines Kapitels daraus soll untersucht werden, welche Anregungen im allgemeinen und welche Gesten im besonderen die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts daraus schöpfen konnten.

Das umfangreiche Lehrwerk behandelt die Ausbildung des Redners, die schon im Kindesalter beginnen sollte. Die fünf Aufgaben des Redners sind: *inventio* (das Auffinden des Stoffs), *dispositio* (die Gliederung), *elocutio* (die stilistische Ausarbeitung), *memoria* (das Einprägen der Rede) und *pronuntiatio* (der Vortrag).<sup>95</sup> Das 11. Kapitel widmet sich ganz dem Vortrag, auch *actio* genannt. Im Wort *actio* wird der Aspekt der Körpersprache betont, während *pronuntiatio* die Verwendung der Stimme meint.<sup>96</sup> Mit diesen beiden Teilen, Stimme und Geste, befaßt sich Quintilian. Bevor er in die Einzelheiten geht, verdeutlicht er dem Leser, wie wichtig es für die Wirkung einer Rede sei, daß sie gut vorgetragen werde. Selbst eine mittelmäßige Rede könne durch einen mitreißenden Vortrag einen guten Eindruck hinterlassen, während eine noch so gute Rede bei einer kraftlosen Vortragsweise wirkungslos bleibe.<sup>97</sup> Quintilian spricht dann über die Stimme, der sich die Gestik anzupassen habe,<sup>98</sup> gefolgt von kürzeren Abschnitten über den angemessenen Vortrag (*apta pronuntiatio*),<sup>99</sup> die Haltung des Kopfes<sup>100</sup> und den

---

<sup>90</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 8.

<sup>91</sup> Monfasani 1988, S. 172. Den vollständigen Quintilian-Text entdeckte Poggio Bracciolini 1416 im Kloster St. Gallen; streng genommen handelt es sich um eine erneute Entdeckung, da Nicholas de Clemanges vor 1397 bereits auf einen vollständigen Text zurückgreifen konnte, Monfasani 1988, S. 178 und S. 218, Anm. 67.

<sup>92</sup> Monfasani 1988, S. 178.

<sup>93</sup> Kalverkämper 1993, S. 132, aus *De Oratore*, 3, 222 und *Orator* 17, 55.

<sup>94</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 29 beschreibt die Schrift als den Versuch, die technische Seite, die in der Herennius-Rhetorik vorherrscht, mit der profunden Darstellung Ciceros zu vereinen. Das Werk erschien wahrscheinlich 95 n. Chr., Wülfing 1992, S. 68.

<sup>95</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 5.

<sup>96</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 1. Quintilian übernimmt diese Unterscheidung von Cicero, op. cit., S. 609, Anm. 78. Rahn übersetzt *actio* mit „Auftreten“. Zur Bedeutung des *actio*-Konzepts vor allem ab der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, s. Kapp 1990. Der Terminus stammt aus der Terminologie des griechischen Theaters; Maier-Eichhorn 1989, S. 12.

<sup>97</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 2-5.

<sup>98</sup> Op. cit., 11, 3, 14-60.

<sup>99</sup> Op. cit., 11, 3, 61-65.



Gesichtsausdruck.<sup>101</sup> So wie er alle Körperteile, beginnend beim Kopf bis zu den Füßen bespricht, äußert er sich zu den Augen, den Augenbrauen, der Nase, den Lippen und dem Nacken.

Ausführlich geht er auf die Hände ein: „Über die Hände vollends, ohne die der Vortrag verstümmelt und schwach wäre, läßt sich kaum sagen, wie viele Bewegungen sie machen können, da sie fast die Vielzahl der Worte selbst erreichen. Denn die übrigen Körperteile unterstützen den Redenden, die Hände aber, möchte ich fast sagen, reden selbst [*ipsae loquuntur*]. Fordern wir nicht mit ihnen und versprechen, rufen herbei und schicken weg, drohen und flehen, verabscheuen und fürchten, fragen und verneinen, zeigen durch sie Freude, Traurigkeit, Zweifel, Bekenntnis, Reue, Maß, Menge, Zahl und Zeit? Stacheln sie nicht an, halten zurück, billigen, zeigen Verwunderung und Scheu? Nehmen sie nicht bei der Bezeichnung von Ort und Person die Stelle von Adverbien und Pronomina ein? So daß mir hier in der so großen Verschiedenheit der Sprache bei allen Völkern und Nationen die gemeinsame Sprache aller Menschen zu sein scheint.“<sup>102</sup> Diese Idee einer *omnium hominum communis sermo* galt im Grunde noch bis ins 20. Jahrhundert hinein als Allgemeinplatz.<sup>103</sup>

Quintilian fährt fort: „Und freilich gehen diese Gebärden, von denen ich gesprochen habe, aus den Worten selbst auf natürliche Weise hervor; es gibt auch andere, welche die Dinge durch Nachahmung bezeichnen, wie z.B. man einen Kranken dadurch zeigt, daß man wie ein Arzt den Puls fühlt, oder einen Kitharasieler dadurch, daß man die Hände so hält, wie einer, der die Saiten schlägt; diese Art ist beim Vortrag so weit wie möglich zu vermeiden. Denn der Redner muß sich sehr deutlich vom Pantomimen unterscheiden, so daß seine Gestikulation mehr dem Sinn als den einzelnen Wörtern angepaßt ist, was ja auch für ein wenig ernsthaftere Schauspieler zur Gewohnheit geworden ist. Wie ich es also erlaube, die Hand auf sich zu richten, wenn man von sich spricht und gegen denjenigen auszustrecken, den man meint und anderes dergleichen, so doch nicht, gewisse Stellungen nachzubilden und alles, was man sagt, bildlich darzustellen.“<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Op. cit., 11, 3, 68-71.

<sup>101</sup> Op. cit., 11, 3, 72-84.

<sup>102</sup> Übersetzung Maier-Eichhorn 1989, S. 90

<sup>103</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 25 zu dieser Vorstellung bei Cicero und S. 53 bei Lukrez.

<sup>104</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 90; Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 88-89.

Die Folgerung, daß sich aus den Worten die Gesten „auf natürliche Weise“ (*naturaliter*) ergeben, weist die führende Rolle eindeutig dem Wort zu.<sup>105</sup> Die Gestik ist nachgeordnet. Das Verbot von sogenannten mimetischen Gesten gründet in der nötigen Distanzierung von Schauspielern und Pantomimen. Noch am Ende des Kapitels wiederholt er die Warnung, nicht durch übertriebene Vortragsweise seinen Ruf und Namen zu schädigen.<sup>106</sup>

Quintilian stellt schließlich Geste um Geste vor, dabei nie die mit ihr verbundene Wirkung außer Acht lassend.

„Die allgemeinste Gebärde aber, den Mittelfinger mit dem Daumen zusammenzuschließen, während die 3 anderen Finger entfaltet bleiben, erweist sich sowohl für den Redeanfang als brauchbar und erfolgt dann durch gemächliches Vorstrecken mit einer leichten Bewegung nach beiden Seiten, wobei zugleich Kopf und Schultern sachte in die Richtung der Handbewegung nachfolgen; sodann auch für den Erzählteil zum Ausdruck der Bestimmtheit, jedoch dann weiter nach vorn ausholend; und schließlich auch beim Beschuldigen und Überführen zum Ausdruck der Schärfe des Angriffs; denn hier läßt man sie dann weiter und freier ausholen.“<sup>107</sup>

Diese „allgemeinste“ Geste greift die bildende Kunst auf,<sup>108</sup> doch schon bei so einem einfachen Beispiel zeichnet sich ab, daß die Gesten des Redners in ihrer Differenzierung nicht unabhängig von dessen Bewegungen verständlich sind. Auf die Ausführungen zu Alberti und Leonardo vorausweisend sei bemerkt, daß die beiden Theoretiker in ihren Schriften nicht eine einzige Geste so ausführlich beschreiben.

Insgesamt stellt Quintilian nicht sehr viele Gesten vor; darunter sind einige, deren Hauptmerkmal die Darstellung von zwei aufeinanderfolgenden Handstellungen ist.<sup>109</sup> Dieses transitive Element kann nicht dargestellt werden, die Maler können sich nur für eine der beiden Handstellungen entscheiden.<sup>110</sup> Viel genauer befaßt er sich mit fehlerhaften Gesten und Bewegungen, die er anschaulich schildert. Er läßt keinen Zweifel

---

<sup>105</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 54.

<sup>106</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 184.

<sup>107</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 92, Quintilian spricht von dieser Geste als „maxime communis“.

<sup>108</sup> Cf. Typologie-Kapitel, S. 50ff.

<sup>109</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 97: „Ebenso wird die Hand mit nach unten gekehrten Fingern in etwas freierer Bewegung gegen uns gekehrt geschlossen und dann in etwas größerem Schwung in der umgekehrten Richtung wieder geöffnet, so daß es ist, als biete sie die Rede selbst dar.“

<sup>110</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 138-143 zeigt moderne Fotografien einer die Gesten Quintilians nachbildenden Hand. Sie betont ausdrücklich, daß es sich bei den Abbildungen nur um mögliche, nicht um definitive Handstellungen handelt, op. cit., S. 48f.

an seiner Auffassung aufkommen, daß ein Redner, der die Gestik fehlerhaft einsetzt, immer auch ein schlechter Redner sei.<sup>111</sup>

Diese Gesten finden seinen Tadel: „Die Hand über Augenhöhe zu erheben und sie unter die Brust sinken zu lassen, verbieten die Meister der Vortragskunst; sie gar vom Kopf wegzunehmen oder bis zum Unterleib herabzuführen gilt als fehlerhaft. Nach links bewegt man sie innerhalb der Schulterhöhe, weiter schickt es nicht, jedoch müssen wir, wenn wir die Hand abwehrend nach links gleichsam vorschnellen, die linke Schulter vorstrecken, damit sie mit dem Kopf, der nach rechts gerichtet ist, in Einklang steht.“<sup>112</sup> Wie Maier-Eichhorn anmerkt, finden sich in den überlieferten antiken Kunstwerken kaum Beispiele, die sich an das Gebot halten, die Hand nicht über Augenhöhe zu erheben.<sup>113</sup> Auch für die Koordination von Blickrichtung und Geste hat Quintilian eine Empfehlung parat: „Die Blickrichtung wendet sich nämlich immer dahin, wohin auch die Gebärde weist – ausgenommen da, wo man etwas verurteilen, zugestehen oder zurückweisen muß, sodaß es so ist, als wendeten wir unser Antlitz davon ab und wiesen es gleichzeitig mit der Hand von uns [...]“<sup>114</sup> Dies ist bemerkenswerterweise die einzige von Quintilian beschriebene Geste, bei der Kopf und Hand in entgegengesetzte Richtungen bewegt werden.<sup>115</sup> Strenggenommen könnte man Quintilian einen Verstoß gegen die eigene Regel vorwerfen, denn zu zeigen, wie man sich abwendet, hat viel mit pantomimischem Spiel gemeinsam.

Ein weiteres Augenmerk gilt der linken Hand: „Die linke Hand führt nie für sich allein eine Gebärde richtig aus, häufig aber schließt sie sich der rechten an, ob wir nun die Beweispunkte an den Fingern abzählen oder mit nach links gekehrten flachen Händen Unheil abwehren oder sie beide von uns strecken oder sie getrennt nach der Seite richten oder sie zur Genugtuung [Entschuldigung] oder Fürbitte – wobei aber wieder die Gebärden verschieden sind, gesenkt ausbreiten oder zur Anbetung emporheben [...]“<sup>116</sup> Die linke Hand konnte wegen der Toga wenig zum Einsatz kommen. Das zu Quintilians Zeiten bereits üppig bemessene Kleidungsstück durfte nur wenig bewegt werden, um den aufwendigen Faltenwurf zu erhalten, denn das eine Ende des Stoffes lag auf dem linken

---

<sup>111</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 120: „Man nehme [...] nur gleich diejenigen hinzu, die ihre schwirrenden Pointen mit den Fingern ins Ziel schleudern oder sie mit erhobener Hand verkünden [...]“

<sup>112</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 112-113.

<sup>113</sup> Maier-Eichhorn, S. 111. Sie verweist auf den Allocutio-Gestus, der bei Ansprachen von hochstehenden Persönlichkeiten verwendet wird, cf. Brilliant 1963, S. 57ff. Die Statue des Augustus von Primaporta, Rom, Vatikanische Museen, hält die Hand etwas über Augenhöhe.

<sup>114</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 70.

<sup>115</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 113.

<sup>116</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 114-115.

Unterarm.<sup>117</sup> Die Anpassung der linken an die rechte Hand begründet der Rhetoriker so: „Denn hierbei ist die Gefühlswirkung stärker, die von der Verbindung der Hände ausgeht, wobei die Gebärden beim Ausdruck kleiner, lieblicher oder düsterer Gefühle knapp, bei großen, freudigen oder schrecklichen aber weit ausholend ausgeführt werden.“<sup>118</sup>

Den Ausführungen zu den Händen folgen Empfehlungen zur Stellung der Füße und dem Herumgehen<sup>119</sup> sowie der Kleidung<sup>120</sup>, denen sich ausführliche Anweisungen für den Vortrag<sup>121</sup> anschließen. Quintilian schließt das Kapitel wie die vorangegangenen mit dem Hinweis ab, daß es auf das rechte Maß ankomme.<sup>122</sup>

Das *actio*-Kapitel der *Institutionis oratoriae libri* konnte den Malern des Quattro- und Cinquecento kaum neue, unbekannte Gesten vermitteln. Das mag an den knappen Angaben Quintilians liegen, die nicht immer ausführlich genug sind, um ohne visuelles Vorbild nachgeahmt werden zu können. Maier-Eichhorn sieht in dieser Kürze ein Indiz dafür, daß Quintilian seine Leser auch ohne ausführliche Beschreibungen wußten, welche Gesten gemeint waren.<sup>123</sup> Wenn ein Renaissance-Maler auf der Suche nach neuen Gesten jemals auf Quintilian zurückgegriffen haben sollte, wird er vermutlich enttäuscht festgestellt haben, daß die Sarkophagplastik ein größeres Repertoire an Gesten bot. Von größerer Bedeutung war die Rezeption der allgemeinen Vorstellungen über Gestik, besonders die Aussagen über die Wirkung des Vortrags und das Lob der Vielfalt der Gesten.

#### **4. Die Theoretiker des Quattrocento**

##### **4.1 Leon Battista Alberti *Trattato della Pittura***

Albertis Schrift über die Malerei ist in drei Bücher gegliedert. Im Aufbau folgt es dem isagogischen Traktat, einer Form der klassischen Rhetorik, die Horaz für seine *Ars poetica* wählte. Das Schema behandelt in einem ersten Schritt die Elemente der im Titel genannten Kunst, in einem zweiten Schritt deren einzelne Bereiche und in einem abschließenden Schritt den Künstler und sein professionelles und moralisches

---

<sup>117</sup> Maier-Eichhorn 1989, S 114f. Über die angemessene Kleidung und ihren Sitz äußert sich Quintilian ausführlich, Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 137-149.

<sup>118</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 116.

<sup>119</sup> Op. cit., 11, 3, 124-136.

<sup>120</sup> Op. cit., 11, 3, 137-149.

<sup>121</sup> Op. cit., 11, 3, 150-184.

<sup>122</sup> Op. cit., 11, 3, 181.

<sup>123</sup> Maier-Eichhorn 1989, S. 85.

Verhalten.<sup>124</sup> Das erste Buch von Albertis Traktat behandelt die mathematischen Grundlagen der Malerei und die richtige Anwendung der Perspektive, das zweite Buch unterrichtet über die praktische Seite der Malerei, die anhand der Begriffe Kontur (*circonscriptione*), Komposition (*compositione*) und Licht (*ricevere di lumi*) erläutert wird, das dritte Buch gibt Auskunft über die Umsetzung der vorgestellten Erkenntnisse und über den Maler allgemein.<sup>125</sup>

Im zweiten und dritten Buch spricht Alberti auch über die *istoria*, womit er Bilder meint, auf denen Ereignisse dargestellt sind.<sup>126</sup> Die *istoria* stuft Alberti als das höchste Werk des Malers ein.<sup>127</sup> An ihr könne der Maler seinen Intellekt beweisen<sup>128</sup>, sie verdiene Lob und Bewunderung.<sup>129</sup> Eine *istoria* bereite dem Betrachter Freude, wenn diese vielfältig und reichhaltig ausgeschmückt sei.<sup>130</sup> Diese Vielfalt gefalle noch besser, wenn sie bescheiden, würdig und wahrhaftig sei.<sup>131</sup> Der Maler müsse nicht alles ausfüllen, um vielfältig zu sein. Vielfalt erreiche er, wenn er die dargestellten Personen in unterschiedlichen Haltungen zeige und jedem eine andere Aktion und Bewegung gebe.<sup>132</sup> Alberti wiederholt, daß Bescheidenheit und Wahrheit verwirklicht werden sollten. Deshalb solle der Maler keine Geste oder Pose wiederholen.<sup>133</sup> Die *istoria* rühre die Seele des Betrachters an, wenn jede gemalte Figur die Bewegung ihrer Seele deutlich zeige: „Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung [*movimento d'animo*] zeigen werden.“<sup>134</sup> Und er begründet dies folgendermaßen: „Denn in der der Natur – in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem

---

<sup>124</sup> Gilbert 1943, S. 91, dort auch Nachweis der Abhängigkeit Albertis von Horaz. Im Gegensatz zu Gilbert 1943 cf. Wright 1984, der Quintilians Rhetorikbuch als Vorbild für Albertis „overall plan“ nennt. Bei Goldstein 1991, S. 642f. eine Zusammenfassung der Forschung zu Albertis Rhetorik und ihrer Prägung durch klassische Muster.

<sup>125</sup> Die lateinische Version bezeichnet die Bücher mit: I. Rudimenta; II. Pictura; III. Pictor, cf. Alberti / Janitschek 1877, S. VI.

<sup>126</sup> Ein Äquivalent für *istoria* gibt es im heutigen Italienisch nicht, Alberti / Spencer 1966, S. 23; Alberti / Janitschek 1877, S. 104 übersetzt das Wort mit „Geschichtsbild“; Blunt 1940, S. 11 gibt es im Englischen mit „subject-painting“ wieder, um den Unterschied zum Einfigurenbild zu betonen. Der Begriff ist schon seit dem 4./5. Jahrhundert im Gebrauch, um *imago* (Abbild einer Gestalt) von *historia* (Darstellung eines verbal überlieferten Ereignisses) zu unterscheiden. Alberti bezeichnet mit dem Begriff eine Bildgattung, Locher 1994, S. 104.

<sup>127</sup> Alberti / Spencer 1966, S. 70 u. 72.

<sup>128</sup> Op. cit., S. 72.

<sup>129</sup> Op. cit., S. 75.

<sup>130</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 117: „copia et varietà delle cose“.

<sup>131</sup> Alberti / Spencer 1966, S. 75.

<sup>132</sup> Loc. cit.

<sup>133</sup> Op. cit., S. 77.

<sup>134</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 120; Originaltext, op. cit., S. 121: „Poi movera l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo.“

Lachenden und trauern mit dem Traurigen.<sup>135</sup> Das Mittel dazu gibt er im folgenden Satz an: „Diese Gemüthsbewegungen aber erkennt man aus den Körperbewegungen.“<sup>136</sup>

Ähnlich äußert sich Horaz in seiner Poetik: „Es genügt nicht, daß Dichtungen schön sind; sie seien gewinnend, sollen den Sinn des Hörers lenken, wohin sie nur wollen. Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst; dann wird dein Unglück mich treffen, [...]; entledigst du dich nur eines unpassenden Auftrags, so schlafe ich ein oder muß lachen.“<sup>137</sup>

Die Vorstellung, daß verwandte Stimmungen einander suchten, schlägt sich auch in anderen Zusammenhängen nieder. Wandruszka zitiert ein Werk des 16. Jahrhunderts – einen Liebespiegel des Bartolomeo Gottifredi – worin den jungen Mädchen geraten wird, die *atti* des Liebhabers durch dieselben Gesten zu erwidern: Das Mädchen solle lachen, wenn er lache, und sich traurig geben, wenn er weine.<sup>138</sup>

Um diese Wirkung zu erzielen empfiehlt Alberti dem Künstler, die Natur zum Vorbild zu nehmen und genau zu studieren; doch bliebe die Schwierigkeit immer bestehen, „die vielen Gemüthsbewegungen durch entsprechende Körperbewegungen auszudrücken.“<sup>139</sup> Die *istoria* verlangt weiterhin, daß die Bewegungen der Handlung angemessen sind.<sup>140</sup> Alberti fordert dann Figuren, die den Betrachter auf das Geschehen hinweisen oder die ihn mit der Hand zur Betrachtung auffordern; auch das Gegenteil ist möglich: eine Figur könnte mit „zornigem Gesicht und rollenden Augen“ uns das Näherkommen verwehren.<sup>141</sup> Diese Figuren, die auch auf Gefahren oder Wunder aufmerksam machen, laden den Betrachter also ein, mit ihnen zu weinen oder zu lachen. Deshalb müsse alles, was diese Figuren untereinander oder mit dem Betrachter machten, dazu dienen, die *istoria* auszuschnücken, sie dem Betrachter zu vermitteln und ihn

---

<sup>135</sup> Op. cit., S. 120; Originaltext, op. cit., S. 121: „Interviena da natura, quale nulla piu che lei si truova capace di cose ad se simile, che piangiamo con chi piange et ridiamo chon chi ridi et dolianci con chi si duole.“

<sup>136</sup> Op. cit., S. 120; Originaltext, op. cit., S. 121: „Ma questi movimenti d’animo si conoscono dai movimenti del corpo.“

<sup>137</sup> Horaz, *Ars poetica*. *Die Dichtkunst*, Stuttgart 1972, V. 99-105; zitiert nach Kirchner 1991, S. 51. Spencer verweist auf eine verwandte Stelle bei Cicero, *De amicitia*, 14, 50, Alberti / Spencer 1966, S. 126, Anm. 59.

<sup>138</sup> Wandruszka 1954, S. 53f.

<sup>139</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 120; Originaltext, op. cit., s. 121: „Cosi adunque conviene, sien o ai pictori notissimi tutti i movimento del corpo quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo.“

<sup>140</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 122.

<sup>141</sup> Loc. cit.; Originaltext, op. cit., S. 123: „con viso cruccio et chon li occhi turbati minacci“. Die Einbeziehung des Publikums wird auch in anderen Gebieten formuliert, s. Barasch 1967, der auf L. Castelvetro, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, Wien 1570 verweist.

gleichzeitig zu belehren.<sup>142</sup> Zur Illustration führt Alberti ein Bildbeispiel an, das einzige nichtantike des Traktates: Das Navicella-Mosaik Giottos bei Alt-St. Peter (Abb. 1).<sup>143</sup>

Daran preist er die verschiedenen Bewegungen und Haltungen der elf Apostel, die alle auf je eigene Weise die Furcht ausdrückten, die sie beim Anblick des über dem Wasser wandelnden Petrus empfänden.<sup>144</sup>

Nochmals kommt er auf das Naturvorbild zurück, um seine eigenen Beobachtungen zu referieren. Die Hände solle man möglichst nie über den Kopf heben, ebensowenig die Ellenbogen über die Schulter oder den Fuß nicht über das Knie.<sup>145</sup> Beobachtungen dieser Art könne jeder fleißige Künstler selbst machen. Wie Quintilian geht Alberti auf Fehler ein. Könnte man bei einer Figur Brust und Rücken gleichzeitig sehen, so sei das nicht nur unmöglich, sondern auch unschicklich.<sup>146</sup> Die Begründung dafür ähnelt der Quintilians, der vermeiden wollte, daß man den Redner mit einem Schauspieler verwechselt. Denn die angeblich größere Lebendigkeit solcher Figuren, die „jedes Glied wild umherwerfen“, mache aus ihnen „Fechtmeister und Gaukler ohne jede künstlerische Würde,“ denen Anmut und Lieblichkeit fehle. Das aber fällt letztlich auf den Künstler selbst zurück, dessen Geist somit „allzu aufbrausend und wild“ erscheine.<sup>147</sup>

Die Bewegungen des Körpers und seiner Glieder sollen daher den dargestellten Figuren angemessen sein, das bedeutet auch, daß heftige Erregungen mit passenden Körperbewegungen dargestellt werden sollen.<sup>148</sup> Das Postulat der Angemessenheit gilt sogar für die Darstellung von Tieren und unbelebter Dinge, wie Haaren, Blättern oder Zweigen.<sup>149</sup> In der lateinischen Fassung von 1435 empfiehlt er noch, nie mehr als neun oder zehn Personen auf einem Bild darzustellen.<sup>150</sup> In der italienischen Fassung fehlt

---

<sup>142</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 122.

<sup>143</sup> Das Mosaik war 1610 im Zuge der Bauarbeiten im Bereich des alten Atriums von St. Peter von seinem ursprünglichen Standort (Wand von S. Maria in Turri) abgenommen worden, cf. Paeseler 1941, S. 78. Am heutigen Standort wurde es erst in den Jahren 1673/75 angebracht, cf. op. cit., S. 87. Raffael dürfte es gekannt haben.

<sup>144</sup> Panofsky G.S. 1991, S. 20.

<sup>145</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 126.

<sup>146</sup> Loc. cit.; Originaltext, op. cit., S. 127: „cosa impossibile et non condicente“.

<sup>147</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 127; Originaltext, op. cit., S. 127: „[...] perche odono quelle immagini molto parer vive, quali molto gettino ogni suo membro et per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna dignità di pictura. Onde non solo sono senza gratia et dolcezza, ma piu ancora mostrano l'ingegno dell' artefice troppo fervente et furioso.“

<sup>148</sup> Op. cit., S. 128.

<sup>149</sup> Loc. cit.

<sup>150</sup> Er bezieht sich dabei auf Varro, der nie mehr als die genannte Anzahl Personen zu einem Essen einlud, um den Überblick zu behalten, cf. Alberti / Spencer 1966, S. 76.

diese Empfehlung. Eine weitere Möglichkeit den Blick des Betrachters zu fesseln, sei das Einfügen des Porträts einer bekannten Persönlichkeit.<sup>151</sup>

Ausführlich befaßt sich Alberti mit den Bewegungen und ihren Richtungen. Dabei unterscheidet er zwischen den Gemütsbewegungen, auch Affekte genannt, und den Körperbewegungen. Er benennt vier Affekte, nämlich: Schmerz, Furcht, Freude, Sehnsucht und verweist auf ähnliche, ohne diese zu bezeichnen.<sup>152</sup>

Da es den Rahmen dieser Untersuchung sprengte, eine Geschichte der Affekte und ihrer Bezeichnungen zu referieren, sei darauf verwiesen, daß ihre Zahl und Zusammenstellung im Laufe der Jahrhunderte variiert: Aristoteles, auf den die Vorstellung zurückgeht, dass die Bewegung der Seele mit der körperlichen Bewegung verknüpft sei, nennt Zorn, Milde, Furcht, Mitleid, Mut, Freude, Liebe und Haß, die den Körper in Mitleidenschaft ziehen.<sup>153</sup> Quintilian führt Freude, Traurigkeit, Zweifel, Bekenntnis, Reue, Verwunderung und Scheu an, die mit den Händen ausgedrückt werden könnten.<sup>154</sup> Im 17. Jahrhundert unterscheidet Descartes fünf Affekte: Liebe, Haß, Freude, Traurigkeit und Begehren; Spinoza zählt 48 Affekte auf.<sup>155</sup> Im Zusammenhang mit der Raffael-Rezeption, die gleichfalls ausgeklammert bleibt, ist Benjamin Ralphs Werk von 1759 zu erwähnen, in dem eine Fülle von Affekten in den Werken Raffaels benannt werden, die der Autor für das Studium des Ausdrucks empfiehlt.<sup>156</sup> Im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit beruht seine Interpretation ausschließlich auf einer Analyse der Köpfe und deren Gesichtsausdruck.<sup>157</sup>

Alberti beschreibt dann die einzelnen Bewegungen, die möglich sind: „Jedes Ding, welches sich von seiner Stelle bewegt, kann sieben Wege machen: 1. nach aufwärts, 2. nach abwärts, 3. nach rechts hin, 4. nach links hin, 5. von uns sich

---

<sup>151</sup> Op. cit., S. 93f.

<sup>152</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 124: „Die Bewegungen sind einestheils Gemütsbewegungen, »Affectionen« genannt, wie Schmerz, Furcht, Freude, Sehnsucht und ähnliche; anderentheils sind es Körperbewegungen.“ Originaltext, op. cit., S. 125: Sono alcuni movimenti d'animo detti affezione, come era dolore, gaudio et timore, desiderio et simili altri; sono movimenti de' corpi.“

<sup>153</sup> Fehrenbach 1997, S. 187, Anm. 328: Aristoteles, De anima, 403 a.

<sup>154</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 86f.

<sup>155</sup> Braun 1994, Sp. 31. Ein Abriß der Geschichte bei Lanz 1971.

<sup>156</sup> Ralph 1759. Im Index, op. cit., S. 38 sind allein die folgenden Unterscheidungen verzeichnet, denen zwei weitere Seiten folgen: Affection; Agony, mental and corporeal; Ardour; Ardour and affection; Arrogance dejected; Astonishment; Astonishment with pity; Astonishment with disgust; Astonishment and doubt; Attention; Attention, extreme; Attention with astonishment; Attention with amazement; Awe; Awe and attention.

<sup>157</sup> Er bildet lediglich Köpfe ab.



entfernend, 6. uns sich nähernd, 7. sich im Kreise drehend. All diese Arten von Bewegungen mögen also auf einem Bilde vorkommen.“<sup>158</sup> Im Zusammenhang mit den rückwärts gerichteten Bewegungen, die ein Redner vermeiden sollte, erwähnt Quintilian, eher en passant, die sieben Bewegungsrichtungen.<sup>159</sup> Diese Unterteilung kann bis zu Platons *Timaios* zurückverfolgt werden,<sup>160</sup> der die Kreisbewegung des „Weltkörpers“ beschreibt.<sup>161</sup> Michels vermutet, daß Alberti die platonische Bewegungslehre aufgriff, um seine Forderung nach einer Darstellung der Seelenbewegung durch die Körperbewegung im Bild zu untermauern.<sup>162</sup> Und wie bei seinen Rückgriffen auf Quintilian, kann der Renaissance-Theoretiker sich damit auf die antike Tradition berufen.

Alberti empfiehlt zwar einzelne Gesten, doch äußert er sich ausführlicher über ihre Funktion, die in der Darstellung der *movimenti d'animo* liegt. Mit dem Konzept der Angemessenheit, *aptum*, gibt er dem Künstler ein Kontrollmittel zur Hand, das diesem bei der Auswahl der zu seinem Thema passenden Gesten hilft. Der Künstler verfährt im Sinne Albertis, wenn er eben diese Gesten durch das Naturstudium erfaßt und bei der Verwendung im Bild beachtet, daß sie der Forderung nach Bescheidenheit, Wahrheit und Dekorum Genüge tun und keine der Gesten wiederholt wird.

#### 4.1.1 Raffaels Rezeption des Traktates

Zu Raffaels Lebzeiten kam weder eine gedruckte lateinische noch eine italienische Version des Traktates zum Druck. Die erste lateinische Ausgabe erschien 1540 in Basel,

---

<sup>158</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 124; Originaltext, op. cit., S. 125: „Qualunque cosa si muove da luogo puo fare sette vie: in su, uno; in giu, l'altro; in destra il terzo; in sinistra, il quarto, colà lunge movendosi di qui o di là monvendo in quà; et il settimo andando atorno. Questi adunque tutti i movimenti desidero io essere in pictura;“.

<sup>159</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 105.

<sup>160</sup> Dazu ausführlich Borinski 1908, S. 179ff.

<sup>161</sup> Op. cit., S. 182. Borinski, op. cit., S. 183: faßt die „Spekulationen“ über die Bewegungsrichtungen zusammen: „Den Seelen (animis nostris) wird eine dreifache Art von Bewegung zugeschrieben, die grade, die kreisförmige und, aus beiden entstehend, die schiefe (motus obliquus). Die erste geht in unsern geistigen Handlungen von einem zum andern. Die zweite bleibt ein und dieselbe (kreist um den gleichen Mittelpunkt). Die dritte mischt der zweiten etwas von der ersten bei, d.h. weicht in der Drehung zu etwas anderem ab. Die erste bezeichnet den Geistesgang des Menschen, wenn er von der Wahrnehmung der äusseren Sinne zu der inneren Vorstellung des Geistes fortschreitet. Die zweite charakterisiert die einfache Intuition (simplex intuitio), mit der die Engel Gott in ewiger Betrachtung umkreisen. Der motus obliquus nun ist, freilich in entgegengesetztem Sinne, beiden gemeinsam. Bei den Engeln tritt er ein, wenn sie mit der göttlichen Betrachtung »die Unteren« (d.s. Menschen) beraten. Wir nun schreiten unter der Führung der eingeborenen Vernunft immer nur im motus rectus fort. »Wenn wir aber auch vom göttlichen Licht erleuchtet werden, dann bewegen wir uns nicht mehr in der Graden, sondern in der Wendung.«“ Borinski sieht die *figura serpentinata* in diesem Konzept begründet, cf. Michels 1988, S. 28.

<sup>162</sup> Michels 1988, S. 28.

ihr folgte eine 1547 in Venedig erschienene italienische Version.<sup>163</sup> Spencer nimmt an, daß die Kenntnis des Traktates so tief in den Werkstätten der Maler verwurzelt war, daß der Bedarf nach einer Ausgabe überhaupt nicht bestand.<sup>164</sup> Über die Art und Weise der Vermittlung des Traktates können nur Vermutungen angestellt werden. Sie kann, wenn sie nicht ausschließlich mündlich erfolgt ist, nur über eine italienische Kopie erfolgt sein. Vermutlich hat Raffael erst in seiner Florentiner Zeit Kenntnis davon erhalten, also zwischen 1504 und 1508; 1506 sollen bereits je ein lateinisches und ein italienisches Manuskript in der Stadt gewesen sein, die heute in der Bibliotheca Nazionale, Florenz liegen.<sup>165</sup> Rosenberg schlägt als mögliche Vermittler Taddeo Taddei oder Angelo Doni vor. Eine weitere Möglichkeit bildet der Kreis um Baccio d'Agnolo, der regelmäßig Künstler und gebildete Auftraggeber zu Gesprächen einlud, bei denen Raffael anwesend war, wie Vasari berichtet.<sup>166</sup>

#### 4.1.2 Zusammenfassung Alberti

Chastel fragt sich, ob die Autorität Albertis wirklich so groß war, wie allgemein angenommen wird, da die Mittlerfigur (*admoniteur*) erst im Manierismus weite Verbreitung finde.<sup>167</sup> Spencer dagegen sieht nach einer Zeit der Ablehnung des Traktates zwischen 1460 und 1480, ab 1480 ein Interesse an den Mitteln erwachen, die die Komposition eines Gemäldes ordnen.<sup>168</sup> Als Beispiele führt er Leonardos *Anbetung der Könige* (Abb. 17) von 1481 und Raffaels *Schule von Athen* an (Abb. 38).<sup>169</sup> Die Rezeption Albertis allein an der Mittlerfigur (*admoniteur*) festmachen zu wollen, hieße, die Freiheit zur Gestaltung, die Alberti den Künstlern zugesteht, sehr eng zu fassen. Für Alberti ist diese Funktion nicht nur mit einer hinweisenden Figur erfüllt, es genügt, mit dem Betrachter in Kontakt zu treten, was auch durch abweisende Gestik möglich wäre.<sup>170</sup>

---

<sup>163</sup> Alberti / Spencer 1966, S. 35.

<sup>164</sup> Op. cit., S. 11: „Alberti's own translation from his Latin original probably entered the shops as something of an 'inspirational handbook' and became so popular that it was read out of existence.“

<sup>165</sup> Rosenberg 1986, S. 184. Das Kopieren solcher Traktate scheint eine übliche Praxis gewesen zu sein. Castiglione sah sich durch das Kursieren mehrerer, nicht autorisierter Kopien schließlich dazu veranlaßt, sein Manuskript drucken zu lassen. Er befürchtete, daß andere ihm mit dem Druck zuvorkommen könnten, cf. Castiglione / Baumgart, S. 2.

<sup>166</sup> Rosenberg 1986, S. 184.

<sup>167</sup> Chastel 1980, S. 417. Chastel sieht ihre größere Verbreitung erst im Manierismus gegeben. Den Begriff „Mittlerfigur“ verwendet Michels 1988, S. 25. Neumeyer 1964, S. 31 schlägt den Begriff „Zeiger“ vor.

<sup>168</sup> Alberti / Spencer 1966, S. 31.

<sup>169</sup> Loc. cit.

<sup>170</sup> S.o., Alberti / Janitschek 1877, S. 29, Anm. 29.

Raffael könnte sich Albertis Lektionen selbst erarbeitet haben. Das Studium der Werke des Florentiner Quattrocento führte ihn vor die Werke, die der Theoretiker Alberti selbst vor Augen hatte, als er sein Traktat niederschrieb. Im Trinitätsfresko Masaccios (1425) in S. Maria Novella (Abb. 2) fordert eine Mittlerfigur mehr als zehn Jahre vor Albertis Postulat mit einer hinweisenden Geste zur Betrachtung auf.<sup>171</sup> Die Bronzetüren Ghibertis waren für einen jungen Künstler vermutlich eine spannendere Lektüre als eine kunsttheoretische Schrift.

Dennoch, Albertis Werk muß auf großes Interesse gestoßen sein, denn dort war eine theoretische Fundierung der künstlerischen Probleme zu finden, die es bis zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben hatte.<sup>172</sup> Cennino Cenninis Traktat diente als Handbuch; man benützte es, um zum Beispiel nachzuschlagen, wie man eine Gipsmaske anfertigt. Krautheimer spricht von einem Schock, den dieses Traktat bei den Humanisten und Künstlern ausgelöst haben muß, denn nur die sieben freien Künste (Grammatik, Rhetorik, Dialektik sowie Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik) waren bislang der Gegenstand theoretischer Werke gewesen. Das Traktat Albertis impliziert, daß auch die bildenden Künste einen Platz unter diesen Disziplinen einnehmen konnten.<sup>173</sup>

#### **4.2 Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura***

In den Notizen Leonardos, die die Malerei betreffen, finden sich auch Äußerungen zur Gestik. In der Ausgabe von Kemp und Wallace werden sie unter der Überschrift „Posture, Expression and Decorum“ zusammengefaßt. Die meisten Aufzeichnungen gleichen Notizen. Es sind nicht ausformulierte Anweisungen, sondern Notate, die der weiteren Bearbeitung bedürfen, weshalb mancher Gedanke mehrfach niedergeschrieben wird.<sup>174</sup>

Leonardo sieht die Aufgabe eines guten Malers darin, den Menschen und seine Absichten zu malen. Die Wiedergabe der Absichten sei schwierig, da diese von Gesten und Bewegungen der Körperteile repräsentiert würden. Beides könne man am besten von den Stummen lernen, weil diese wie niemand sonst Gesten und Bewegungen

---

<sup>171</sup> Darauf weist Chastel 1980, S. 416 hin. Man darf annehmen, daß Alberti mit Masaccio in Rom, vor November 1428, bekannt geworden war, wie er überhaupt mit der florentinischen Künstlerkolonie dort in regem Kontakt stand, Krautheimer 1982, S. 319.

<sup>172</sup> Krautheimer 1982, S. 315.

<sup>173</sup> Op. cit., S. 315. Die theoretische Ausbildung der Renaissancekünstler ist, so weit mir bekannt, kaum erforscht, zum Konzept des *doctus artifex*, Bialstocki 1984, S. 11.

<sup>174</sup> Kemp bezeichnet die meisten Passagen aus den Notizbüchern Leonardos als „work in progress“, man könne sie nicht als „finished statements“ betrachten, Kemp / Leonardo 1989, S. 8.

verwendeten. Da diese Praxis umstritten sei, solle der Maler den Mittelweg wählen, und auf den Rang der sprechenden Person und das behandelte Thema achten.<sup>175</sup>

Die Bewegung der Figur muß zu ihrem geistigen Zustand passen. Diese Bewegung ist mit großer Unmittelbarkeit zu gestalten, welche die große Emotion und Hingabe der Figur zeigt, anderenfalls erscheine die Figur doppelt tot, da sie zum einen tot sei, weil es sich nur um ein Abbild handele, und zum anderen, weil sie weder die Bewegung ihres Körpers noch ihres Geistes zeige.<sup>176</sup> Die Bewegungen und Haltungen der Figuren sollen so sein, daß sie nichts anderes bedeuten können.<sup>177</sup>

Der Darstellung von Rednern gilt ein längerer Absatz. Dabei habe der Maler das Thema des Redners zu beachten und müsse dessen Haltungen daran anpassen. Bringt der Redner viele verschiedene Argumente zur Sprache, soll er dabei einen Finger der linken Hand mit zwei der rechten Hand ergreifen, bei der die beiden kleineren Finger geschlossen sind. Das Gesicht habe er den Zuhörern zugewendet, mit etwas offenem Mund, als ob er spräche. Die Zuschauer hingegen sollen still und aufmerksam sein, dem Redner ins Gesicht blicken, und dabei bewundernde Gesten machen. Leonardo schlägt verschiedene Haltungen für die Zuhörerschaft vor. Man solle einen Mann zeigen, der über das Gesagte nachdenkt und dabei die Mundwinkel nach unten zieht und die Brauen runzelt, so daß viele Falten auf seiner Stirn entstehen. Andere sollen sitzen, die Finger um die Knie geschlungen. Man könnte auch einen alten Mann zeigen, der sein Kinn mit der Hand stützt und dabei die Beine übereinanderschlägt.<sup>178</sup> Ein guter Redner benutzte zur Begleitung seiner Worte die Hände und Arme, wenn er seine Zuhörer von etwas überzeugen wolle. Doch gebe es unvernünftige Menschen, die sich darum nicht kümmern und vor Gericht wie Holzfiguren aussehen.<sup>179</sup>

Bei herzlichen Gesten, die auf etwas Naheliegendes weisen, in der Zeit oder im Raum, soll die Hand nicht zu weit weg von ihm sein. Ist die betreffende Sache weiter entfernt, so kann auch die Hand weiter vom Körper weg sein. Gleichzeitig soll der Redner in die Richtung des gezeigten Gegenstandes blicken.<sup>180</sup>

In der Editionsgeschichte des Traktates findet sich zu dieser Aussage eine Abweichung. Auf Italienisch heißt diese Stelle: „Negli atti affezionati dimostrativi di cose propinque per tempo o per sito, s’hanno a dimostrare con la mano non troppo remota da essi

---

<sup>175</sup> Leonardo / Kemp 1989, S. 144.

<sup>176</sup> Loc. cit.

<sup>177</sup> Op. cit., S. 144f.

<sup>178</sup> Op. cit., S. 149.

<sup>179</sup> Op. cit., S. 150.

<sup>180</sup> Loc. cit.

dimostratori; e se le predette cose saranno remote, remota debbe essere ancora la mano del dimostratore e la faccia del viso volta a **chi** si dimostra.“<sup>181</sup> Manzi transkribierte für seine Ausgabe von 1817 folgenden Wortlaut: „[...] e la faccia del viso volta a **ciò** che si dimostra.“ Der Zeigende soll also zum Gezeigten hinschauen. Pedretti übersetzt den letzten Satz davon abweichend: „[...] and if the objects are remote, the hand of the pointer should be the more extended and the face turned toward the person to whom he is pointing them out.“<sup>182</sup> Pedretti führt für seine Übersetzung als Indiz die Zeichnung einer Frau in Windsor an, die mit ausgestrecktem Arm auf etwas zeigt und dabei aus der Zeichnung<sup>183</sup> heraus zum Betrachter schaut (Abb. 3).<sup>184</sup> Die Transkription Pedrettis wird von Leonardos eigener Praxis gestützt. Weitere Beispiele bei Leonardo sind: die Figur<sup>185</sup> am rechten Bildrand in der *Anbetung der Könige* (Abb. 17) oder der Engel in der *Felsgrottenmadonna* (Abb. 24).

Bei der Darstellung eines wichtigen Ereignisses sollen die Zuschauer verschiedene Gesten der Bewunderung machen, die ihr Nachdenken über das Geschehen ausdrücken. Handelt es sich um ein religiöses Ereignis, sollen alle mit einem hingebungsvollen Ausdruck in die Richtung dorthin blicken, wie wenn zum Beispiel in der Messe die Hostie gezeigt wird.<sup>186</sup> Bei lustigen oder traurigen Anlässen müßten zwar nicht alle in die betreffende Richtung schauen, aber ihre Bewegungen sollten ihr Vergnügen oder ihre Trauer zeigen. In diesem Zusammenhang empfiehlt Leonardo nochmals die Beobachtung von Personen, die sich durch Bewegungen ihrer Hände miteinander verständigen. Falls es möglich sei, solle der Künstler näher hingehen, um zu hören, was ihre Bewegungen veranlaßt. Das gilt auch für lachende, weinende, schreiende und wütende Menschen. Doch gelte es dabei, immer das *decorum* zu beachten. Es sei außerdem nicht gut, einen Bauern mit den Bewegungen eines noblen Herrn darzustellen oder einen alten Mann mit denen eines Jünglings.<sup>187</sup>

<sup>181</sup> Leonardo / Pedretti 1964, S. 42f. [meine Hervorhebung].

<sup>182</sup> Loc. cit. [meine Hervorhebung].

<sup>183</sup> Windsor, Royal Library 12581.

<sup>184</sup> Er verweist gleichzeitig auf die Verwendung solcher Figuren bei Raffael und gibt die Stanza della Segnatura und die Johannes-Figur in der *Madonna di Foligno* an, cf. Leonardo / Pedretti 1964, S. 42, Anm. 25.

<sup>185</sup> Die Hand dieser Figur ist nicht erkennbar, doch hat sie den Arm ausgestreckt und blickt in die dazu entgegengesetzte Richtung.

<sup>186</sup> Leonardo greift mit dieser Empfehlung eine zeitgenössische Praxis auf, dazu ausführlich im Kapitel über die *Messe von Bolsena*, S. 114ff.

<sup>187</sup> Leonardo / Kemp 1989, S. 150.

Die Wirkung einer *istoria* solle so sein, daß der Betrachter die Bewegungen der dargestellten Figuren nachahmt, so als sei er mit ihrem Schicksal verbunden. Gelingen das nicht, sei das Können des Malers nutzlos.<sup>188</sup>

Leonardo empfiehlt die Vermischung von Gegensätzen in der *istoria*, da sie sich stärker voneinander abheben, wenn sie nahe beieinander stehen, deshalb solle das Häßliche neben dem Schönen, das Große neben dem Kleinen, der Alte beim Jungen sein. Auf diese Weise sei viel Abwechslung auf engstem Raum zusammengebracht. Es ist ein großer Fehler, die Gesichter gleich zu machen, das gilt auch für die Wiederholung von Gesten und Haltungen.<sup>189</sup> Die Darstellung einer Schlacht muß deshalb die Soldaten von verschiedenen Punkten aus zeigen, also mit dem Rücken zum Betrachter, von der Seite oder von vorne.<sup>190</sup> Das ist schon deshalb erforderlich, weil es bei solchen Gemetzeln nur drei mögliche Haltungen gebe: den Stoß mit dem Schwert, die Rückhand und den von oben geführten Schlag. Jede Variation beruhe auf diesen drei Haltungen.<sup>191</sup> Der Künstler kann demnach variantenreicher sein, als die von ihm beobachtete Natur.

Die Notizen weisen Bezüge zur Ästhetik Albertis auf. Die wichtigste Übereinstimmung liegt in der von beiden Autoren ausgedrückten Überzeugung, daß die *movimenti d'animo* mittels der Körperbewegungen darzustellen seien. Diese Bewegungsdarstellung müsse lebendig wirken, und Wiederholungen seien zu vermeiden, vielmehr ist Abwechslung (*varietà*) gefordert. Lee und mit ihm bis zu einem gewissen Grade Barasch, sind der Ansicht, daß Leonardos Darlegungen nicht so sehr von der antiken Rhetorik abhängig sind, sondern viel stärker auf der eigenen Naturbeobachtung beruhen,<sup>192</sup> die er dem in den Notizen gelegentlich angesprochenen Maler wiederholt nahelegt.<sup>193</sup> Für Fehrenbach hingegen ist die große Abhängigkeit Leonardos von der Rhetorik der Grund dafür, daß er eben nicht über sie spricht.<sup>194</sup>

Neu ist der Gedanke Leonardos, die Taubstummen zu beobachten, um geeignete Gesten zu finden.<sup>195</sup> Barasch sieht darin einen Hinweis, daß Leonardo die einzelnen

---

<sup>188</sup> Op. cit., S. 220.

<sup>189</sup> Loc. cit.

<sup>190</sup> Loc. cit.

<sup>191</sup> Loc. cit.

<sup>192</sup> Lee 1940, S. 219.

<sup>193</sup> Zusammengefasst im Kapitel „The Painter's Practice“ bei Leonardo / Kemp 1989, S. 191-248.

<sup>194</sup> Fehrenbach 1997, S. 47.

<sup>195</sup> Zur Problematik der Taubstummensprache s. u., S. 51, Anm. 340.

Gesten und Bewegungen als Elemente einer Sprache auffaßte. Die Gesten seien für Leonardo „feststehende Formeln für die Darstellung von Emotionen“, die er allerdings nicht zu einer Systematik ausbildete.<sup>196</sup> Aus diesem Zusammenhang wird verständlich, warum Leonardo eindeutige Gesten fordert, denn nur bei einem Konsens über die Bedeutung der Sprachelemente ist Verständigung möglich.<sup>197</sup>

#### 4.2.1 Zur Geschichte der Manuskripte

Leonardo vollendete während seines Lebens keines seiner Manuskripte. Als *Trattato della Pittura* (Traktat über die Malerei) wurde eine Kompilation bekannt, die vermutlich Francesco Melzi zusammenstellte, der die Manuskripte nach dem Tod Leonardos 1519 erbt.<sup>198</sup> Diese Kompilation, enthalten im Codex Vaticanus Urbinas 1270,<sup>199</sup> erstellte Melzi aus achtzehn, zwischen 1487 und 1515 entstandenen Manuskripten.<sup>200</sup> Wann wurden die angeführten Zitate zur Gestik von Leonardo niedergeschrieben? In der auf den 9. Februar 1498 datierten Widmung seines Buches *Divina Proportione* (Venedig 1509) bemerkt Luca Pacioli, daß Leonardo ein Traktat über die Malerei und die menschliche Bewegung vollendet habe.<sup>201</sup> Den Entschluß eine Abhandlung über die Malerei zu schreiben, soll Leonardo um 1490 gefaßt haben.<sup>202</sup> Pedretti zieht für seine Rekonstruktion des *Libro A* jene Notizen aus dem Codex Urbinas 1270 zusammen, die in jenem als aus *Libro A* stammend markiert wurden. Aufgrund von Textanalysen und Vergleichen mit existierenden Manuskripten datiert er diese Notizen zwischen 1508 und 1515.<sup>203</sup> Kann somit das *Libro A* als die wichtigste Quelle zu Leonardos Kunsttheorie für seine Spätzeit gelten, ist die wichtigste Quelle für die Sforza-Zeit, also um 1492, im Manuskript A des Institut de France zu suchen.<sup>204</sup> Pedretti nimmt dies als Beweis für die Gewohnheit Leonardos, seine frühen Studien in der Spätzeit weiterzuentwickeln sowie für sein Festhalten an der Florentinischen Quattrocento-Tradition.<sup>205</sup> Die Kapitel 55 bis 58 in Pedrettis Ausgabe wiederholen die Passagen über das Dekoratum aus Albertis Traktat, womit auch belegt ist, daß Leonardo dieses Traktat schon in seiner Sforza-Zeit

---

<sup>196</sup> Barasch 1967, S. 52.

<sup>197</sup> Loc. cit.

<sup>198</sup> Leonardo / Chastel 1990, S. 104; Leonardo / Kemp 1989, Testament, S. 275.

<sup>199</sup> Leonardo / Pedretti 1964, S. 3.

<sup>200</sup> Loc. cit.

<sup>201</sup> Leonardo / Pedretti 1964, S. 3. Clark 1967, S. 72: „de pictura et movimenti humani“, Clark erklärt dieses Buch als verloren.

<sup>202</sup> Leonardo / Chastel 1990, S. 62.

<sup>203</sup> Leonardo / Pedretti 1964, S. 11.

<sup>204</sup> Op. cit., S. 21.

<sup>205</sup> Loc. cit.

und ebenso nach 1500 benutzt hat.<sup>206</sup> Für unseren Zusammenhang ergibt sich folgendes: Die Aussagen Leonardos zur Gestik stammen aus der Zeit, in der er das *Abendmahl* in Mailand malt; später greift er diese Ideen wieder auf, möglicherweise auch während des Rom-Aufenthalts 1513–1516, während dem er auch an dem Gemälde *Johannes d.T.* (Paris, Louvre) arbeitet. In den hier interessierenden Passagen ist Leonardo nachweislich von Alberti abhängig.<sup>207</sup>

#### 4.2.2 Zu Raffaels Rezeption von Leonardos Traktat

Seit 1504 arbeitet Leonardo in Florenz am Karton der *Anghiari-Schlacht*.<sup>208</sup> Im gleichen Jahr kommt auch Raffael dorthin, wo er sich bis zu seinem Weggang nach Rom 1508 aufhält. Bereits 1505 gibt Leonardo die Arbeit am Karton auf.<sup>209</sup> Raffael hat dieses Werk und auch den Karton für die *Anbetung der Könige* in Florenz gesehen, wie sich anhand von Zeichnungen belegen läßt.<sup>210</sup> Wie er von den Notizen Leonardos für ein Buch über die Malerei Kenntnis erhalten haben könnte, kann nur vermutet werden.

1513 kommt Leonardo an den Hof Papst Leo X. und lebt zurückgezogen im Belvedere,<sup>211</sup> Raffael ist mit der Ausmalung der Stanza d'Eliodoro beschäftigt, doch gibt es keine Nachricht über ein Zusammentreffen der beiden. An Leonardos theoretischen Aussagen könnte ihn der Gedanke einer Sprache der Gesten interessiert haben.

Raffaels Werke hingegen sind ein anschauliches Zeugnis dafür, wie sehr Leonardo ihn beeinflusste, vor allem durch sein künstlerisches Oeuvre. Neben dem Karton für die *Anbetung der Könige* (Abb. 17) griff Raffael Zeit seines Lebens auf das *Abendmahl* (Abb. 4) zurück, gerade auch in dem Gemälde, das sein letztes werden sollte, der *Transfiguration* (Abb. 73). Da im Rahmen dieser Arbeit immer wieder darauf zurückzukommen sein wird, soll daher das *Abendmahl* vorgestellt werden, auch als Exempel dafür, wie Leonardo seine eigenen theoretischen Forderungen umgesetzt hat.

---

<sup>206</sup> Loc. cit.

<sup>207</sup> Leonardo / Pedretti 1964, S. 21 u. 60, Anm. 70.

<sup>208</sup> S. Vertrag in Leonardo / Kemp 1989 S. 270f.

<sup>209</sup> Leonardo / Chastel 1990, S. 394.

<sup>210</sup> Z.B. eine Zeichnung, die für das Trinitätsfresko in S. Severo, Perugia angefertigt wurde, auf der links oben eine Kopie nach der *Anghiari-Schlacht* enthalten ist, s. Joannides 1983, S. 52, Tafel 10 u. S.156, Nr. 99: Oxford, Ashmolean Museum, Parker 1953, 2, 535.

<sup>211</sup> Clark 1967, S. 145.



### 4.2.3 *Das Abendmahl* Leonardo da Vincis (1497)

Das Fresko zeigt den Moment nach der Ankündigung Jesu, daß einer der Jünger ihn verrate (Abb. 4). Alle Apostel reagieren darauf mit einer Geste. Christus, der die Erregung ausgelöst hat, sitzt in der Mitte des Tisches, mit seitlich ausgebreiteten Armen und den auf den Tisch gelegten Händen. Seine linke Hand macht einen Sprechgestus mit nach oben gekehrter, offener Handfläche, der Kopf neigt sich zu dieser Seite. Dieser Haltung könnte der Satz unterlegt werden: „Wahrlich ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.“ (Mt 26, 21). Seine rechte Hand liegt mit dem Ballen auf der Tischfläche auf, die Finger sind gespreizt, als wollte er etwas ergreifen. Die Geste verbildlicht seine Antwort auf die Jünger, die ihn fragten, wer es denn sei, der ihn verrate: „Der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat, der wird mich verraten.“ (Mt 26, 23). Die Darstellungstradition des Quattrocento zeigte den Verräter Judas meist gesondert, auf der anderen Seite des Tisches sitzend,<sup>212</sup> in Florenz zum Beispiel in Andrea del Castagnos Fresko (um 1447) in S. Apollonia<sup>213</sup> oder Domenico Ghirlandaios Version in Ognissanti (1480).<sup>214</sup> Leonardo hingegen setzt Judas unter die anderen Apostel, so daß nicht nur für die Figuren im Bild, sondern auch für den Betrachter vor dem Bild die Frage nach der Identität des Verräters zunächst unbeantwortet bleibt. Während auf der rechten Freskohälfte der Aufruhr sich in Gesten des Erschreckens und Beteuerns, des Fragens und Hinweisens ausdrückt, versucht ein Apostel die Antwort von Johannes zu erhalten. Wieder folgt Leonardo dem Evangelium: „Es war aber einer unter seinen Jüngern, welchen Jesus lieb hatte, der lag bei Tische an der Brust Jesu. / Dem winkte Simon Petrus und sprach zu ihm: Sag, wer ist's, von dem er redet!“ (Jo 13, 23f.). Petrus, mit weißem Bart, drängt den Kopf von links ganz nahe an den des sich zu ihm neigenden Kopf des Johannes und schiebt ihm seine flach ausgestreckte linke Hand unter das Kinn. Durch die große Lücke zwischen Johannes und Christus – an keiner Stelle ist die Figurenanordnung sonst unterbrochen – weist Leonardo auf die weitere Erzählung voraus, anknüpfend an das letzte Zitat heißt es: „Der lehnte sich an die Brust Jesu und sprach zu ihm: Herr, wer ist's?“ (Jo, 13, 25). Im Johannes-Evangelium folgt die gleiche Antwort wie bei Matthäus. Die zeitliche Verdichtung und situative Spannung wird noch gesteigert, denn der Verräter, Judas, sitzt zwischen den Fragenden Petrus und Johannes. Er nimmt die sich nach links neigende Haltung des Johannes auf, doch bei ihm ist es ein Zurückweichen,

---

<sup>212</sup> Sachs / Badstübner / Neumann 1994, S. 14.

<sup>213</sup> Roettgen 1996, S. 254: Florenz, ehemaliges Refektorium von S. Apollonia, Stirnwand.

<sup>214</sup> de Palma 1983, S. 420.

denn er legt zusätzlich seinen Kopf in den Nacken. Daß diese Figur Judas ist, wird auch an dem Attribut deutlich, das er mit festem Griff in seiner Rechten hält: der Beutel mit den 30 Silberlingen.<sup>215</sup> Mit seiner linken Hand macht er die gleiche greifende Geste wie Christus, die aus einem anderen Winkel gezeigt wird. Damit wird der Augenblick, in dem er mit Christus seine Hand in die Schüssel tauchen wird, als unmittelbar bevorstehend angedeutet. Das Brot und die Schüssel stehen direkt vor dieser Hand. Es ist nicht zufällig, daß Judas mit der linken Hand zugreifen wird, vielmehr dient es seiner weiteren, negativen Charakterisierung, denn im Neuen Testament gilt die rechte Seite als die bessere und die rechte Hand ist die segnende Hand.<sup>216</sup>

Es ist nicht bekannt, ob Raffael jemals in Mailand gewesen ist, doch konnte er dieses Werk Leonardos durch Kopien und Zeichnungen kennen.<sup>217</sup> Im Unterschied zu einer Abendmahlsdarstellung wie der Castagnos, auf der die Apostel wie bei Leonardo durch vielfältige Gesten unterschieden werden, konnte Raffael bei Leonardo sehen, wie eine durch den angedeuteten Handlungsverlauf dichtere Figurenanordnung zu erreichen ist. Bei Castagno macht sogar der rechts außen sitzende Apostel eine ähnliche Geste wie sein Pendant an dieser Stelle bei Leonardo, doch wirken die aufrecht sitzenden Figuren wie aufgereiht, scheinen in ihrer Vereinzelung nicht am Geschehen beteiligt.

Setzt man das Fresko zu Leonardos theoretischen Postulaten in Beziehung, ist die Gefahr groß, daß man es zu einer bloßen Illustration seiner Theorie reduziert. Wie von ihm selbst verlangt, setzt Leonardo Gegensätze wie alt und jung, hell und dunkel nebeneinander; er wiederholt keine der Gesten und jede von ihnen wirkt passend für die Person, die sich ihrer bedient. Die wechselnd dichte und lockere Anordnung, die gegenseitige Überlagerung der Oberkörper, die einander zugewandten Gesichter, die einzelnen, gut sichtbaren Gesten, schließlich die Antithetik der ruhigen Haltung Christi zu dem aufgeregten Verhalten der Apostel, alle diese Elemente konnten in exemplarischer Weise im *Abendmahl* Leonardos studiert werden und finden sich, zum Teil in wörtlichen Übernahmen,<sup>218</sup> im Werk Raffaels wieder.

---

<sup>215</sup> Sachs / Badstübner / Neumann 1994, S. 201.

<sup>216</sup> Röhrich 1960, Sp. 382.

<sup>217</sup> Brown 1986, S. 239.

<sup>218</sup> Loc. cit.

### 4.3 Baldesar Castiglione *Libro del Cortegiano*

#### 4.3.1 Zur Entstehung des Werks

1514 nimmt Castiglione dauerhaft seinen Wohnsitz in Rom und freundet sich mit Mitgliedern des päpstlichen Hofes sowie Raffael und Michelangelo an. Der Graf ist mit der ersten Redaktion des *Cortegiano* beschäftigt, mit dessen Niederschrift er vermutlich im Jahr zuvor begann.<sup>219</sup> 1524 liegt eine erste Version der dritten Redaktion vor, doch erst im November 1527 beginnt die Drucklegung. Im April 1528 gibt Castiglione Anweisungen zur Verteilung des Werkes.<sup>220</sup>

Schon bald nach Castigliones Ankunft in Rom muß Raffael das Porträt des Grafen begonnen haben, das in die Zeit um 1514/15 datiert wird.<sup>221</sup> Der Inhalt des *Libro del Cortegiano* bildete sicherlich einen Gegenstand ihrer Unterhaltungen, denn Raffael wird nicht nur namentlich erwähnt,<sup>222</sup> sondern Castiglione erwartet vom Hofmann auch die Fähigkeit zu zeichnen.<sup>223</sup>

#### 4.3.2 Der Hofmann und die Gesten

Im *Libro del Cortegiano* wird in der Form eines Spiels das Ideal des Hofmanns erörtert.<sup>224</sup> Im Verlauf einer Unterhaltung über die Sprache und die Art des Sprechens wird im 33. Kapitel des ersten Buches die Ansicht geäußert, daß die Rede von „schicklichen Haltungen und Gebärden“ begleitet sein solle.<sup>225</sup> Über diese heißt es: „Diese bestehen nach meiner Meinung in gewissen Bewegungen des ganzen Körpers, die weder gekünstelt noch heftig, sondern durch ein gelassenes Antlitz und durch Blicke gemäßigt sind, die Anmut verleihen und mit den Worten übereinstimmen; und so sehr es möglich ist, sollen die Gesten auch die Absicht und Stimmung des Sprechers kennzeichnen.“<sup>226</sup> Im folgenden Kapitel wird vom Sprecher gefordert, daß er so differenziert zu sprechen versteht, daß er Leidenschaften erregen kann oder unschuldig wirkt.<sup>227</sup> Im zweiten Buch wird einer der Anwesenden gebeten, über den Gebrauch der

---

<sup>219</sup> Hanning / Rosand 1983, S. XXI. Es folgt im Herbst 1515 ein Prolog zur ersten Fassung, die dem König von Frankreich, Franz I., gewidmet ist. Die Widmung ändert er in den sich anschließenden Versionen, von denen 1520/21 die zweite beendet ist, Hanning / Rosand 1983, S. XXIIff.

<sup>220</sup> Op. cit., S. XXIIIff.

<sup>221</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 117, Nr. 71: Leinwand (von Holz transferiert), 82, x 67 cm, Paris, Louvre. Laut Pietro Bembo befindet sich das Gemälde 1516 im Haus Castigliones in Mantua, loc.cit.

<sup>222</sup> Castiglione / Baumgart, S. 71, 90, 91.

<sup>223</sup> Op. cit., S. 88f.

<sup>224</sup> Zum Diskurs als Spiel Hempfer 1993, S. 105ff.

<sup>225</sup> Castiglione / Baumgart, S. 66.

<sup>226</sup> Loc. cit.

<sup>227</sup> Op. cit., S. 66f.

Scherze zu sprechen. Der Betreffende sagt mehrfach, daß Worte und Gesten so einzusetzen seien, daß der Zuhörer, die Geschichte vor seinen eigenen Augen zu sehen meine.<sup>228</sup> Es entsteht ein Disput darüber, ob es eine Kunst sei, zu scherzen und Witze und Schwänke zu erzählen. Der Redner antwortet, daß keinerlei Kunst nötig sei, da „die Natur selbst die zum gefälligen Berichten fähigen Menschen schafft und bildet und ihnen Gesicht, Gebärden, Stimme und Worte verleiht, die geeignet sind, das nachzuahmen, was sie wollen.“<sup>229</sup> Es wird noch darauf hingewiesen, daß der Erzähler eines Witzes oder einer Geschichte Rücksicht darauf nehmen soll, vor wem, zu welcher Zeit und an welchem Ort er spricht, um sich immer als Edelmann zu erweisen.<sup>230</sup>

### 4.3.3 Zusammenfassung

Wie bei Quintilian, Alberti und Leonardo dienen auch bei Castiglione die Gesten der Darstellung und Erregung von Affekten. Sie sollen nicht zu künstlich oder übertrieben sein, was nichts anderes bedeutet, als daß sie möglichst natürlich sein sollen. Anders als die Maler, die die geeigneten Gesten für ihre Bilder durch die Naturbeobachtung erhalten, besitzt der Redner solche Gesten schon von Natur aus, weshalb die richtige Art Witze zu erzählen und dafür die passenden Gesten zu finden, nicht lehrbar ist. Diese Aussage läßt Castigliones Kenntnis der aktuellen rhetorischen Diskussion erkennen. In dem als einflußreichsten geltenden rhetorischen Traktat des 15. Jahrhunderts, den *Rhetoricorum libri quinque*, Venedig 1472, wiederholt Georgius Trapezuntius in dem wenigen was er über die Gestik schreibt, Passagen aus dem irrtümlicherweise als Werk Ciceros angesehenen *Rhetorica ad Herennium*.<sup>231</sup> Als Gründe gibt er an, daß die Reden Ciceros eine bessere Quelle für rhetorische Regeln seien als die *Rhetorica ad Herennium*, daß aus ihnen aber nicht die Anwendung der die Gesten betreffenden Regeln rekonstruierbar sei. Die dennoch zitierten Regeln erwähne er nur, da sie ihm für Plädoyers brauchbar erscheinen.<sup>232</sup> Andere Autoren halten die Nachahmung von Vorbildern für ein besseres Mittel als die Befolgung verwickelter, vielleicht sogar veralteter Regeln, um den Gebrauch von Gesten zu erlernen.<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> Loc. cit., S. 168 u. 176.

<sup>229</sup> Loc. cit., S. 168.

<sup>230</sup> Castiglione / Baumgart, S. 177f.

<sup>231</sup> Knox 1990, S. 14.

<sup>232</sup> Loc. cit.

<sup>233</sup> Loc. cit. Knox bezieht sich auf Werke von Cassander, Gerardus, Melanchthon und Libavius, cf. op. cit., S. 32, Anm. 29.

Bis etwa 1550 herrscht die Meinung vor, daß Gestik wichtig, jedoch nicht durch Theorie vermittelbar sei.<sup>234</sup> Das gilt vorrangig für die oratorische Gestik.

## 5. Fazit

Die Autoren der vorgestellten Werke teilen den Glauben an das wirkungsästhetische Postulat, daß Affekte bei einem Publikum nur erregt werden können, wenn ihm diese Affekte durch Gesten, Mimik und Haltung vermittelt werden. Bei allen finden sich Tendenzen zur normativen Behandlung der Gesten. Am stärksten ist diese bei Quintilian ausgeprägt, der deutlich zwischen korrektem und fehlerhaftem Gebrauch unterscheidet, was mit dem Lehrbuchcharakter der *Institutionis oratoriae libri* zusammenhängt.

Der autoritative Charakter mancher Äußerungen dürfte bei allen Autoren von dem Bestreben herrühren, das *decorum* in jedem Falle zu wahren. Aufzählungen dessen, was schicklich ist und was nicht, finden sich in jedem der Werke.

Wer die Werke konsultiert, um Auskunft über bestimmte Gesten zu erhalten oder gar hofft, ein verfügbares Repertoire zur eigenen Anwendung zu finden, wird enttäuscht sein. Quintilian beschreibt zahlreiche Gesten, manche davon ausführlicher, Alberti und Leonardo sind im Vergleich zu ihm fast einsilbig. Während Quintilian, und mit ihm Alberti und Leonardo, an die durch Übung und Unterweisung lehrbare Anwendung der richtigen Gesten glaubt, ist Castiglione der Ansicht, daß die Natur den Redner mit den angemessenen Gesten ausstatte.

Die drei Renaissanceautoren sind der Auffassung, daß die Affekte und Gemütsbewegungen an den Bewegungen des Körpers zu erkennen sind, eine These, die während der ganzen Renaissance galt.<sup>235</sup> Dieser letzte Punkt bezeichnet eine der zentralen Funktionen, welche die Gestik bei Raffael einnimmt.

---

<sup>234</sup> Op. cit., S. 15. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickeln sich dann die Vorstellungen zur Gestik als universaler Sprache, wie sie beispielsweise im Werk John Bulwers zum Ausdruck kommt, Knox 1990, S. 16f.

<sup>235</sup> Barasch 1967, S. 41.

### III. Die Funktionen der Gesten

#### 1. Zur Methode

Idealer stünde am Beginn dieser Untersuchung eine phänomenologische Beschreibung der Werke, die sich zunächst auf die Frage beschränkte, wie Raffael die Hände der Figuren einsetzt. Es folgte ein eingrenzender Schritt, der definierte, was eine Geste ist, um bei einer erneuten Werkbetrachtung die einzelnen Funktionen der Gesten zu isolieren. Dieser Schritt läßt sich nicht darstellen. Denn das Notat einer Bildbetrachtung ist immer auch eine Wertung, und sei es allein jene, die sich aus der Abfolge der beschriebenen einzelnen Bildelemente ergibt. Eine neutrale, unvoreingenommene Analyse ist – wenn überhaupt – nur ganz am Anfang einer Untersuchung möglich. Dieser Umstand muß nicht zum Nachteil der Sache gereichen, vielmehr fördert er ein problemorientiertes Fragen und Betrachten. Das erste Betrachten und Analysieren ist daher vorweggenommen. Die Vorarbeiten versuchten, eine Systematik der Gesten aufzudecken. Es zeigte sich, daß die Suche danach weniger fruchtbar war, als vielmehr die verschiedenen Funktionen der Gesten zu isolieren, immer im speziellen Fall Raffael. Dabei sind wenige Funktionen als Postulate aus der zeitgenössischen Kunsttheorie abzuleiten, wie das vorige Kapitel zeigte. Es gibt jedoch noch weitere Funktionen, die bei den Bildanalysen zu berücksichtigen sind.

In der Literatur herrschen zwei methodische Ansätze vor. Der eine verfolgt die Motivgeschichte oder Typologie einer Geste über einen längeren Zeitraum hinweg.<sup>236</sup> Ähnlich gehen Arbeiten vor, die eine bestimmte Aussage und die Geschichte ihres gestischen Ausdrucks untersuchen.<sup>237</sup> Der andere Ansatz untersucht Gesten, die in einem Ordnungszusammenhang systematisiert sind, wie zum Beispiel in der Liturgie, dem Recht oder der Rhetorik.<sup>238</sup> Eine Überschneidung der Bereiche liegt im Gegenstand begründet, daraus resultieren jedoch auch methodische Probleme.

Leitmotivisch wird dabei die Metapher von der Sprache der Gesten – auch in Zusammenhang mit dem Terminus Körpersprache – verwendet. Dieser Topos geht, wie am Beispiel Quintilians gezeigt wurde, bis in die Antike zurück. Die Anschaulichkeit des Begriffs sollte einen nicht der Täuschung erliegen lassen, daß ein der Sprache analoges System vorliegt, das die Verwendung von Gesten regelt und ein Vokabular zur

---

<sup>236</sup> Tikkanen 1913; Chomentovskaja 1938; Chastel 1984.

<sup>237</sup> Barasch 1976.

<sup>238</sup> von Amira 1909; Suntrup 1978; Schmidt-Wiegand 1982.

Verfügung stellt. Eine solche Systematisierung leistete Quintilian bis zu einem gewissen Grad, wobei sein Schwerpunkt in den Regeln für die Performanz liegt und weniger in der Ausarbeitung eines Vokabulars.

Dem Systematisierungszwang, der mit der Metapher von der Sprache der Gesten einhergeht, soll durch die Analyse der Funktionen entgangen werden.

Wie ertragreich motivgeschichtliche Arbeiten sind, ist nicht von der Hand zu weisen. Indes geht es hier um die monographische Darstellung der Gesten im malerischen und zeichnerischen Œuvre Raffaels. Eine ausschließlich typologische Herangehensweise verstellte den Blick auf das Bildganze, so daß die für Raffael typische Verwendung, seine *gestualità*, schwerlich herauszuarbeiten wäre. Deshalb analysiert diese Arbeit die Funktionen der Gesten im Bildzusammenhang. Die Funktionen teilen sich in zwei Gruppen: die formale Funktion und die inhaltliche Funktion. Die bei den Vorarbeiten erschlossene Feingliederung soll den Bildanalysen vorangehen, auch im Sinne einer Hypothese. Dem Leser wird damit eine Art Vademecum durch die Bildanalysen an die Hand gegeben, welches ihm das Erkenntnisinteresse verdeutlicht und gleichzeitig einen Ausgangspunkt für seine eigene Analyse der Bilder und für eine kritische Überprüfung der hier vorgetragenen Thesen anbietet, immer in Bezug auf die Gesten und ihrer Verwendung. Die beiden Hauptgruppen überschneiden sich in ihren Kategorien, wie leicht zu ersehen ist. Die Rezeption eines Antikenzitats kann formal begründet sein, ohne eine inhaltliche Entsprechung auszuschließen. Eine Geste kann als ikonographisches Attribut dienen und gleichzeitig eine formale Aufgabe erfüllen, wie zum Beispiel Zeigen oder Hinweisen.

## **2. Die formalen Funktionen der Gesten**

### **2.1 Indizieren – Das Führen des Betrachters durch den Bildraum**

Das Zeigen mit ausgestrecktem Zeigefinger ist eine der am häufigsten verwendeten Gesten in der Malerei überhaupt.<sup>239</sup> Innerhalb des Bildraums dient sie dazu, den Betrachter und die Figuren des Werks auf eine Sache, eine Person oder ein Ereignis aufmerksam zu machen. Damit wird der Blick des Betrachters durch das Bild geführt. Eine der nachhaltigen Verwendungen dieser Geste findet sich in der *Disputa*, wo eine Kette aus

---

<sup>239</sup> Tikkanen 1913; Chastel 1986, S. 18.

zeigenden und verweisenden Gesten den Blick von der vorderen linken Ecke zur Bildmitte führt.

## 2.2 Das Führen des Betrachters durch den Realraum

Die vollständige Ausstattung eines Raumes mit Fresken, wie in den drei Stanzenträumen, ermöglicht es, die einzelnen Wände untereinander mit Gesten zu verknüpfen. In der Stanza della Segnatura zeigt die Personifikation der Theologie aus dem Deckentondo heraus auf das darunterliegende Fresko *Disputà del Sacramento* (Abb. 115). Ein weiterer Verweis, allerdings weniger deutlich, geht von Aristoteles aus, der im Fresko *Die Schule von Athen* auf das *Disputà*-Fresko auf der gegenüberliegenden Wand weist. Im *Parnaß*-Fresko weist eine Muse aus dem Bild heraus auf die Zwickeldarstellung mit *Apoll und Marsyas* und damit auf eine Darstellung, die die Bedeutung Apolls pointiert (Abb. 47).

## 2.3 Die Verbindung von Rückenfigur und Geste

Alberti fordert Mittlerfiguren, die den Betrachter auffordern näherzukommen, um das Bild zu betrachten.<sup>240</sup> Diese Funktion kann durch eine aus dem Bild herausschauende oder gestikulierende Figur erfüllt werden, die zum Betrachter eine Geste ebenso macht wie zu dem hinter ihr sich entfaltenden Szenario. Eines der frühesten Beispiele ist die Figur der Maria in Masaccios *Trinitäts*-Fresko, die den Betrachter anschaut und gleichzeitig auf die Trinitätsdarstellung weist (Abb. 2). Eine weitere Möglichkeit, eine Verbindung zwischen Bild und Betrachter zu erreichen, bilden die Rückenfiguren, da von ihnen, in dem uns betreffenden Zeitraum, kein Bewegungsimpuls aus dem Bild heraus erfolgt. Infolgedessen kann von ihnen ein Anreiz ausgehen, das Bild zu betrachten. Dieser Anstoß besteht in der Ausrichtung der Figur, also der Wendung des Kopfes und der Gliedmaßen. In der Regel divergieren die beiden Richtungen, so daß beispielsweise eine Rückenfigur, deren Kopf nach rechts blickt, mit ihren Armen und Händen nach links agiert. Im Werk Raffaels findet sich eine Fülle solcher Figuren. Es läßt sich eine Entwicklung aufzeigen, die von einer nur zeigenden zu einer dialektisch im Bild agierenden Rückenfigur verläuft.

## 2.4 Geste und Hintergrund

---

<sup>240</sup> Alberti / Spencer 1966, S. 78.



Für den Zeichner der Illustrationen des Sachsenspiegels (Abb. 5), die zwischen 1290 und 1375 entstanden,<sup>241</sup> war es noch möglich, Hände und Finger durch einen größeren Maßstab ihrer Bedeutung gemäß hervorzuheben. Auch für das Werk Raffaels gilt, daß eine für das Verständnis des Gemäldes wichtige Geste gut sichtbar sein muß.<sup>242</sup> Dazu bedarf es des Zusammenwirkens von Fingerstellung, Handhaltung und Hintergrund. Sind viele Figuren mit Gesten ausgezeichnet, kann dadurch eine Hierarchisierung geleistet werden. In der *Disputà* hebt sich die Zeigegeste des Mannes rechts des Altars silhouettenhaft, ohne Überschneidungen mit anderen Elementen, vom blauen Himmel ab. Vergleichbar verfährt Raffael in diesem Fresko nur mit der Geste Christi, die durch die Frontalität seiner Haltung hervorgehoben wird und der Geste Johannes des Täufers. Die Geste des Hohepriesters in der *Vertreibung Heliadors* ist durch ihre „Inszenierung“ besser zu sehen, als die der Frauen im Vordergrund links, die ihrer Erregung durch affektive Gestik Ausdruck verleihen. Bei beiden Beispielen sind diese Gesten auch deshalb verständlich, weil sie aus der Bildtradition bekannt und formal leicht zu erfassen sind. In der *Transfiguration* dient das Hell-Dunkel zur Differenzierung der Gesten. Die Geste des jungen, sich vorbeugenden Apostels vor seiner verschatteten Brust ist direkt neben den von hinten grell beleuchteten Händen des alten Apostels neben ihm plaziert (Abb. 73).

### **3. Die inhaltlichen Funktionen der Gesten**

#### **3.1 Die Gesten als ikonographisches Attribut**

Bei wenigen Gestalten hat sich im Verlauf der Darstellungstradition eine Geste zum ikonographischen Attribut herausgebildet. Prototypisch ist die Zeigegeste Johannes des Täufers zu nennen.<sup>243</sup> In ihrer deutlichsten Ausprägung in der *Disputà* hat der Prophet den Zeigefinger ausgestreckt und alle anderen Finger geschlossen, der Daumen liegt über den eingeschlagenen Fingern. Der Handrücken ist nach unten gedreht. Der Oberarm kann in dieser Haltung gegen den Oberkörper gestützt werden, so daß der Unterarm schräg weggestellt wird. Bei dem erwähnten Beispiel ist der Oberarm leicht abgespreizt, da eine größere Distanz zu überbrücken ist. Es scheint, als ob die reine Zeigefunktion bei dieser Geste gerade durch das Drehen des Handrückens nach unten entsteht. Wird der Handrücken bei gleicher Fingerhaltung nach oben gedreht, wirkt der ausgestreckte

---

<sup>241</sup> Amira 1909, S. 165.

<sup>242</sup> Die Sichtbarkeit sämtlicher Gesten in den Fresken und Gemälden wurde in Rom, Mailand und Berlin an den Werken überprüft.

<sup>243</sup> Chastel 1980, S. 417.

Zeigefinger nicht allein zeigend, sondern auch fordernd. Mit seinem Zeigefinger weist Johannes auf Christus als Lamm Gottes hin, gemäß dem Evangelium: „[...] Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt! / Dieser ist's von dem ich gesagt habe: Nach mir kommt ein Mann, welcher vor mir gewesen ist, denn er war eher als ich.“<sup>244</sup> In diesem Sinn kann die Geste auch bei Sibyllen- und Prophetendarstellungen verstanden werden, wie beispielsweise bei Perugino, der die *Cumana* mit einer Zeigegeste und einem Titulus ausstattet, der auf die Auferstehung der Toten anspielt.<sup>245</sup>

Ein weiteres, gleichwohl antikes, Beispiel, ist das *signum harpocraticum*, der über den Mund gelegte Zeigefinger, welcher das Attribut des Horus-Knaben ist (Abb. 14).<sup>246</sup>

### 3.2 Die Gesten bilden eine Handlung ab

Kleine, in sich geschlossene Gruppen innerhalb eines größeren Bildzusammenhangs werden durch Gesten zusammengehalten. In der Gruppe um Euklid in der *Schule von Athen*, der ein Problem darlegt, sind seine Schüler mit Gesten versehen, die vermitteln, wie sie der Lektion folgen. Diese Gruppe ist zwar in den Gesamtzusammenhang des Freskos eingebunden, ihre Gestik bleibt aber auf sich selbst bezogen. Die künstlerische Herausforderung lag darin, die Gesten so auszuwählen, dass die Gruppe intern funktioniert, gleichzeitig jedoch in das ganze Fresko kompositorisch eingebunden ist.

Im Kontext einer Bilderzählung läßt sich der Ablauf der Handlung an Gesten und Mienen ablesen. Ein Beispiel ist dafür die *Messe von Bolsena* (Abb. 50). In diesem Fresko zeigt Raffael die Reaktionen der einzelnen Figuren auf ein Wunder, das sich vor ihren Augen ereignet. Das gilt auch für das Fresko *Der Brand im Borgo*, das von einem Feuer bedrohte Menschen bei ihren Rettungsversuchen zeigt.

### 3.3 Die Gesten als Ausdrucksmittel: Affektdarstellung

Ausgehend von der Figur Maria Magdalenas in der *Grabtragung Christi*<sup>247</sup> (Abb. 25a / b) steigern die Figuren im Werk Raffaels, vor allem in den Fresken der *Stanza d'Eliodoro*, dem *Borgobrand* und schließlich der *Transfiguration*, den Grad ihrer affektiven Aussage. Er setzt die Ansicht Albertis um, daß man an den Körperbewegungen die Affekte und

---

<sup>244</sup> Jo 1, 29-30. *LCI*, 7, Sp. 168.

<sup>245</sup> Perugia, Collegio del Cambio, Fresko, ca. 1495–1500, 229 x 370 cm; zur Datierung s. Scarpellini 1984, S. 95; Nennung der anderen Figuren und Tituli, op. cit., S. 98, Nr. 97; Abb. S. 173f.

<sup>246</sup> S. Typologie-Kapitel, S. 50ff.

<sup>247</sup> S. Kapitel VI., 2.2, S. 75ff.

Gemütsbewegungen erkennen solle.<sup>248</sup> Für Leonardo sind Gesicht und Gesten die Mittel des Ausdrucks,<sup>249</sup> wobei er davon auszugehen scheint, daß der Gesichtsausdruck bestimmend sei für die Haltung des Körpers und die Gestik der Hände.<sup>250</sup> Immer gilt es auch zu bedenken, dass die Grenze zwischen handlungsbetonten und affektbetonten Gesten fließend ist.

### **3.4 Rückenfigur und Affektdarstellung**

Unter den formalen Funktionen der Gesten wurde bereits auf die Rückenfigur in Kombination mit dem Zeigegestus eingegangen. In den späteren Werken Raffaels nimmt die Intensität des Affekts in Zusammenhang mit Torsion des Körpers zu. In den Fresken *Die Vertreibung Heliadors* (Abb. 49), *Das Feuer im Borgo* (Abb. 58) und in der *Transfiguration* dienen jeweils weiblich, kniende Rückenfiguren dazu, dem Betrachter ins Bild hineinzunehmen, in dem sie wichtige Blickachsen vermitteln und dabei gleichzeitig ihres eigenen vom Erlebnis des Bildgeschehens erregten Affekts vollen Ausdruck verleihen.

---

<sup>248</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 120.

<sup>249</sup> Barasch 1967, S. 46.

<sup>250</sup> Op. cit., S. 47.

## IV. Die Typologie der Gesten

Um nicht in den Bildanalysen bekannte Gesten wiederholt ausführlich beschreiben zu müssen, sei diesen eine Typologie der häufigsten, jedoch nicht aller, Gesten vorangestellt. Neben Raffaels Werken werden Beispiele herangezogen, die er gekannt haben könnte. Damit kann ein Teil des visuellen Fundus erfasst werden, der Raffael vor Augen stand.

### 1. Die Zeigegeste

Für die Geste mit dem Zeigefinger ließe sich vermutlich nicht nur eine der längsten, sondern auch eine der dichtesten Traditionen dokumentieren.<sup>251</sup>

Im Oratorio di S. Giovanni Battista in Urbino, das mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufer und der Kreuzigung Christi der Gebrüder Salimbeni freskiert ist, finden sich einige Vorläufer der bei Raffael verwendeten Gesten. Wenngleich kaum ein künstlerischer Impuls von diesem Werk ausging, könnte Raffael an diesen Wandmalereien bemerkt haben, wie sorgfältig und überlegt die Künstler mit den Handstellungen verfahren.<sup>252</sup> Die indizierende Zeigegeste ist beim predigenden Johannes zu sehen und bei einem der rechts neben dem Berg sitzenden Männer, der nach oben zu Johannes zeigt. In der von Filippino Lippi ausgemalten Carafa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva, Rom, zeigt der Hl. Thomas von Aquin nach unten auf den unterlegenen Widersacher (Abb. 6), die Sibylle zu seiner Rechten weist mit dem Zeigefinger nach oben.<sup>253</sup> In den Fresken Pinturicchios in der Libreria Piccolomini im Dom von Siena ist der Zeigegestus zum Beispiel in der Darstellung der Verleihung der Kardinalswürde an Enea Silvio Piccolomini zu finden; unter den rechts sitzenden Klerikern, zeigt einer von ihnen auf den soeben den Kardinalshut empfangenden Eneo, ebenso eine Rückenfigur vorne in der Bildmitte.<sup>254</sup>

Mit dem nach unten gedrehten Handrücken erscheint der Gestus oft bei Sitzenden, so bei Johannes d.T. in der *Disputa* (Abb. 34). Ist der Handrücken nach oben gedreht, erhält die

---

<sup>251</sup> Tikkanen 1913; Löffler 1987, S. 65.

<sup>252</sup> Der Zyklus, um 1416, mit Szenen aus dem Leben Johannes d.T. gilt als Höhepunkt des Werkes der Brüder Lorenzo Salimbeni (1374–vor 1420) und Jacopo Salimbeni (gest. nach 1427), unter Mitarbeit von Antonio Alberti (1390/1400–ca. 1449) Das Gebäude liegt am westlichen Rand des Stadtzentrums unterhalb des Palazzo Ducale, Roettgen 1996, S. 60ff. und Tafel 28.

<sup>253</sup> Im Fresko *Der Triumph des Hl. Thomas*, 1488–1490, Roettgen 1996, S. 202.

<sup>254</sup> Die Ausmalung entstand 1502–1508, Roettgen 1996, S. 296.

Geste einen noch bestimmteren Ausdruck. Für die Zeigegeste forderte Leonardo die Divergenz von Blickrichtung und Zeigerichtung (Abb. 3).<sup>255</sup>

## 2. Die Redegesten

Quintilian beschreibt die zu seiner Zeit (1. Jh. n. Chr.) am häufigsten gebrauchte Redegeste so: „Die allgemeinste Gebärde aber, den Mittelfinger mit dem Daumen zusammenzuschließen, während die 3 anderen Finger entfaltet bleiben, erweist sich sowohl für den Redeanfang als brauchbar [...] sodann auch für den Erzählteil zum Ausdruck der Bestimmtheit [...] und schließlich auch beim Beschuldigen und Überführen zum Ausdruck der Schärfe des Angriffs [...]“<sup>256</sup> Apuleius (2. Jh. n. Chr.) läßt einen Gast bei einem Essen seine Erzählung mit der Geste eines Redners beginnen: „[...] reckt er die Rechte aus und macht eine Hand nach Art der Redner: die beiden unteren Finger geschlossen, die übrigen gestreckt und mit aufrechtem Daumen gelinde emporgehoben [...]“<sup>257</sup> Für diese weit verbreitete Geste führt Artelt den Terminus „Zweifingerredegestus“ ein.<sup>258</sup> Selbst wenn der Daumen mit ausgestreckt wird, besteht ihr wesentliches Merkmal darin, daß Zeige- und Mittelfinger hervortreten.

Der Zeitpunkt zu dem dieser Gestus seine genuine Bedeutung als Redegestus verliert, bleibt nur vage bestimmbar. L’Orange führt als Beispiel einen Sarkophag des 5. Jahrhunderts aus Ravenna an, auf dem der Redegestus Christi durch Kontext der akklamierenden Apostel seine diskursive Bedeutung verliert und mehr zu einem autoritativen Zeichen des christlichen Dogmas wird.<sup>259</sup> Andere sehen die Wandlung erst im Mittelalter vollzogen und im 9. Jahrhundert durch eine Belegstelle gesichert.<sup>260</sup> Sittl verzeichnet weitere Redegesten aus der antiken Kunst: Der Unterarm wird senkrecht erhoben mit der offenen Hand nach vorne (der Handrücken ist zum Gestikulierenden gekehrt), als Variante können Zeigefinger und Daumen ausgestreckt sein. Bei vorgestrecktem Unterarm ist die Handfläche nach oben gedreht; dabei können drei Finger eingeschlagen werden. Schließlich dient der schräg zum Boden gesenkte Vorderarm,

---

<sup>255</sup> S.o., S. 35.

<sup>256</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 92. „Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus, et principii utilis [...] et in narrando certus [...] et in exprobrando et coarguendo acer atque instans [...]“, op. cit., S. 642.

<sup>257</sup> Apuleius / Brandt 1958 [Metam. 2, 21], S. 68f.: „[...] porrigit dexteram et ad instar oratorum conformat articulum, duobusque infimis conclusis digitis ceteros eminens [porrigens] et infesto pollice clementer subrigens [...]“.

<sup>258</sup> Artelt 1934, S. 10. Die Arbeit Artelts wurde kaum rezipiert und so konnte sich die von ihm erarbeitete Terminologie nicht durchsetzen.

<sup>259</sup> L’Orange 1953, S. 195 und S. 193, Abb. 136, 137.

<sup>260</sup> Artelt 1934, S. 73.

meist sind alle Finger ausgestreckt – seltener nur mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger – als Sprechgestus.<sup>261</sup>

Von diesen Gesten wird in nachantiker Zeit die Redegeste mit der erhobenen und geöffneten Hand übernommen.<sup>262</sup> Ist die geöffnete Hand nur wenig erhoben, oder werden beide Hände so gezeigt, sieht Artelt darin einen „neutralen Gestus des Zuhörens“, denn im Darstellungszusammenhang erscheint häufig der „Zweifingerredegestus.“<sup>263</sup> Der Kontext einer Geste muß bei der Deutung immer berücksichtigt werden.

Den beschriebenen antiken Redegesten ähnlich, aber nicht identisch mit ihnen sind einige Beispiele, die Raffael gekannt haben könnte: die disputierenden Apostel aus Andrea del Castagnos *Abendmahl*-Fresko, um 1447,<sup>264</sup> oder der mit dem Rabbi und anderen Schriftgelehrten disputierende Hl. Stefan in der von Fra Angelico ausgemalten Cappella Niccolina im Vatikan.<sup>265</sup> Auch in der Geste des Damenbauers (Abb. 7), die Baxandall vorstellte, ist eine Redegeste zu erkennen.<sup>266</sup>

Eine Schwierigkeit bei der Interpretation der Bildquellen entsteht dadurch, daß die beiden populären antiken Redegesten Eingang in die christliche Ikonographie fanden. Der von Quintilian beschriebene Gestus firmiert als sogenannter griechischer Segensgestus, der des Apuleius als sogenannter lateinischer Segensgestus. Doch auch im christlichen Bilderkreis sind sie als Sprechgestus zu verstehen, es gilt also, immer auf den Kontext der Darstellung zu achten.<sup>267</sup>

---

<sup>261</sup> Sittl 1890, S. 285-287. Sittls Einschätzung der Redegesten verrät sich in einem Halbsatz: „[...] und so sagt uns der Künstler oft viel durch die einfache Gebärde des Sprechens, noch öfter freilich nichts.“, op. cit., S. 285.

<sup>262</sup> Artelt 1934, S. 78.

<sup>263</sup> Artelt 1934, S. 78, der darauf hinweist, daß die Antike keinen neutralen Hörgestus kannte.

<sup>264</sup> Roettgen 1996, S. 254: Florenz, ehemaliges Refektorium von S. Apollonia, Stirnwand.

<sup>265</sup> Monumenti 1993, S. 126: vermutlich zwischen 1448 und 1449 ausgeführt, Abb. S. 128 und 132.

<sup>266</sup> Op. cit., S. 85, Abb. 33. Es handelt sich um eine Schachfigur. Der Holzschnitt stammt aus dem in Florenz erschienenen Werk *Libro di giuoco delli scacchi* von Jacobus de Cessolis, Nachweis nach Baxandall. In einer illuminierten Handschrift desselben Werks wird der Damenbauer mit einer anderen Geste abgebildet, die ebenfalls eine Einladung ausspricht. Der Wirt hält den Unterarm annähernd waagrecht vom Körper abgewinkelt, die offene Handfläche ist nach oben gedreht, cf. *Das Schachbuch des Jacobus de Cessolis*. Codex Palatinus Latinus 96, Bd. 1 (Belser Faksimile Editionen aus der Biblioteca Apostolica Vaticana). Zürich 1988, S. 46 recto. Der Geste entspricht einer der bei Sittl beschriebenen antiken Redegesten, Sittl 1890, S. 285-287.

<sup>267</sup> Fehrenbach 1910, Sp. 751f. Schürer von Witzleben 1972 scheint sich dieser Verwechslungsmöglichkeit nicht bewußt zu sein, sie geht mit keinem Wort auf die mögliche Unterscheidung ein, auch nennt sie Artelt 1934 nicht.

### 3. Liturgische Gesten und Gebetsgesten

Wie die Rhetorik behandelt auch die Liturgie die Gesten normativ. Im frühen Christentum wiesen die Diakone durch Rufe die Teilnehmer der Liturgie zu der jeweiligen erforderlichen Körperhaltung an.<sup>268</sup> Die als angemessen geltenden Haltungen werden in der patristischen Literatur ausführlich begründet. Origenes, der dem Gebet eine eigene Schrift widmet, äußert sich darin zur äußeren Haltung des Betenden: „Auch darf man nicht daran zweifeln, daß von den zahllosen Stellungen des Körpers die Stellung mit ausgestreckten Händen und emporgerichteten Augen allen (andern) vorzuziehen ist, da man dann gleichsam das Abbild der besonderen Beschaffenheit, die der Seele während des Gebetes geziemt, auch am Körper trägt.“<sup>269</sup>

#### 3.1 Der Segensgestus

Es ist nicht überliefert, welchen Segensgestus das frühe Christentum bevorzugte, doch nimmt man an, daß im ersten Jahrtausend das Ausstrecken der Hände dazu diente.<sup>270</sup> Das Auflegen einer oder beider Hände, aus dem Judentum herkommend, war gleichfalls sehr verbreitet.<sup>271</sup> In Gallien wurde früh das Kreuzzeichen mit der Hand in den Raum gezeichnet.<sup>272</sup> Auch erteilte man den Segen mit einem heiligen Gegenstand, meist einem Kreuz.<sup>273</sup> Zwei Formen haben sich herausgebildet:

##### 3.1.1 Der lateinische Segensgestus (*benedictio latina*)

Die ersten drei Finger sind ausgestreckt, die übrigen eingeschlagen (Abb. 59).<sup>274</sup> Seit dem 13. Jahrhundert wurde im Westen dieser Segensgestus durch den Segen mit der gestreckten Hand, der noch heute üblichen Form, ersetzt. Pius V. schrieb ihn im 16. Jahrhundert verbindlich für die ganze Kirche fest.<sup>275</sup>

---

<sup>268</sup> Martimort 1963, S. 168: z.B. *Flectamus genua* (Beugte die Knie), *Levate* (Erhebet euch), Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 251ff.

<sup>269</sup> Origenes / Koetschau 1926, S. 139, zur Kniebeuge op. cit., S. 140.

<sup>270</sup> Groß 1985, S. 94.

<sup>271</sup> Fehrenbach 1910, Sp. 746.

<sup>272</sup> Groß 1985, S. 94.

<sup>273</sup> Loc. cit.

<sup>274</sup> Fehrenbach 1910, Sp. 748; Groß 1985, S. 96.

<sup>275</sup> Fehrenbach 1910, Sp. 748.

### 3.1.2 Der griechische Segensgestus (*benedictio graeca*)

Die Spitze des Daumens ist auf die Spitze des Ringfingers gelegt, die anderen Finger sind alle ausgestreckt (Abb. 8).<sup>276</sup> Es wurde versucht, diese Form symbolisch zu deuten: Der ausgestreckte Zeigefinger und der leicht gekrümmte Mittelfinger gelten als Jota und Sigma im Wort *Jesus*, dagegen sind die mit einander verbundenen Daumen und Ringfinger zusammen mit dem kleinen Finger als Chi und Rho des Namens *Christos* zu verstehen.<sup>277</sup> Das Aufkommen dieser Geste kann zeitlich nicht präzisiert werden. Sie erscheint spät, nach dem lateinischen Segensgestus, doch seit dem 5. Jahrhundert ist sie häufig anzutreffen.<sup>278</sup> Noch heute ist die Geste im Osten gebräuchlich.<sup>279</sup>

Die Bezeichnungen sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gesten in beiden liturgischen Bereichen gleichermaßen Verwendung fanden.<sup>280</sup> In den frühchristlichen Denkmälern wird er sogar sehr viel häufiger als Rednergestus denn als Segensgestus gebraucht.<sup>281</sup> L'Orange kommt zum Schluß, daß den Variationen der christlichen Segensgesten die antike Redegeste zugrundeliegt.<sup>282</sup>

### 3.2 Gebetsgesten

Für das liturgische und das private Gebet gilt Stehen oder Knien als die einzig angemessene Haltung.<sup>283</sup> Nach Tertullian betet der Christ stehend, in einer bescheidenen

---

<sup>276</sup> Krauss 1882, Bd. 1, S. 645; Fehrenbach 1910, Sp. 752. Abb. 20 zeigt Christus-Pantokrator, Cefalù, Dom, Apsis-Mosaik, 12. Jh., der Grundstein für die Kirche wurde 1131 gelegt, Krönig 1985, S. 424.

<sup>277</sup> Groß 1985, S. 96. Im *Malerhandbuch vom Berge Athos* heißt es: „Wenn du die segnende Hand malst, so verbinde nicht die drei Finger miteinander, sondern verbinde den Daumen und den, der neben dem Mittelfinger ist [...], wodurch dann der gerade Finger, der Zeigefinger und die Biegung den Namen J S andeuten: Der Zeigefinger bezeichnet das J, der gekrümmte [...] aber, der neben ihm ist, das S [...]. Der Daumen aber und der Ringfinger, welche kreuzweise miteinander verbunden sind, und die Biegung des kleinen Fingers daneben deuten den Namen Ch S an. Denn die Querstellung des Daumens, der mit dem Ringfinger ist, zeigt den Buchstaben Ch, der kleine Finger, der die krumme Gestalt hat, deutet das S an, wodurch der Name CH S gebildet wird. Darum wurden durch göttliche Vorsehung vom Weltenschöpfer die Finger der menschlichen Hand in solcher Weise geformt, deren nicht mehr und nicht weniger notwendig sind, um diesen Namen zu künden.“ nach Spitzing 1989, Artikel „Hände“, S. 145. Fehrenbach 1910, Sp. 753f. führt diese und weitere Interpretationen an, darunter solche, die die drei ausgestreckten Finger des lateinischen Segensgestus als Symbol der Trinität deuten. Für Fehrenbach ist allein die Zahl der Vorschläge ein Indiz dafür, daß sie jeder Grundlage entbehren, op. cit., Sp. 754, so urteilt auch L'Orange 1953, S. 180, Anm. 2.

<sup>278</sup> Fehrenbach 1910, Sp. 754.

<sup>279</sup> Groß 1985, S. 96.

<sup>280</sup> Groß 1985, S. 95. Fehrenbach 1910, Sp. 755, Fig. 1490 zeigt die Umzeichnung eines Diptychons des 11. Jahrhunderts, das den Hl. Petrus mit lateinischem, den Hl. Andreas mit griechischem Segensgestus abbildet. L'Orange 1953, S. 180.

<sup>281</sup> Fehrenbach 1910, Sp. 752 mit Beispielen.

<sup>282</sup> L'Orange 1953, S. 180.

<sup>283</sup> Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 251ff.



Haltung mit erhobenen und ausgebreiteten Händen, um so an die Passion des Herrn zu erinnern.<sup>284</sup>

Wenn Cyprianus über das Stehen beim Gebet spricht, wiederholt er die Anweisung Christi: „[...] wenn ihr stehet zum Gebete“.<sup>285</sup> Zur Begründung gibt er zu bedenken, daß man immer von Gott gesehen werde. Johannes Chrysostomus schreibt dem Priester das Stehen vor, da es das Zeichen liturgischer Tätigkeit sei.<sup>286</sup> Der Blick und seine Ausrichtung unterliegen ebenso einer normativen Unterweisung. In älteren Liturgien findet sich daher der Blick nach Osten vorgeschrieben, da er die Sehnsucht nach dem Paradies ausdrücke. Die Erhebung der Augen wird empfohlen, da sich die Vergegenwärtigung Gottes ebenso erleichtern lasse, wie eine eindringlichere Einstellung beim Gebet.<sup>287</sup> Ausdrücklich erwähnt findet sich diese Vorschrift seit dem 12. Jahrhundert.<sup>288</sup>

### **3.2.1 Beten mit flach aneinander gelegten Händen (*iunctis manibus*)**

Das Beten mit gefalteten Händen, die Hände sind dabei flach aneinander gelegt (Abb. 52), ist vor dem achten Jahrhundert nicht belegt. Es gelangte aus dem germanischen Recht in die Liturgie. Bei der Übernahme eines Lehens legte der Vasall die aufeinandergelegten Hände in die Hände des Lehnherren, um seine Huldigung und Abhängigkeit auszudrücken.<sup>289</sup> Am Ende des 12. Jahrhunderts war die Geste populär geworden, so daß in den Statuten des Konzils von Oxford bestimmt wurde, bei der Elevation der Hostie die Hände zum Gebet zusammenzulegen.<sup>290</sup> Im Laufe des 13. Jahrhunderts setzt sich die aufrecht kniende Haltung mit den vor der Brust gefalteten Händen in der Papstikonographie durch.<sup>291</sup> In der Geste drücken sich die Sammlung und die Unterwerfung des Selbst vor Gott aus, die sich aus der Herkunft der Geste aus der feudalen Rechtspraxis und der Gebetspraxis herleiten lassen.<sup>292</sup>

---

<sup>284</sup> Josi 1951, Sp. 220, Tertullian (*De oratore*, 14, 17).

<sup>285</sup> Mk 2, 25.

<sup>286</sup> Nach Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 252.

<sup>287</sup> Op.cit., S. 258 und Ohm 1948, S. 168ff.

<sup>288</sup> Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 259.

<sup>289</sup> Vierordt 1853; Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 267. Ein kurzer Abriss zur Weiterentwicklung der römischen Liturgie auf fränkischem Boden zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert bei Jungmann 1962, S. 27-31.

<sup>290</sup> Eisenhofer 1932, Bd. 1, loc. cit. In einer Meßordnung des Franziskanerordens, deren erste Fassung um 1230 entstand, findet sich die gleiche Vorschrift für die Elevation, Ladner 1961, S. 265.

<sup>291</sup> Nach Ladner 1961, S. 247 geschah dies sehr wahrscheinlich während des Pontifikats Gregor IX. (1227–1241), doch sicherlich nur wenig später nach dem Tod Innozenz IV. (1254).

<sup>292</sup> Ladner 1961, S. 274.

Die älteren Gebetshaltungen sind: zum einen das Stehen mit erhobenen Armen und Händen (Abb. 9),<sup>293</sup> zum anderen die Prostration oder das Knien mit horizontal ausgebreiteten Händen, das mit der Proskynesis verwandt ist.<sup>294</sup>

### **3.2.2 Das Beten mit ineinander verschränkten Fingern (*digitis pectinatim*)<sup>295</sup>**

Im christlichen Bereich ist diese Geste auf einem Sarkophag des 5. Jahrhunderts bezeugt.<sup>296</sup> Als Zeichen eines besonders inbrünstigen Gebets erwähnt sie Gregor der Große im Bericht vom Regenwunder, das Scholastika, die Schwester Benedikts, bewirkte.<sup>297</sup> Man darf mit Sicherheit annehmen, daß der Gebetsgestus im christlichen Altertum nicht verbreitet war.<sup>298</sup> Raffael verwendet die Geste immer, um den Ausdruck einer Figur zu steigern, zum Beispiel beim Apostel Johannes links in der *Pala Baglioni* (Abb. 25a).

### **3.2.3 Das Beten mit vor der Brust überkreuzten Händen (*cancellatio manuum*)<sup>299</sup>**

Der Ursprung dieser Geste (Abb. 53) liegt im Orient, wo sie im Königszeremoniell der Arsakiden und Sassaniden erscheint. Wann genau der Gestus vom byzantinischen Hof aufgenommen wird und Eingang in die östliche Liturgie findet, ist nicht bekannt. Erst im hohen Mittelalter gelangt er in die westliche Liturgie. Mit ihr werden Gebetsbitten vorgetragen.<sup>300</sup> So könnte Marias Gestus in der *Disputa* verstanden werden (Abb. 34). Sie kann aber nicht nur als Gebetsgeste, sondern auch als Affektgeste verstanden werden, in diesem Sinne wurde sie als Inbrunstgestus klassifiziert.<sup>301</sup>

## **3.3 An die Brust schlagen**

Das an die Brust schlagen drückt Demut und Reue aus.<sup>302</sup> Mit dieser Bedeutung erwähnt das Neue Testament diese Geste. Im Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner heißt es: „Und der Zöllner stand von ferne, wollte auch seine Augen nicht aufheben gen Himmel,

---

<sup>293</sup> *Madonna orans*, Mitte 12. Jahrhundert, Venedig / Murano, Dom, Apsismosaik, Dellwing 1974, S. 403 und Abb. 340. Eine monographische Studie über diese Geste legte Demisch 1984 vor.

<sup>294</sup> Ladner 1961, S. 247.

<sup>295</sup> Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 268: Die Bezeichnung verwenden Plinius (Natur. Hist. XXVIII, 59) und Ovid (Metam. IX, 299).

<sup>296</sup> Op. cit., S. 268.

<sup>297</sup> Groß 1985, S. 31 und Anm. 152.

<sup>298</sup> Op. cit., S. 32.

<sup>299</sup> Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 268.

<sup>300</sup> Groß 1985, S. 36f.

<sup>301</sup> Weise / Otto 1938, S. 28.

<sup>302</sup> Martimort 1963, S. 173.

sondern schlug an seine Brust und sprach: Gott, sei mir Sünder gnädig.<sup>303</sup> Die Bestürzung nach der Kreuzigung findet gleichfalls ihren Ausdruck in dieser Geste: „Und alles Volk, das dabei war und zusah, da sie sahen, was da geschah, schlugen sich an ihre Brust und kehrten wieder um.“<sup>304</sup> Einen gemäßigten Ausdruck erhält die Geste, wenn die Hand nur flach auf die Brust gelegt wird. Raffael zeigt sie im *Bolsena*-Fresko (Abb. 50), wo sie auch als Beteuerungsgestus im Sinne von „Hand auf’s Herz“ zu verstehen ist.

#### 4. Erhobene Hände

Der Gestus der erhobenen Hände lässt sich weit zurückverfolgen.<sup>305</sup> Mit den erhobenen Händen werden die Götter in der Antike angerufen.<sup>306</sup> Sie finden sich oft auf Grabsteinen von Toten dargestellt, deren Todesumstände, etwa Mord, einen besonderen Appell an die Götter rechtfertigen.<sup>307</sup> Auch in der christlichen Kunst sind die erhobenen Hände, meist bei nach oben ausgestreckten Armen, Ausdruck der Verzweiflung.<sup>308</sup> Die Geste erscheint oft im Zusammenhang mit Beweinungsszenen, meist bei Maria Magdalena. Wieder sei auf Raffael möglicherweise bekannte Beispiele verwiesen. In der *Kreuzigung* der Brüder Salimbeni, um 1416, wird Maria Magdalena mit aufgelöstem Haar am Kopf der ohnmächtigen Maria stehend gezeigt, die Arme schräg nach oben ausgestreckt.<sup>309</sup> Als eines von vielen Beispielen für diesen Gestus im Werk Donatellos sei die *Grablegung* in Padua angeführt, entstanden um 1445/6, das zwei Frauen mit ausgestreckten Armen zeigt.<sup>310</sup> Eine von Francesco di Giorgio Martini um 1477 in Bronze ausgeführte, ehemals in Urbino befindliche *Kreuzabnahme* zeigt eine der Trauernden mit den seitlich des Kopfes nach oben weggestreckten Armen.<sup>311</sup> Der Ausdruck dieser Geste wird in diesem Fall durch eine besonders agitierte Mimik und Haarpracht gesteigert. Zum Ausdruck der erschreckten Verwunderung verwendet sie Raffael in einer Zeichnung für den *Amor und*

---

<sup>303</sup> Lk, 18, 9-14, besonders 13.

<sup>304</sup> Lk, 23, 48.

<sup>305</sup> Zur Geschichte des Symbols in vorchristlicher Zeit cf. Cumont 1923.

<sup>306</sup> Op. cit., S. 69.

<sup>307</sup> Op. cit., S. 71.

<sup>308</sup> Zur Geschichte dieser und anderer Gesten der Verzweiflung vom Mittelalter bis zur Renaissance s. Barasch 1976; vgl. Demisch 1984.

<sup>309</sup> Roettgen 1996, S. 60: Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista, Tafel 22.

<sup>310</sup> Pope-Hennessy 1985, Bd. 2, S. 259ff.: Hochaltar, Padua, Sant’Antonio, 138 x 188 cm; Sandsteinrelief; Kat. London 1992, S. 49. Fig. 18.

<sup>311</sup> Toledano 1987, S. 123, Nr. 47: Venedig, Santa Maria del Carmine, 86 x 75 cm. Das Werk stammt aus dem Oratorio della Santa Croce in Urbino, von wo es zwischen 1810 und 1813 von den Franzosen nach Mailand verschleppt wurde, seit 1852 am heutigen Standort. Zur Datierung, s. op. cit., S. 127. Abb. bei Dellwing 1974, Tafel 136.

*Psyche*-Zyklus (Abb. 10).<sup>312</sup> Bei den drei letzten Beispielen werden die Arme am Ellenbogen rechtwinklig nach oben gestreckt, bei damit verbundenem Zurückweichen der Akteure. Dieser Gestus ist in Italien noch lebendig. Man hört dazu den Ausruf „Per carità!“

## 5. Nach vorne ausgestreckte Hände

Die kniende Haltung mit ausgestreckten, aber nicht zusammengeführten Händen, eine Haltung der gemäßigten Proskynesis, taucht in unzähligen Werken antiker und mittelalterlicher Kunst auf, beispielsweise in den Darstellungen der *Anbetung der Könige*, wo die Geste zum Anbieten von Geschenken eingeführt wird und gleichzeitig als hilfeschende Geste interpretiert wird.<sup>313</sup> Eine mit dieser Geste zusammenhängende Darstellung, aber in einer stärker psychologisierenden Auffassung, ist die des Sohnes in der *Auferweckung des Sohnes des Theophilus durch Petrus und Paulus* (Abb. 11). Den älteren Teil des Freskos führte Masaccio zwischen 1423 und 1428 aus; den fehlenden Rest, darunter die Figur des Auferweckten, ergänzte Filippino Lippi zwischen 1481 und 1485.<sup>314</sup> Hinter dem knienden Apostel erhebt ein Mann in Verwunderung die Hände, mit nach vorne gedrehten Handflächen; die Geste des Jungen erhält durch die Drehung der Hände eine andere Bedeutung.

## 6. Seitlich parallel ausgestreckte Hände

In unterschiedlichen Handlungszusammenhängen erscheinen die in Hüft- oder Brusthöhe seitlich parallel ausgestreckten Hände, oft mit gleichzeitiger Drehung zumindest des Kopfes, wenn nicht des Oberkörpers in eine von den Händen divergierende Richtung. Der Bildzusammenhang und die Mimik lassen erkennen, daß es sich um eine Geste der Abwehr und des Sich-Abwendens handelt. Quintilian erwähnt sie als eine der Gesten, bei denen die linke Hand auch beteiligt ist.<sup>315</sup> Ein Beispiel der frühchristlichen Kunst zeigt den sich verleugnenden Petrus mit den versetzt erhobenen Händen, die abwehrend zu der ihn fragenden Magd gekehrt sind (Abb. 12).<sup>316</sup> Bei Ghiberti findet sich der Gestus im Relief der *Versuchung Christi*, wo beide, der Versucher und Christus, eine abwehrende

---

<sup>312</sup> Kat. Rom 1992, S. 222, Nr. 87: *Psyche bringt Venus das Wasser des Styx*; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3875; rote Kreide über Griffelung, 264 x 198 mm.

<sup>313</sup> Ladner 1961, S. 249.

<sup>314</sup> Roettgen 1996, S. 92f.: Florenz, S. Maria del Carmine, linke Wand, unteres Register.

<sup>315</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 114-115.

<sup>316</sup> Jursch 1951, S. 174: Ravenna, S. Apollinare Nuovo, um 500, Mosaik.

Geste ausführen (Abb. 13).<sup>317</sup> Bei Raffael kehrt die Geste häufig wieder, oft bei Frauenfiguren: *Vertreibung des Heliodor* (Abb. 49), *Tod des Ananias* (Abb. 66), *Transfiguration* (Abb. 73).

### 7. Fingerrechnen (*digitus computans*)

Die Geste des Sokrates in der *Schule von Athen* beruht auf einer lange zurückreichenden Tradition (Abb. 46).<sup>318</sup> Sokrates zählt mit zwei Fingern seiner rechten Hand die Finger der anderen Hand und damit seine Argumente ab. Im Umfeld Raffaels findet sich die Geste in Urbino im Studiolo des Palazzo Ducale, wo sie die vermutlich von Justus van Ghent stammenden Porträts von Thomas von Aquin und Johannes Duns Scotus sowie Boethius charakterisiert (Abb. 42, 43) Cheles zufolge weist der Gestus die beiden als Scholastiker aus, deren systematische Methode sich des Aufzählens von Argumenten und deren weiterer Unterteilung bedient, wohingegen sie bei Boethius auf dessen mathematische Studien anspielt.<sup>319</sup> Da der Kontext der Geste in diesem Fall auf die Charakterisierung einzelner Geistesgrößen eingeschränkt ist, können also noch weitere Bedeutungen vermittelt werden. Auch in der Kreuzigungsdarstellung der Brüder Salimbeni ist die Geste zu finden,<sup>320</sup> ebenso in den Sieneser Fresken Pinturicchios, bei denen Raffael beteiligt war: *Enea Silvio Piccolomini als Abgesandter des Basler Konzils am Hof König Jakob I. von Schottland* und *Papst Pius II. auf dem Kongreß zu Mantua, wo er die Fürsten zum Kreuzzug gegen die Türken aufruft*.<sup>321</sup> Auf letzterem wird die Geste zweimal gebraucht, dabei kehrt der Papst den Handrücken zum Betrachter.<sup>322</sup> In Rom stammt ein einprägsames Beispiel von Masolino, der die Hl. Katharina beim Disput zeigt.<sup>323</sup> In der Cappella Niccolina ist der predigende Hl. Stefan mit dem Gestus ausgezeichnet.<sup>324</sup> Häufig tritt die Personifikation der *Dialektik* mit dem „argumentierenden Fingergestus“ in Erscheinung.<sup>325</sup>

---

<sup>317</sup> Florenz, Baptisterium, Nordtür, zwischen 1403 und 1424 entstanden, Pope-Hennessy 1985, Bd. 1, S. 206.

<sup>318</sup> Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 114-115.

<sup>319</sup> Cheles 1986, S. 41.

<sup>320</sup> Roettgen 1996, Tafel 25.

<sup>321</sup> Jones / Penny 1983, S. 20.

<sup>322</sup> Siena, Dom, Libreria Piccolomini, 1502–1508, Roettgen 1997, S. 269ff. Im Hinblick auf die Werke Raffaels sei darauf hingewiesen, daß sich an diesen Beispielen Pinturicchios studieren läßt, wie wenig sich die Figuren zu Gruppen zusammenschließen. Man könnte viele von ihnen isolieren oder nebeneinander aufreihen, ihre Pose und Gestik ließe das zu, ohne die Figur in ihrer Wirkung zu beeinträchtigen. Abb.?

<sup>323</sup> Rom, S. Clemente, Kapelle des Kardinals Branda Castiglione, vor 1431, Nordwand, Roettgen 1996, S. 118ff.

<sup>324</sup> Abb. in Monumenti 1993, S. 131.

<sup>325</sup> Heydenreich 1954, Sp. 1392.

Johannes d.T. ist vielfach, alternativ zum Zeigegestus, mit diesem Gestus dargestellt, der auf seine Eigenschaft als Prediger anspielt. So zeigt ihn Pinturicchio im Fresko in der Aringhieri Kapelle im Dom von Siena.<sup>326</sup>

Die Häufigkeit könnte sich aus der Beobachtung zeitgenössischer Prediger erklären, bei denen die Maler den Gestus beobachten konnten.<sup>327</sup> Auch Leonardo empfiehlt dem Maler diese Geste, wenn er einen Redner vor einem großen Publikum zeigen wolle.<sup>328</sup>

## 8. *Signum Harpokraticum*

Harpokrates, der Horus-Knabe, meist nackt oder halbnackt, bekrönt mit einem *pschent*, legt die Spitze seines rechten Zeigefingers an den Mundwinkel oder den ganzen Zeigefinger senkrecht über den Mund (Abb. 14).<sup>329</sup> Die aus der ägyptischen Kunst stammende Darstellung wird über den Isis- und Sarapis-Kult in das griechisch-römische Pantheon aufgenommen. Die kindliche Geste hat die meisten antiken Autoren dazu veranlaßt, ihn als Symbol der Stille aufzufassen oder als Aufforderung zum Schweigen angesichts des Mysteriums.<sup>330</sup> In diesem Sinne – als Mahnung zum *Silentium* – malt Fra Angelico in S. Marco den Hl. Petrus Martyr (Abb. 15),<sup>331</sup> der den ausgestreckten Zeigefinger senkrecht auf den Mund legt.<sup>332</sup> Im Fresko *Der Triumph des Hl. Thomas* ist eine als „Manicheus“ bezeichnete Figur mit diesem Gestus versehen (Abb. 16). Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts finden sich Beispiele, wie die symbolische Geste in verschiedenen Kontexten als Attribut Einsatz findet. Der Gelehrte wird damit ebenso ausgestattet wie die tüchtige Gattin, die ihre Zunge im Zaum hält.<sup>333</sup> Chastel unterscheidet

---

<sup>326</sup> Abgebildet in Oberhuber 1986, S. 162, Abb. 9, entstanden 1505–1505.

<sup>327</sup> Im LCI ist dieser Gestus nicht als Attribut Johannes d.T. verzeichnet. Baxandall 1987, S. 79 weist auf die Gesten der Prediger hin.

<sup>328</sup> Leonardo / Kemp 1989, S. 149.

<sup>329</sup> Die Abbildung zeigt eines der bekanntesten kaiserzeitlichen Beispiele, das in der Hadrians-Villa in Tivoli gefunden wurde; Rom, Kapitolinisches Museum, Inv. Nr. 646, *Lexicon Iconographicum* 1988, Bd. 4 / 1, S. 420 u. Bd. 4 / 2, S. 243, Abb. 39a.

<sup>330</sup> Zu Herkunft, Mythos, Geschichte und Quellen, *Lexicon Iconographicum* 1988, Bd. 4 / 1, S. 415ff., das 408 Denkmäler verzeichnet. Chastel 1984 bietet einen Überblick vom ägyptischen Ursprung bis hin zur Rezeption des Gestus bei Manet. Das Zeichen für *Kind* in einer Liste eines Zisterzienser-Klosters ist ähnlich, aber nicht identisch: Der *kleine* Finger wird an die Lippen gelegt, Gougaud 1929, S. 9.

<sup>331</sup> Florenz, S. Marco, Konventsgebäude, Fresko; ausgeführt zwischen 1439 und 1445, TCI Firenze 1974, S. 244.

<sup>332</sup> Rijnberk 1953, S. 148 führt aus verschiedenen Listen stammende Anweisungen für „Tacere“ an: „[...] pone indicem ante os [lege den Zeigefinger vor den Mund]. super os clausum digitum pone [lege den Finger über den geschlossenen Mund]. indice ostruere os [Der Zeigefinger versperre den Mund]. tunde indice os clausum [schlage den Zeigefinger gegen den geschlossenen Mund. Übersetzung M.M.]“

<sup>333</sup> Orgel 1996 mit weiteren Auslegungen; der Gelehrte, op.cit., S. 145, Abb. 4.11, die Hausfrau, ibd., S. 147, Abb. 4.13.

eine aktive Bedeutung (Ich schweige) von einer passiven (Schweige! Sei still!).<sup>334</sup>  
Gleichwohl kann der leicht schräg mit der Spitze an den Mund gelegte Finger auch als eine Geste der Nachdenklichkeit gelten.

### 9. Der Gestus des *Aposkopein*

Dieser Gestus entstammt einem Tanz, der beim Satyrspiel aufgeführt wurde. Die Hand wird dabei wie spähend über die Augen gehalten. Die Apostel, die auf dem Berg Tabor die Transfiguration im gleichnamigen Gemälde Raffaels miterleben, bedienen sich dieses Gestus, um ihre Augen vor der Lichterscheinung zu schützen (Abb. 73). Mit dieser Aussage konnte Raffael den Gestus von Leonardos Karton für die *Anbetung der Könige* (Abb. 17)<sup>335</sup> oder von Peruginos Version<sup>336</sup> des Themas übernehmen. Einige der Figuren wollen sich auf diese Weise vor dem Licht des Sterns schützen.<sup>337</sup> Der Gestus findet sich auch im Fresko der Salimbeni mit der Predigt Johannes d.T.<sup>338</sup> Oben rechts späht ein mit diesem Gestus versehener Reiter hinunter zu Johannes. In ähnlicher Weise ist die Geste bei Ghibertis Darstellung von *Christi Geburt* verwendet, eingebunden in ein gestisches Verweissystem, denn der Nachbar des Spähenden, oben rechts, weist nach oben zu einem Engel, welcher wiederum zu den beiden Hirten und zu Maria zeigt.<sup>339</sup> Die Beispiele belegen, daß die Geste benutzt wird, um zu zeigen, daß eine Figur auf eine weiter entfernt befindliche Person oder Gegenstand blickt.

---

<sup>334</sup> Chastel 1986, S. 15.

<sup>335</sup> Florenz, Uffizien, 1481, 246 x 243 cm, Jones / Penny 1983, S. 25.

<sup>336</sup> Camesasca 1969, S. 103: *Transfiguration*, 1498; Perugia, Collegio del Cambio, Fresko, 226 x 229 cm; S. 113, Nr. 122: *Pala della Trasfigurazione*, 1517, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; Holz; 277 x 178 cm, Tafel XXXVIII D.

<sup>337</sup> Fehrenbach 1997, S. 97. Der Gestus findet sich auch auf vorbereitenden Zeichnungen Leonardos, op. cit., Abb. 2, 4, 5-6. Zur Rezeption der Lichtmetaphysik Augustinus', id., S. 113.

<sup>338</sup> Roettgen 1996, Tafel 28.

<sup>339</sup> Florenz, Baptisterium, Nordtür, entstanden zwischen 1403 und 1424, Pope-Hennessy 1985, Bd. 1, S. 206. Abb. bei Krautheimer 1982, Tafel 27.

## V. Gestensysteme

Zur Beantwortung der Frage, ob es eine Systematik der Gesten im Werk Raffaels gibt, kann ein Vergleich mit bestehenden Gestensystemen dazu beitragen, die dafür erforderlichen Voraussetzungen zu kennen.<sup>340</sup> Die Beispiele wurden ausgewählt, weil es sich dabei um sprachersetzende Systeme handelt. Es gibt andere Bereiche, zum Beispiel die Liturgie und das Rechtswesen, das die Gesten mehr sprachbegleitend einsetzt.

### 1. Die Gestensprache der Mönche

Die *signa loquendi* – die sprechenden Zeichen – dienten in Klöstern verschiedener Orden zur Verständigung in jenen Stunden des Tages, in denen die Regel das Schweigegebot vorschrieb.<sup>341</sup> Das war immer der Fall bei den Mahlzeiten im Refektorium, im Schlafsaal, dem Oratorium und während der Nachtstunden, beginnend nach der Komplet.<sup>342</sup> Diesem Umstand entspricht die Zahl der diese Bereiche betreffenden Gesten. Nur zur Bezeichnung der mit dem Gottesdienst verbundenen Gegenstände (Altäre, diverse Bücher, Paramente) stehen mehr Gesten zur Verfügung als zur Benennung der Lebensmittel.<sup>343</sup> Ungleich ist auch das Verhältnis der vielen Gesten für Substantive im Vergleich zu den wenigen für Verben und Adjektive. Die einzelnen Signa-Listen<sup>344</sup> unterscheiden sich im Umfang und verzeichnen bei manchen Worten voneinander abweichende Gesten zu deren Bezeichnung. Bei den von Rijnberk ausgewerteten Listen

---

<sup>340</sup> Als weiteres System könnte noch die Gestensprache der Taubstummen behandelt werden, über die aber für die Zeit des frühen 16. Jahrhunderts noch zu wenig bekannt ist. Im Laufe des 16. Jahrhunderts gelang es zwei spanischen Mönchen, Jerome Cardan (1501–1576) und Pedro Ponce de Leon (geb. 1520), mit Hilfe von Zeichen den taubstummen Angehörigen des spanischen Hochadels das Lesen, Schreiben und zum Teil auch das Sprechen beizubringen. Trotz ihres Erfolgs gelang es nicht, das Vorurteil auszumerzen, daß Taubstumme seelen- oder gehirnlos seien, Norman 1943, S. 595 u. Stokoe 1978, S. 326. Montenovesi legte 1472 ein Werk über die Taubstummensprache vor, Kugler-Kruse 1988, S. 4. Der Vollständigkeit halber verweise ich auf das mir noch nicht zugängliche Werk von Susan Planu, *A Silent Minority: Deaf Education in Spain, 1550–1835*. [o.O.] University of California Press, 1998; *Times Literary Supplement*, 30. Januar 1998. Abgesehen von der immer wieder zitierten Empfehlung Leonardos, Gesten und Bewegungen von den Taubstummen zu kopieren, Leonardo / Kemp 1989, S. 144, entdeckt die Kunstgeschichte erst allmählich dieses Gestensystem als Quelle zur Erklärung von Bildern, Kat. Dresden 1998, S. 26, Anm. 9. und Barbara Kornmeier, „Ydioma universal“ – Goyas Taubstummenalphabet im Kontext seines Geniekonzepts.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), S. 1ff. Irreführend ist der Titel eines Aufsatzes von Trutty-Coohill 1988, der unterstellt, daß es eine Taubstummensprache Leonardos gäbe, was nicht der Fall ist.

<sup>341</sup> Vermutlich wurde das Sprechverbot zum ersten Mal 328 durch St. Pacôme ausgesprochen und den Zenobiten eines Klosters auf einer Insel am oberen Nil (Tabenesos) auferlegt. In der Ordensregel St. Benedikts findet sich eine Blütenlese aus älteren Ordensregeln zu diesem Gebot, das die Cluniazenser, die Zisterzienser und die Trappisten übernommen haben, Rijnberk 1953, S. 6.

<sup>342</sup> Buysens 1929, S. 9; Rijnberk 1953, S. 10.

<sup>343</sup> Rijnberk 1953, S. 12; Index der Zeichen, beginnend mit *Abbas*, S. 19ff.

<sup>344</sup> Jarecki 1981, S. 9.



umfaßt die kürzeste 52 (Nr. 5), die längste 472 (Nr. 14) Positionen.<sup>345</sup> Die insgesamt zwanzig Manuskripte sind nicht illustriert.

Man kann zwischen mimetischen und symbolischen Gesten unterscheiden.<sup>346</sup> Einen *Fisch* bezeichnet man mit einer wellenförmigen Bewegung der vertikal ausgestreckten Hand, so wie ein Fisch, der sich durch die Bewegung seines Schwanzes fortbewegt. Um aber *Forelle* zu „sagen“, muß man die Zeichen für *Fisch* und für *Frau* machen, was damit begründet wird, daß diese Fischart in den verschiedenen Sprachen immer ein Femininum sei.<sup>347</sup> Das Zeichen für *Frau* wiederum verweist auf einen bestimmten Schleier, den die Frauen im Mittelalter trugen, dafür legt man den rechten Zeige- und Mittelfinger an die Stirn, die Spitzen zeigen nach links, und fährt mit ihnen von links nach rechts über die Stirn.<sup>348</sup> Eine das Melken nachahmende Bewegung der Hand bedeutet *Milch*. Um eine große oder bedeutende Sache zu bezeichnen, streckt man den Daumen nach oben,<sup>349</sup> gleichzeitig ist es ein Zeichen für *satt*.<sup>350</sup>

Die Unterhaltung mit Hilfe von Gesten dürfte recht aufwendig gewesen sein, da bereits ein Wort mit mehreren Gesten bezeichnet werden muß; ein Satz demnach aus einer Abfolge von Gesten bestand.<sup>351</sup> Zudem sollte die Gesten die Sprache nicht ersetzen, um das Schweigegebot zu umgehen, sondern um die Befolgung der Regel in bestimmten Situationen zu erleichtern.<sup>352</sup> Eine kritische Reaktion findet sich in einem Bericht des Gérard de Cambrai von 1180, der die gestischen Unterhaltungen während der Mahlzeiten im Refektorium der Benediktiner in Canterbury als unpassend empfand.<sup>353</sup>

---

<sup>345</sup> Rijnberk 1953, S. 11. Die Unterschiede können in der synoptischen Darstellung der Listen studiert werden. Jarecki 1981, S. 332, Anm. 9 kritisiert diese Editionsweise, da sie die Stichwortreihenfolge auflöse.

<sup>346</sup> Eine Beschreibung der Zeichensprache der Zisterzienser auch bei Wundt 1911, S. 160ff.

<sup>347</sup> Gougaud 1929, S. 10; Barakat 1975, S. 90.

<sup>348</sup> Barakat 1975, loc.cit. und S. 218.

<sup>349</sup> Rijnberk 1953, S. 13.

<sup>350</sup> Kluge 1885, S. 482.

<sup>351</sup> Rijnberk 1953, S. 6, spricht von der Sprache als einem unbesiegbaren menschlichen Bedürfnis und zitiert die Hl. Hildegard „Inhumanum est, hominem in taciturnitate semper esse et non loqui.“ (Sainte Hildegarde, *Regulae S. Benedicti explanatio*. Migne. *Patrologia Latina* 197. Col. 1056.) Im Zusammenhang mit den Bemühungen im 17. Jahrhundert eine Gestensprache als Universalsprache einzuführen, weist Knowlson 1965, S. 495 darauf hin, wie schwierig es gewesen sein dürfte, auch nur ansatzweise über eine abstrakte Sache zu diskutieren.

<sup>352</sup> Barakat 1975, S. 91.

<sup>353</sup> Rijnberk 1953, S. 10: Gérard de Cambrai äußerte die Meinung, daß der Gebrauch der Lippen und der Sprache, die von Gott gegeben seien, viel frommer wäre, denn wie Clowns und Pantomimen zu gestikulieren. Eine ironische Wendung findet sich in François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* im 18. Kapitel des ersten Buches, bei der Panurg den englischen Wissenschaftler Thaumastos, der große Stücke auf seine Befähigung hält, ausschließlich mittels Gesten diskutieren zu können, in eine Niederlage hineingestikuliert. Röhrich, 1967, S. 7f. gibt folgenden Passus wieder: „[...] »Während nun alles mäusleinstill umherstand und die Ohren spitzte, erhob der Engländer beide Hände getrennt hoch in die Luft, wobei er alle Spitzen der Finger zusammenkniff und mit den Nägeln der einen viermal gegen die andere schlug. Als bald erhob Panurg die Rechte, steckte den Daumen ins rechte Nasenloch, hier die vier Finger

Für unser Thema ergibt sich, daß die Gestensprache der Mönche nur sehr eingeschränkt von der bildenden Kunst rezipiert werden kann, da die in den Klöstern bekannten Zeichen zu speziell auf die mönchische Lebenswelt abgestellt sind. Nur ein halbes Dutzend hält Baxandall der Überprüfung an Gemälden wert.<sup>354</sup> Das Zeichen für Schweigen – der über den geschlossenen Mund gelegte Finger<sup>355</sup> – ist nun allerdings so alt (cf. Signum Harpokraticum) und so allgemein verständlich, daß es keiner Vermittlung auf diesem Weg bedarf.<sup>356</sup> Die Rezeption durch einen bildenden Künstler ist ohnehin von der Vorschrift eingeschränkt, vor Laien nicht zu gestikulieren, um sich nicht der Lächerlichkeit preiszugeben.<sup>357</sup> Infolgedessen ist eine genauere Kenntnis verbunden mit einem gründlichen Verständnis der Gestensprache der Mönche außerhalb der Klöster nur schwerlich anzunehmen.

## 2. Die Fingerzahlen

Die Fingerzahlen lassen sich als visuelles Zählsystem bezeichnen.<sup>358</sup> Eines dieser Systeme gilt schon in der Antike als althergebracht. Mit ihm sind die Zahlen von 1 bis 9999 darstellbar, später ergänzt man es um die Zehn-, Hunderttausender und die Million.<sup>359</sup> Im Zusammenhang mit der bildenden Kunst ist es von Vorteil zu wissen, daß die Einer und Zehner in diesem System mit der linken Hand dargestellt werden, bei entsprechenden Interpretationen ist auf dieses Detail zu achten. Die Hand ist mit der Handfläche dem Betrachter zugekehrt (Abb. 18). Die übrigen Zahlenwerte stellen die rechte oder die linke Hand dar, die Million wird durch das Zusammenlegen der Hände angezeigt. Das „künstliche“ dieses Systems ist bereits an der Bildung der Einer zu erkennen. Die 1 wird gebildet, indem der kleine Finger eingebogen wird; bei der 2 kommt der Ringfinger und bei der 3 schließlich der Mittelfinger hinzu. Die 4 bildet man durch

---

ausgestreckt gegen das Nasenbein, wobei er das linke Auge ganz zudrückte und mit dem rechten blinzelte, so daß die Braue und die Wimper tief heruntergepreßt waren [...] Aber es schien, als sei Thaumast nicht zufrieden hiermit, denn er legte seinen Daumen an die Nasenspitze und schloß die Finger derselben Hand. Da legte Panurg die zwei Mittelfinger an beide Mundwinkel, zog den Mund, so weit er konnte, auseinander und zeigte sein ganzes Gebiß, wobei er noch mit beiden Daumen die Augenwimpern so tief wie möglich herabdrückte, so daß er nach übereinstimmendem Urteil der Versammelten eine sehr leidige Fratze schnitt.«

<sup>354</sup> Baxandall 1987, S. 79, nennt Bejahung, Zeigen, Trauer und Scham, ohne Einzelnachweis seiner Quelle Rijnberk 1953.

<sup>355</sup> „Pro signo tacendi [/] super os clausum digitum pone.“, Nr. 96 bei Jarecki 1981, S. 247, aus einer Liste des 13. Jh., dazu op.cit., S. 110f.

<sup>356</sup> Gougoud 1929, S. 11 weist darauf hin, daß es dieses Zeichen zu allen Zeiten in allen Ländern gegeben habe.

<sup>357</sup> Buysens 1956, S. 31.

<sup>358</sup> Barley 1974, S. 55.

<sup>359</sup> Wirth 1987 (1), Sp. 1229. Für diesen Literaturhinweis sei Ulrich Rehm gedankt.

Einschlagen von Ring- und Mittelfinger, die 5 nur mit dem eingeschlagenen Mittelfinger und die 6 nur mit dem Ringfinger. Die Fingerspitzen berühren die Hand dabei nicht.<sup>360</sup> Als Vermittler dieses Systems vom Mittelalter in die Neuzeit ist in Italien Leonardo Fibonacci zu nennen.<sup>361</sup> Luca Pacioli erarbeitete eine Revision, 1494 veröffentlicht, die die Darstellung der Hunderter und Tausender betraf (Abb. 19). Die Darstellung der 100 mit der rechten Hand entspricht nun der Darstellung der 1 mit der linken Hand, so wie die der 1000 mit der rechten, der 10 mit der linken Hand entsprechen sollte. Paciolis Bearbeitung wurde aufgegriffen und in der Folge galt es, sich für eines der beiden Systeme zu entscheiden.<sup>362</sup>

Wie verbreitet die Aufnahme einzelner Fingerzahlen – gleich welchen Systems – in bildlichen Darstellungen war, ist weitgehend unerforscht.<sup>363</sup> In die Werke Raffaels scheinen sie keinen Eingang gefunden zu haben. Wirth weist darauf hin, daß bei einer Untersuchung dieser Frage nur solche Themen in Betracht kämen, bei denen Zahlenwerte darstellt werden könnten, als Beispiel nennt er den Verkauf Christi durch Judas.<sup>364</sup> Nur in geeigneten Kontexten lassen sich die Fingerzahlen im Bild einsetzen und als solche erkennen.

### **3. Zusammenfassung**

Barley charakterisiert die Fingerzahlen als ein in sich abgeschlossenes, generatives System im sprachwissenschaftlichen Sinn. Das bedeutet, daß die einzelnen Formen nach einer zugrundeliegenden Regel gebildet werden und dadurch einen bestimmten Platz in diesem System zugewiesen bekommen. Ganz anders, und mit den Fingerzahlen nicht zu vergleichen, verhalte es sich bei den Zeichen der Mönche. Es werde mit an sich bedeutungsvollen Einheiten operiert und alle möglichen Dinge könnten herangezogen werden, um Bedeutungen zu vermitteln.<sup>365</sup> Die Bildung dieser Fingerzeichen unterliegt infolgedessen keiner Regel. Barakat sieht in der Zeichensprache der Zisterzienser nichts anderes als ein Lexikon, aus dem sich Sätze zusammensetzen lassen.<sup>366</sup>

---

<sup>360</sup> Op. cit., Sp. 1226, dort Beschreibung der Bildung der höheren Zahlen mit Abbildung der Fingerstellungen.

<sup>361</sup> Op. cit., Sp. 1280.

<sup>362</sup> Op. cit., Sp. 1282.

<sup>363</sup> Op. cit., Sp. 1292.

<sup>364</sup> Loc.cit.

<sup>365</sup> Barley 1974, S. 64.

<sup>366</sup> Barakat 1975, S. 119.

Für beide Systeme gilt, daß sie nur in ihrem jeweiligen Kontext verständlich sind, vorausgesetzt es gibt einen Konsens aller Benutzer über die Bedeutung der einzelnen Gesten.

Welche Schlüsse lassen sich hieraus für Raffaels Behandlung der Gesten ziehen? Wie bei den besprochenen Systemen bedarf es des Kontextes, um die Gesten verstehen zu können. Dabei ist an den Kontext im Bild und an den Kontext des Betrachters zu denken. Der Kontext im Bild erfordert einen bildlogischen Einsatz der Gesten. Die Verbindung zum Betrachter entsteht durch ihre Sichtbarkeit. Das klingt selbstverständlich, doch gibt es Gesten, die leichter zu erkennen und zu lesen sind als andere, die beispielsweise im Schatten liegen. Der Künstler kann damit rechnen, daß eine gut zu sehende Geste rasch wahrgenommen wird. Dem Betrachter vermittelt sich auf diese Weise eine bildimmanente Hierarchie. Zum Verständnis der affektdarstellenden Gesten ist der Kontext innerhalb des Bildes wichtig, nur durch ihn versteht der Betrachter, weshalb die eine Figur weint und die andere lacht. Das setzt einen allgemeinen Konsens darüber voraus, welche Bedeutungen die Ausdrucksbewegungen vermitteln. Das Verständnis der kodifizierten Gesten, etwa aus den Bereichen Liturgie und Recht, rührt vom außerbildlichen Kontext her: Die Lebenswelt des Betrachters, die allerdings für jeden eine andere ist, vermittelt ihm die Kenntnis und das Verständnis dieser Gesten.

## VI. Das malerische Werk

### 1. Umbrien

#### 1.1 Das *Sposalizio* (1504)

Unter den frühen Werken Raffaels finden sich im Vergleich zu der Zeit nach 1508 wenige Bilder, bei denen die Verwendung von Gesten in besonderem Maße auffiele. Dennoch lässt sich in den vielfigurigen Werken der umbrischen Phase bemerken, daß Raffael Gesten bewußt einsetzt. Bei dem *Sposalizio* (Abb. 20) handelt es sich um das erste signierte und datierte Werk des Künstlers. Es wurde 1504 vollendet und war für die Cappella Albizzini in S. Francesco in Città di Castello bestimmt.<sup>367</sup> Es gilt als End- und Höhepunkt der umbrischen Phase und damit auch als Schluß der direkten Auseinandersetzung mit Perugino,<sup>368</sup> zumal letzterer eine für die Kapelle des Heiligen Ringes im Dom von Perugia bestimmte Tafel desselben Sujets ebenfalls bis 1504 fertigstellte.<sup>369</sup> Das hochrechteckige Gemälde mit halbrundem Abschluß zeigt vorne die Szene des Ringtauschs. Im Hintergrund des perspektivisch erschlossenen Bildraums erhebt sich der Tempel vor dem unbewölkten Himmel über eine leicht hügelige Landschaft.

Der Verlobung Marias mit Joseph geht das Stabwunder voraus, das im Protoevangelium des Jakobus 8, 2 und 9, 1ff. nachzulesen ist.<sup>370</sup> Dabei wird der alte Witwer Joseph zum Mann für Maria erkoren, die Keuschheit gelobt hatte. Die Elemente des Ringansteckens als Bekräftigung der Vermählung und der enttäuschten Freier führte Giotto in seinen Paduaner Fresken in die abendländische Bildtradition ein.<sup>371</sup> Obwohl keiner der Legendentexte von zornigen oder aufgebrachten Freiern spricht, beleben sie während des 14. Jahrhunderts vermehrt die italienischen Darstellungen des Themas.

---

<sup>367</sup> Dussler 1971, S. 10: Brera Nr. 472, Holz, 170 x 119 cm; Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 36, abweichende Maße 174 x 121 cm. Signatur auf Gebälkstück über der zentralen Arkade: *RAPHAEL VRBINAS*. Datum in den darunterliegenden Zwickeln: *M* (links) *DIII* (rechts). Bei Traeger 1997, S. 265, Abb. 135, Grundriß der Kirche, Nr. 1 bezeichnet die Kapelle des Hl. Joseph, in der das *Sposalizio* aufgestellt wurde; Abb. 136 gibt den heutigen Zustand nach der Barockisierung in den Jahren 1707–1727 wieder.

<sup>368</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 27.

<sup>369</sup> Camesasca 1969, S. 105, Nr. 83: Caen, Musée des Beaux-Arts, Holz, 234 x 185 cm. Zur Reliquie des Hl. Ringes, ihrem Raub aus dem ursprünglichen Aufbewahrungsort in Chiusi, der Kapelle in Perugia und ihrer Ausstattung, cf. Traeger 1997, passim. Abb. Meyer zur Capellen 1996, S. 28, Abb. 12.

<sup>370</sup> Schiller 1980, S. 76; Text bei Henneke / Schneemelcher 1968, S. 218ff.

<sup>371</sup> Schiller 1980, S. 78.

Aus dieser Tradition stammt der seinen Stab über das Knie brechende Freier, den Raffael rechts zeigt.<sup>372</sup>

Die Komposition ist auf die Zentralisierung des symbolischen Vorgangs ausgelegt. Die polygonale Architektur des Tempels wird durch die offenen Portale – mit Durchblick auf die Landschaft – auf der Mittelachse betont. Darunter steht der Hohepriester der mit seiner insgesamt aufrechten Gestalt die Betonung aufnimmt, vor allem im senkrecht nach unten hängenden Teil seines Gürtels.<sup>373</sup> Der vertikalen Erschließung gibt die horizontale Anordnung der Figuren eine Basis und Gegengewicht. Mit einer gewissen Distanz, die sich aus der durch leicht spitze Einschnitte hervorgehobenen Silhouette des Hohepriesters ergibt, schließen sich nach links Maria und ihre Begleiterinnen, nach rechts Joseph und die anderen Freier an. Von dem beschriebenen Einschnitt leiten die geneigten Köpfe der beiden zu Verlobenden zu den aufrecht dastehenden Begleitern über. Gleichzeitig sind die Ganzfiguren, also die Heilige links von Maria, Maria selbst, der Hohepriester, Joseph und einer der Freier in einer sich dem Halbkreis nähernden Linie angeordnet. Somit ist zwischen Haupt- und Nebenfiguren, zwischen Akteuren und Zuschauern geschieden.

Maria steht links des Hohepriesters, Stand- und Spielbein sind unter dem Gewand auszumachen. Ihre linke Hand liegt in Höhe der Hüfte auf dem blauen Umhang auf, dabei ist das Handgelenk betont abgeknickt. Traeger spricht von einem Schwangerschaftsgestus, der von Piero della Francescas *Madonna del Parto* herrühre.<sup>374</sup> Diese Interpretation leuchtet ein, wenn man bei Perugino sieht, daß Maria die Hand auf ihren leicht gewölbten Bauch gelegt hat, was die Aussage deutlicher als bei Raffael werden läßt.<sup>375</sup> In den einschlägigen Lexika findet sich dieser Gestus nicht verzeichnet.<sup>376</sup> Sie hält die andere Hand, unterstützt vom Hohepriester, mit ausgestreckten Fingern dem von Joseph von rechts dargebotenen Ring entgegen. Ihr Blick gilt nicht Joseph, sondern dem Ring. Durch die Position Marias muß der Hohepriester die von ihm abgewandte rechte Hand regelrecht zu sich herziehen, woraus sich die Drehung ihres Körpers motiviert. Wie die Hand Mariens hält er auch die Josephs an der Handwurzel von unten

---

<sup>372</sup> Schiller 1980, S. 79.

<sup>373</sup> Die Form entspricht der des Gürtels bei Perugino. Der Gürtel rührt von einem um die Hüfte gelegten, in der Mitte vorne geknoteten Tuch her, das eine Miniatur von 1472 zeigt, cf. Traeger 1997, S. 319, Abb. 159.

<sup>374</sup> Traeger 1997, S. 278.

<sup>375</sup> De Jorio 1832, S. 173f. beschreibt zwei Gesten mit denen in Neapel eine Schwangere bezeichnet wird: Entweder hebt man das Kleid am Bauch etwas an oder man beschreibt in Richtung des Bauches mit den ausgestreckten Armen einen Kreis, bei dem sich die Fingerspitzen berühren.

<sup>376</sup> Cf. *LCI* oder *Marienlexikon*, passim.

und legt den Daumen auf die Oberseite des Handgelenks, wodurch das Stützmotiv deutlich wird. Sein Oberkörper neigt sich zusammen mit dem Kopf nach rechts zu Joseph, als müsse er auf dieser Seite mehr Kraft aufwenden oder um zu sehen, ob er die Hand Marias auch richtig führt. Vielleicht soll hier das anfängliche Sträuben Josephs angedeutet werden, das der Hohepriester nur überwinden konnte, indem er den Heiligen auf die Gefahren hinwies, die es mit sich bringt, wenn man sich dem Wort Gottes widersetzt. Wie Maria blickt auch er nach unten auf die beiden Hände.

Joseph, barfuß in Schrittstellung, hält den erblühten Stab zwischen Daumen und Zeigefinger links von sich, die dunkle Linie hebt sich von seinem hellen Obergewand ab. Mit dem Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger seiner rechten Hand hält er den Ring, der als solcher gut wahrnehmbar ist. Mit dieser Fingerstellung ließe sich auch eine Münze präsentieren. Auch Joseph blickt auf den Ring, so daß für jeden Betrachter die Bedeutung des Vorgangs und des dargestellten Objekts deutlich sein dürfte.

Der Vorgang selbst, seine Transitorik, wird am besten durch die Beobachtung des Verhältnisses der Hände und ihres Hintergrunds verständlich. Die Hand Josephs mit dem Ring liegt auf der Mittelachse der Tafel vor dem roten Ephod des hohepriesterlichen Ornaments.<sup>377</sup> Daß die Fingerspitzen der Hand Mariens ebenfalls vor diesem Grund liegen, zeigt dem Betrachter, daß Marias Hand auf die vom Hohepriester gestützte, aber nicht bewegte Hand Josephs zubewegt wird. Raffael suggeriert damit auch ein Sich-Zuwenden der beiden Protagonisten.

Während die drei an der Zeremonie Beteiligten ganz in ihrem Tun versenkt sind und keine Regung zeigen, sind bei den Umstehenden ein paar Reaktionen zu beobachten. Die Gruppe der fünf Frauen bei Maria ist durch Kopfnneigungen und Blickwechsel belebt. Die junge Frau ganz links blickt aus dem Bild heraus, dabei wird sie von der Älteren hinter ihr beobachtet. Die anderen Frauen blicken zu Maria. Die vorne stehende, auch als Ganzfigur gegebene Heilige ist zusätzlich durch ihre Hände ausgezeichnet. Sie hält sie etwa in Hüfthöhe vor ihrem Körper. Dabei ist deutlich auszumachen, daß sie mit den Fingern ihrer linken Hand das untere Glied ihres Zeigefingers der anderen Hand befühlt, so als würde sie selbst demnächst einen Ring an diesem Finger spüren. Traeger erkennt in dieser Figur die sel. Ortolana (Hortulana), die Mutter der Hll. Klara und Agnes von

---

<sup>377</sup> Traeger 1997, S. 318. Dieses Element des Ornaments hängt über den vorne offenen Mantel herab.

Assisi.<sup>378</sup> Raffael bilde auch sie als Schwangere ab, die bereits die Hl. Klara im Leib trage. Ihre Schwangerschaft sei eine „Imitatio Mariae“, da auch sie ein Licht zur Erleuchtung der Welt gebäre.<sup>379</sup> Da die Interpretation Traegers nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist, wundert es einen, daß er nicht auf ihre Geste eingeht. Ich sehe in der Frauengestalt eine der bei Pseudo-Matthäus benannten Jungfrauen, die Maria begleiteten. In ihrer die Bilderzählung vermittelnden Funktion bildet sie das Pendant zu dem Freier auf der rechten Seite.<sup>380</sup>

Die Gruppe hinter Joseph setzt sich aus fünf weiteren Freiern mit Stäben zusammen. Bei dem älteren Mann in dunkler Kleidung, der nach rechts blickt, könnte es sich um das Porträt des Stifters Albizzini handeln.<sup>381</sup> Der aus dem Bild herausschauende Jüngling, dem Pendant zur jungen Heiligen am linken Rand, biegt mit größter Gelassenheit seinen Stab, von Brechen kann nicht die Rede sein.<sup>382</sup> Dagegen versucht der Mann am vorderen Bildrand den Stab über sein rechtes Knie zu brechen. Er beugt sich nach vorne und zieht das Bein leicht an. Die Unsicherheit dieser Stellung wirkt durch den Kontrast zu den sorgfältig ausbalancierten Posen der übrigen Figuren belebend auf die Bilderzählung.

Das *Sposalizio* kann als Beispiel dafür dienen, wieweit Raffael rituelle und juristische Traditionen bei seiner Bildfindung berücksichtigt. Eine gewisse Verwirrung entsteht dadurch, daß die Gemälde dieses Sujets im deutschen Sprachgebrauch meist als *Die Verlobung Mariens* bezeichnet werden. Im Italienischen bedeutet *Sposalizio* jedoch Vermählung, wenngleich eine Verlobung dargestellt ist. Dieser Unterschied ist für den christlichen Glauben wichtig, denn dem jüdischen Recht galt die Verlobung als Verpflichtung zur Keuschheit, während die Eheschließung durch den Beischlaf vollzogen werden mußte.<sup>383</sup> Im jüdischen Brauchtum gilt es, die alttestamentarische und die talmudische Überlieferung auseinanderzuhalten.<sup>384</sup> Die Beschreibung eines Ringtauschs findet sich nicht im Alten Testament. Er wurde erst im siebten oder achten Jahrhundert eingeführt, unter dem Einfluß römisch-christlicher Usancen.<sup>385</sup> Dabei wird der Braut im

---

<sup>378</sup> Traeger 1997, S. 304ff.

<sup>379</sup> op.cit., S. 307.

<sup>380</sup> Jones / Penny 1983, S. 20 sehen darin ein „effective narrative device.“

<sup>381</sup> Traeger 1997, S. 272.

<sup>382</sup> Traeger 1997, S. 273 will in ihm das Selbstporträt des einundzwanzigjährigen Raffael erkennen.

<sup>383</sup> Traeger 1997, S. 104.

<sup>384</sup> Darauf weist Traeger 1997, S. 76 hin.

<sup>385</sup> Traeger 1997, S. 77.



Beisein von Zeugen der Ring an den Mittelfinger der rechten Hand gesteckt.<sup>386</sup> So bildet Perugino den Vorgang ab, hingegen weicht bei Raffael solche Eindeutigkeit einer größeren erzählerischen Spannung.

Das frühe Christentum übernimmt die Verlobung aus der römischen Antike. In beiden Kulturen war der Ring eine einseitige Gabe des Mannes an die Frau. In römischer Zeit galt der Verlobungsring – *anulus pronubus* – zum einen als Sinnbild der einstmals üblichen Anzahlung eines Brautpreises, zum anderen als Pfand – *arrha* – und daher als bindend für die Einhaltung des Versprechens, die Verlobte zu heiraten. Die Eheschließung selbst symbolisiert das Ineinanderlegen der Hände: *dextrarum iunctio*.<sup>387</sup> Für die europäische Bildtradition und das *Sposalizio* Raffaels ist ein weiteres Detail zu erwähnen. Im Verlauf der nachantiken Entwicklung bekam der Ring die Bedeutung eines Treueversprechens beziehungsweise einer Treueverpflichtung, denn durch ihn würden die beiden Herzen miteinander verbunden. Darauf ist die Bezeichnung des vierten Fingers als Goldfinger zurückzuführen. Man nahm an, daß eine Ader vom vierten Finger der linken Hand direkt bis zum Herzen verlief, weshalb man gerade an ihn einen Ring stecken sollte, damit das Gold dem Herzen „krafft“ und Stärkung gebe. Diese Begründung gibt Johann Indagine in einem chiromantischen Werk von 1523.<sup>388</sup>

Die Darstellung einer Verlobung Mariens, bei der sie einen Ring erhält, ist strenggenommen nicht korrekt. Sie entspricht jedoch dem jüdischen Verlobungsritual, wie es zu Zeiten Raffaels ausgeübt worden ist und gleichzeitig dem weltlichen Heiratszeremoniell.<sup>389</sup>

Da man davon ausgehen kann, daß Raffael die Kompositionsentwürfe zu Peruginos Version des Themas kannte,<sup>390</sup> soll hier ein die Gesten betreffender Vergleich angeschlossen werden. Die Gruppen sind gespiegelt angeordnet, die Frauen links, die Männer rechts.<sup>391</sup> Die für den Ring bestimmte Hand Marias ist deshalb näher beim

---

<sup>386</sup> Loc.cit. Giotto (Arenakapelle, Padua) läßt Joseph den Ring an Marias vierten Finger ihrer rechten Hand stecken, ibd.

<sup>387</sup> Traeger 1997, S. 70. Dazu auch ausführlich Wirth 1987 (2), Sp. 831ff.

<sup>388</sup> Cf. Indagine 1523, S. I verso. Die Bezeichnung Goldfinger findet sich noch 1755 in einer Ausgabe des *Orbis Pictus* des Johann Comenius, cf. Comenius 1755, S. 150.

<sup>389</sup> Traeger 1997, S. 104.

<sup>390</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 226, Anm. 18.

<sup>391</sup> Bertelli 1986, S. 32 begründet das damit, daß Peruginos Werk an der Innenseite der Hauptfassade des Domes, dem Hauptaltar gegenüber angebracht war. Traeger 1997, S. 293 bezeichnet Peruginos Anordnung

Hohepriester, der aufrecht in der Mitte, parallel zur Bildfläche steht. Er hebt ihre Hand von oben am Unterarm empor. Da Marias Hand schon auf der Mittelachse plaziert ist, führt der Hohepriester Josephs Hand heran, die er von unten stützt. Wie erwähnt, läßt die auf den Bauch gelegte Hand Marias ihren Zustand mehr als erahnen. Die junge Frau neben ihr scheint mit einer vergleichbaren Geste – ihre Hand liegt etwas tiefer auf ihrem Bauch – und ihrer Kopfdrehung einer neben ihr Stehenden die Schwangerschaft Mariens anzudeuten zu wollen. Dieses erzählerische Element könnte man mit dem Befühlen des Fingers der jungen Heiligen in Raffaels Tafel vergleichen. Und auch bei den Männern sind, wie bei Raffael, zwei damit beschäftigt, ihren Stab zu zerbrechen. Der Vergleich der sich bückenden Jünglinge zeigt, daß Raffael die Schwierigkeit gesteigert hat, indem er den jungen Mann auf einem Bein balancieren läßt, während Perugino eine sichere Schrittstellung für das entsprechende Figur in seiner Version wählt.

Beide Künstler bedienen sich bei der Bilderzählung der Mittel Geste, Haltung und Mimik, die sie variierend einsetzen. Die ornamentale Ausgestaltung ist beim älteren Perugino detaillierter. Die eine Isokephalie anstrebende Anordnung seiner Figuren fällt im Vergleich zu Raffael ab, sie wirken wie aufgereiht. Raffael öffnet mit der konkaven Anordnung der vorderen Figuren den Bildraum und schafft damit Platz für eine lockere Gruppierung der Handlungsträger. Die dicht beieinanderstehenden Zeugen wirken als belebender Gegensatz. Raffael bleibt also in einigem seinem Lehrer treu. Gleichzeitig entwickelt er Stärken, deren er sich früh bewußt gewesen sein muß. Dazu gehört die lebendig wirkende Anordnung der Figuren.

## 2. Florenz

Der Wechsel nach Florenz kann ziemlich genau bestimmt werden, da ein Empfehlungsschreiben für Raffael erhalten ist, das die Herzogin Felicia Feltria della Rovere von Urbino aus am 1. Oktober 1504 an Piero Soderini in Florenz richtet.<sup>392</sup> Dieser erteilte im selben Jahr an Michelangelo den Auftrag für die *Schlacht von Cascina* im neuen Ratssaal.<sup>393</sup>

---

als traditionell, da in Vermählungsbildern dem Mann die Seite rechts des Priesters als die ehrenvollere zukäme, Raffael räume Maria diesen Ehrenplatz ein.

<sup>392</sup> Golzio 1936, S. 9f.

<sup>393</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 74.

## 2.1 *Madonna di Terranuova* (1504/05)

An der *Madonna di Terranuova* lässt sich Raffaels Rezeption einer einzelnen Geste aus Leonardos Oeuvre nachweisen (Abb. 21).<sup>394</sup> Das Werk gehört der ersten Zeit in Florenz an. Die Form des Tondo ist in diesem Kunstkreis äußerst beliebt und erscheint vorher nicht im Œuvre des Künstlers.<sup>395</sup>

Die Vertikale betonend, sitzt die Madonna vor einer halbhohen Brüstung, die den Blick auf die Landschaft im Hintergrund öffnet und mit ihrem leicht profilierten Abschluß ein horizontales Gegengewicht bildet. Der nackte Jesusknabe liegt mit seinem Unterkörper im Schoß der Mutter; halb lehnt er sich gegen die stützende Hand, halb fängt sie ihn auf, so daß das sich drehende Kind den Halt nicht verliert. Diesem wird vom Hl.

Johannesknaben der Titulus gereicht, den er mit beiden Händchen in Empfang nimmt.

Die andere Hand der Madonna, ihre linke, scheint in der Bewegung innezuhalten. Die offene Hand schwebt über den Füßen ihres Sohnes, ihre Finger sind leicht angewinkelt, so als wolle sie gerade zugreifen, um den unruhigen Knaben festzuhalten. Das alles beobachtet ein rechts stehender Knabe mit Heiligenschein, der sich lässig mit dem Ellenbogen am Sitz der Madonna aufstützt.<sup>396</sup>

Die linke Hand Mariens ist eine Übernahme aus Leonardos *Madonna mit der Garnwinde*,<sup>397</sup> die um 1501 in Florenz entstand (Abb. 22).<sup>398</sup> Dort ist die Hand so schräg gestellt, daß die Innenfläche vollständig zu sehen ist, während Raffael die Hand horizontaler und damit stärker verkürzt zeigt. Das Entscheidende der Übernahme genau dieser Geste ist ohne technische Hilfsmittel nicht zu erkennen. Vor einigen Jahren wurde eine Infrarotaufnahme publiziert, die zeigt, daß Raffael zuerst eine andere Handstellung zu malen beabsichtigte (Abb. 23).<sup>399</sup> Die ursprünglich vorgesehene Hand stützt den Fuß des Jesusknaben mit den Fingerspitzen von unten an der Fußsohle. Die „neue“ Hand wurde freihändig – also ohne Übertragung mit einem Karton – eingezeichnet.<sup>400</sup>

---

<sup>394</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 41, Nr. 23: Öl auf Holz, Durchmesser 87 cm. Aus der Sammlung Terranuova 1854 nach Berlin. Zur Werkgenese gehört eine Zeichnung in Lille, Musée des Beaux-Arts, die hier nicht behandelt wird, Abb. 110 in Meyer zur Capellen 1996, S. 178.

<sup>395</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 178. Literatur zum Tondo bei Meyer zur Capellen 1994, S. 350, Anm. 9.

<sup>396</sup> Er ist nicht eindeutig identifiziert, es könnte sich um einen weiteren Cousin des Jesusknaben, S. Taddeo, handeln, cf. Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 41.

<sup>397</sup> Öl auf Holz, 48, 3 x 36, 9 cm. London, Sammlung Duke of Buccleuch, nach Meyer zur Capellen 1996, S. 242.

<sup>398</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 62. Hiller von Gaertringen 1998, S. 592 akzeptiert die Zuschreibung an Leonardo nicht.

<sup>399</sup> Meyer zur Capellen 1994.

<sup>400</sup> Hiller von Gaertringen 1998, S. 585.

Wie er von Leonardo das Spiel von Licht und Schatten an den Fingern übernimmt, scheint Raffael auch die szenische Motivation übertragen zu wollen, und damit wird aus einer einfachen Handstellung eine aussagekräftige Geste. Ein Zeitgenosse sah Leonardo bei der Arbeit an diesem Bild zu und berichtet in einem Brief von 1501 darüber: Das Kind spiele mit einer Garnwinde in der Form eines Kreuzes und zeige dabei einen sehnsüchtigen Ausdruck. Es halte die Winde fest, da die Mutter dabei sei, sie ihm zu nehmen.<sup>401</sup> Für Meyer zur Capellen öffnet Maria in einem momentanen Erschrecken die Hand, da sie die Bestimmung ihres Sohnes ahne.<sup>402</sup> Die Hand in der *Madonna di Terranuova* interpretiert er als „beschwichtigend“, sie halte den von rechts herankommenden Knaben zurück.<sup>403</sup> Auf dem Titulus mit dem der Jesusknabe spielt, ist das Wort *AGNVS* als einziges vollständig sicht- und lesbar.<sup>404</sup> Der Blick der Gottesmutter Madonna scheint gleichzeitig mit dem des kleinen Jesus auf diesen schriftlichen Hinweis auf die Passion Christi zu fallen, sie erkennt und erschrickt, während er mit der rechten Hand nach dem Rotulus greift, um ihn ganz zu sich heranzuziehen.<sup>405</sup> Die Geste der Madonna zeigt in meinen Augen lediglich der Bewegung eine Behutsamkeit, das Jesuskind in diesem Moment nicht berühren zu wollen. Der Knabe rechts scheint nicht hinzuzukommen, eher schon beobachtend dabeizustehen.

Ein Wort soll noch zu Leonardos *Felsgrottenmadonna* (Abb. 24) gesagt werden.<sup>406</sup> Die Geste der linken Hand der Madonna ähnelt der von Raffael in der *Madonna di Terranuova* verwendeten stärker als jene Geste aus der *Madonna mit der Garnwinde* (Abb. 22). Die hier abgebildete Londoner Fassung stellte Leonardo erst 1506,

<sup>401</sup> Nach Meyer zur Capellen 1996, S. 62.

<sup>402</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 65.

<sup>403</sup> Meyer zur Capellen 1994, S. 348.

<sup>404</sup> Zu dieser möglicherweise florentinischen Schreibweise des Wortes, cf. Meyer zur Capellen 1994, S. 348, Anm. 4.

<sup>405</sup> Dieses Werk ist das einzige aus Reihe der Madonnenbilder Raffaels, das besprochen wird. In der ersten Disposition dieser Arbeit war kein Beispiel vorgesehen, da dieses Sujet gestenarm, ja gestenlos zu sein schien. Im Vergleich mit dem römischen Werk und dessen ausgreifenden Bilderzählungen mag dies zutreffen. Eine Geste scheint problematisch: Das Greifen des Kindes an die Brust der Mutter. Raffael variiert sie mehrfach. Als Beispiele seien die *Madonna del Granducca*, Florenz, Galleria Palatina; die *Madonna Colonna*, Berlin, Gemäldegalerie und die *Niccolini-Cowper-Madonna*, Washington, National Gallery, genannt (Abb. S. 42, 72, 74 in Ferino Pagden / Zancan 1989). Man könnte sie als jene Geste interpretieren, die bei Säuglingen zu beobachten ist, die gestillt werden: Sind sie hungrig, greifen sie an die Brust. Diese Geste war Raffael nicht unbekannt; in einer Zeichnung für eine Caritas-Darstellung (Wien, Albertina, Inv. 245; Abb. bei Birke / Kertész 1992, Bd. 1, S. 145) greift das trinkende Kind in ähnlicher Weise an die Brust beziehungsweise den Gewandausschnitt wie bei den erwähnten Beispielen. Ob dies auf eine Identifikation Marias mit Caritas hinweist, ließ sich nicht klären. In der Literatur scheint diese Frage – wenn sie berechtigt ist – noch nicht gestellt worden zu sein. Es scheint daher ratsam, die Gestik in den Madonnenbildern gesondert zu betrachten.

<sup>406</sup> London, National Gallery, Öl auf Holz, 189,5 x 210 cm, nach Wilson 1982, S. 48.

also nach Raffaels Madonnentondo.<sup>407</sup> Die erste Fassung, heute in Paris, Louvre, begann Leonardo während seines ersten, bis 1482 dauernden Florenz-Aufenthalts. Die Tafel kam mit nach Mailand und scheint dort verblieben zu sein, als der Maler im April 1500 nach Florenz zurückkehrte.<sup>408</sup> Wenn nicht die *Madonna mit der Garnwinde* zur Vermittlung dieser Geste diente, könnte eine heute in New York aufbewahrte Zeichnung rezipiert worden sein.<sup>409</sup> Die Skizzen der Madonna mit den heiligen Kindern, 1482–83,<sup>410</sup> zeigen Maria wie sie über die Kinder ihre beiden Hände in der beschriebenen Weise hält, was in diesem Kontext als schützende, aber auch als anbetende Geste verstanden werden kann. Entscheidend für die Übernahme von Leonardo dürfte weniger die tatsächlich gewählte Form der Geste gewesen sein, als vielmehr die allgemeine Erkenntnis Raffaels, daß er mittels einer in ihrer Bewegung festgehaltenen Geste ein narratives Element ins Bild einbringen konnte, auch wenn in diesem speziellen Fall die Geste mehr über die Zartheit und Sensibilität der Madonna im Umgang mit ihrem Kind aussagt.<sup>411</sup>

## 2.2 Die Grabtragung Christi – Pala Baglioni (1507)

Die *Pala Baglioni*<sup>412</sup> gehört zum Typus der mehrteiligen Altarretabeln (Abb. 25a, 25b).<sup>413</sup> Ursprünglich in S. Francesco al Prato in Perugia in einem Architekturrahmen aufgestellt, sind die erhaltenen Teile an mehreren Orten verstreut. Außer der Haupttafel mit der *Grabtragung Christi*, werden der Auszug (*cimasa*) mit Gottvater und die Predellen mit den theologischen Tugenden besprochen.<sup>414</sup>

Raffael prägt mit diesem Werk einen neuen Typus, der vielfach aufgegriffen wurde.<sup>415</sup> Das Gemälde ist das Ergebnis umfangreicher Vorstudien, von denen zwei Blätter (Abb. 78, 79) im Zeichnungskapitel näher besprochen werden.

---

<sup>407</sup> Clark 1967, S. 128.

<sup>408</sup> Clark 1967, S. 161f.

<sup>409</sup> Clark 1967, S. 9, New York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>410</sup> Abb. bei Clark 1967, Abb. 20.

<sup>411</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 209 zählt das Gemälde zur ersten, noch unreflektierten Rezeption Leonardos.

<sup>412</sup> Dussler 1971, S. 23f.: Galleria Borghese, Nr. 170, Holz, 184 x 176 cm. Bez. und dat. an der Steinstufe links: RAPHAEL./ VRBINAS./ M.D.VII. Dussler 1971, S. 24 schließt eine Zuhilfenahme von Assistenten nicht aus, die Predellen gibt er Raffael ganz.

<sup>413</sup> Locher 1994, S. 36. Es handelt sich um das letzte Beispiel dieses Typus in Raffaels Œuvre, cf. op.cit., S. 38.

<sup>414</sup> Außerdem sind rahmende Friese erhalten (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria). Abb. bei Locher 1994, S. 209, Abb. 7. 1737 zerstört ein Erdbeben die Kirche, Traeger 1997, S. 138.

<sup>415</sup> Schiller 1968, S. 185. Die Entwicklungslinie beginnt mit dem Altarbild Filippino Lippis und Pietro Peruginos für SS. Annunziata in Florenz, vollendet 1506, das die ohnmächtige Maria unter dem Kreuz zeigt. Das Motiv erscheint in Italien bemerkenswerterweise nicht vor der Reise Rogier van der Weydens nach Italien im Jahr 1450. Der Künstler arbeitete in Florenz und man nimmt an, daß während des Italienaufenthalts mehrere Versionen der *Kreuzabnahme* mit der ohnmächtigen Maria entstanden, deren

### 2.2.1 Bildanalyse

Die Szene entfaltet sich vor einem sich in die Bildtiefe erstreckenden Landschaftshintergrund, wo eine am Wasser gelegene Stadt und der Berg Golgatha mit den leeren Kreuzen zu sehen sind. Der Leichenzug bewegt sich von rechts kommend zum Felsengrab auf der linken Seite – in diesem Moment zieht er an der Gruppe um die ohnmächtige Maria vorbei. Der Gang von Golgatha zum Grab wird in den Evangelien nicht geschildert. Neben Maria, der Mutter Jesu, und Johannes, der als einziger der Apostel Christus bis unters Kreuz folgte und dort die stellvertretende Sohnschaft übernahm,<sup>416</sup> erwähnt die biblische Erzählung der Kreuzabnahme Joseph von Arimathäa als Stifter des Grabes,<sup>417</sup> Nikodemus,<sup>418</sup> die Frauen aus Galiläa<sup>419</sup> und Maria Magdalena.<sup>420</sup>

Die Träger haben den Eingang des Grabes gerade erreicht. Der den Oberkörper des Leichnams Stützende, setzt schon seinen linken Fuß auf die erste Stufe.<sup>421</sup> Es ist Nikodemus, der gemeinhin jünger dargestellt wird als der Stifter des Grabes, Josef von Arimathäa.<sup>422</sup> Nikodemus lehnt sich zurück, um den Zug des schweren Körpers nach unten auszugleichen. Dabei legt er den Kopf in den Nacken und dreht ihn zu der hochgezogenen rechten Schulter, womit er sein Gesicht voll nachdenklicher Trauer zum Betrachter dreht. Der Oberkörper des Toten lehnt gegen die Brust des Trägers, der Kopf fällt gegen seinen rechten Arm, so daß die Neigung des Hauptes der des Kopfes von Nikodemus entspricht. Auf diese Weise parallelisiert Raffael ein totes mit einem lebendigen Gesicht. Als Trage dient das Leichentuch, in dem der Leichnam so gelagert ist, daß die Unterschenkel über den unteren Rand hängen. Der andere, jugendliche Träger, lehnt sich wie Nikodemus zurück, um die Last des Toten nach oben ziehen zu können. Der Schwung der Bewegung wird am Schwingen seines grünen Rockes und am Wehen der Haare sichtbar. Sein ins Profil nach links gedrehter Kopf zeigt einen gefaßten Ausdruck. Er könnte deshalb mit einem weniger emotional bewegten Gesichtsausdruck

---

berühmteste heute in Madrid im Prado hängt, dazu und zur italienischen Nachfolge des 16./17. Jh.,  
Hamburg 1981.

<sup>416</sup> *LCI*, Bd. 7, Sp. 126 (Gregor Martin Lechner).

<sup>417</sup> Mt 27, 57-60; Mk 15, 42-47; Lk 23, 50-54.

<sup>418</sup> Jo 19, 38-42; Vers 39 erwähnt Nikodemus.

<sup>419</sup> Lk 23, 55.

<sup>420</sup> Mt 27, 61.

<sup>421</sup> Die Schmalseite der unteren Stufe trägt die Signatur. Detailabbildung bei Locher 1994, S. 206, Abb. 4.

Zum Text vgl. Camesasca 1994, S. 89.

<sup>422</sup> *LCI*, Bd. 8, Sp. 44 (Georg Hartwagner).

gezeigt sein, da er eine vermittelnde Stellung zwischen zwei affektiv aufgeladenen Partien des Bildes einnimmt. Die Enden des Tuchs hält er zu beiden Seiten der Knie Christi fest. Dabei drückt er eines der Beine leicht gegen seinen Oberschenkel, weshalb an dieser Stelle das Gewand nach oben rutscht. Nicht nur das Tuch, sondern auch die Körper der Träger stützen somit den Leichnam.

Hinter Nikodemus steht der Apostel Johannes auf der oberen Stufe des Grabeingangs, der mit seitlich des Kinns gefalteten Händen zum Toten niederblickt. Durch das seitliche Plazieren der Hände wird aus einer reinen Gebetsgeste eine Ergriffenheit ausdrückende Geste. Johannes bleibt damit der Rolle treu, die ihm in der Tradition der Beweinungsszenen oft zugewiesen ist: der des nachdenklichen Betrachters. In dieser Bedeutung setzt Raffael die Geste, seitenverkehrt, in dem sogenannten *Spasimo di Sicilia* ein (Abb. 30).<sup>423</sup> Von allen Gesten der Pala Baglioni hebt Vasari diese eine Geste hervor: „[...] vornehmlich schön ist Johannes, er kreuzt die Hände und neigt das Haupt in einer Weise, welche das härteste Gemüt zu Mitleid bewegen müßte.“<sup>424</sup> Und zugleich bestätigt Vasari den Topos, dass die Gesten in den Bildern Affekte erregen sollen. Häufiger kommt die an die Wange gelegte Hand bei Johannes im Zusammenhang mit diesem Thema vor, wie sie Raffael von der Beweinung Peruginos (Abb. 26) kennen konnte.<sup>425</sup>

Rechts neben Johannes steht ein bärtiger Alter, es ist Joseph von Arimathäa, der Stifter des Grabes. Sein zur Seite gelegter Kopf und die Beinsetzung zeigen, daß er beim Tragen behilflich ist, obwohl die Position der Hände nicht klar auszumachen ist. Deutlicher als auf dem Gemälde ist seine Mithilfe noch auf einer Zeichnung in Oxford zu erkennen.<sup>426</sup> Die Neigung des Kopfes könnte zudem ein Zurückweichen vor dem Anblick des Toten ausdrücken.

Die linke Hand Christi ergreifend, stürzt Maria Magdalena herzu, die ihm mit einem leidenden Gesichtsausdruck ins Antlitz blickt und dabei ihre rechte Hand zu

---

<sup>423</sup> Gemeint ist die Heilige in hellem Blau, direkt über Maria. Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 123, Nr. 75: Madrid, Prado; Leinwand, 318 x 229 cm.

<sup>424</sup> Vasari / Kanz 1996, S. 50. In Vasari 1550 (Torrentiniana) nicht erwähnt.

<sup>425</sup> *LCI*, Bd. 7, Sp. 126, die Schmerz und Trauer ausdrückende Geste der Hand an der Wange findet sich schon in S. Angelo in Formis, 11. Jh. Perugino, *Beweinung Christi*, 1495, Öl auf Holz, 214 x 195 cm, Florenz, Galleria Palatina, ursprünglich im Kloster S. Chiara, Florenz, cf. Camesasca 1969, S. 94, Nr. 41. Der Apostel steht ganz links.

<sup>426</sup> Parker 1956, II, 532, Oxford, Ashmolean Museum, Abb. bei Locher 1994, S. 223, Abb. 24.

seinem Gesicht führt. Durch das Wehen ihrer Haare wird ihr rasches Herbeistürzen anschaulich und die Transitorik der Darstellung betont. Ihre leicht diagonale Bewegungsrichtung zeigt dem Betrachter, daß sie sich von der Gruppe um Maria gelöst hat, um zum toten Christus zu eilen. Ihre rechte Hand verschwindet zum größeren Teil hinter dem Leichentuch und liegt zudem im Schatten. Die beiden aufeinanderliegenden Hände sind dagegen hell beleuchtet. Diese Geste soll also hervorgehoben werden. Das Ergreifen der Hand – zwischen den Händen liegt ein Tuch – kontrastiert die Lebendigkeit der Trauernden mit der bereits sich verfärbenden Haut des Toten. Das Ergreifen einer Hand des toten Christus läßt sich auf vielen Gemälden finden. Das Fehlen scheint eher die Ausnahme zu sein, wie auf dem zerstörten Gemälde von Jacopo del Sellaio, ehemals in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.<sup>427</sup> Von Perugino gibt es zwei Pietà-Darstellungen, bei denen die Hand präsentiert wird. Auf der Tafel in den Uffizien ist die Hand auf den toten Körper gelegt.<sup>428</sup>

Maria Magdalena fällt der aktivste Part im Geschehen zu. Sie hat sich von der Gruppe um Maria abgewandt, um zu Christus zu eilen. Eine Träne auf ihrer Wange ist der deutlichste Hinweis ihrer erregten Trauer. Schließlich bringt sie das Ergreifen der Hand des Leichnams dem Toten näher als die anderen Personen. Wird sie dadurch zur zentralen Figur des Bildes?

Raffael überträgt die Verhaltensweise Maria Magdalenas wie sie von Kreuzigungen bekannt ist – die Heilige umfaßt das Kreuzende oder reißt die Arme in die Höhe – in den Bildzusammenhang, und übersetzt ihre Gestik in eine neue Form, die auf traditionellen Elementen beruht. Das Ergreifen der Hand ist aus Beweinungsszenen bekannt, bei denen Maria Magdalena die Hand Christi ergreift und küßt; die hastende Bewegung ist körperlicher Ausdruck ihrer seelischen Erregung, der immer von einer expressiven Mimik begleitet ist.<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> Abb. bei Locher 1994, S. 243, Abb. 52.

<sup>428</sup> Camesasca 1969, S. 93f., Nr. 40: 1494–95, Öl auf Holz, 168 x 176 cm, Florenz, Uffizien; Abb. bei Locher 1994, S. 244, Nr. 53.

<sup>429</sup> Am eindrucklichsten in Figuren der vollplastischen Beweinungsgruppen in Bologna und Modena, cf. Pope-Hennessy 1985, Bd. 2, Fig. 127 u. S. 329f.: Niccolò dell'Arca, *Beweinung Christi*, Bologna, S. Maria della Vita (1463); op. cit., Fig. 128 u. S. 329: Guido Mazzoni, *Beweinung Christi*, Modena, S. Giovanni Battista (1492). Etwa zehn weitere Gruppen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert verzeichnen Agostini / Ciammitti 1985, S. 302-330 passim.



Der jugendliche Träger im Vordergrund wird durch das Zurückbeugen ein Teil der Gruppe um Maria, betrachtet man das Gemälde hinsichtlich der Verteilung der Figuren. So bleibt die Anzahl der Figuren in beiden Bildhälften gleich, was zur Ausgewogenheit der Komposition beiträgt. Da er als Rückenfigur gegeben ist, schließt er die Gruppe um den Leichnam nach rechts ab, so daß die Ohnmacht Mariens als eigene Szene abgegrenzt wird. Durch das leichte Zurücksetzen der Frauengruppe bleibt in der rechten unteren Ecke Raum frei, um das Vorübergehen der Träger mit dem Leichnam anschaulich zu machen.

Um die ohnmächtig zusammensinkende Maria kümmern sich drei Frauen, die alle damit beschäftigt sind, ihren Fall aufzuhalten. Eine nach links blickende Frau umfaßt Maria von hinten mit beiden Händen um die Taille. Sie zieht die Mutter Jesu zu sich heran, um sie an ihrer Brust abzustützen; so verfährt auch der Träger des Leichnams Christi. Den Kopf der nach rechts fallenden Gottesmutter stützt eine der am rechten Bildrand stehenden Heiligen mit beiden Händen. Die Kniende nimmt die so stabilisierte Gottesmutter entgegen, indem sie ihre Hände unter die Achseln Marias schiebt. Maria bräche ohne diese Hilfe zusammen, denn sie ist an den Knien und der Hüfte eingeknickt. Ihre Arme hängen schlaff und unkontrolliert herunter, die Innenseite ihres rechten Arms ist nach außen gekehrt, so daß das Handgelenk gegen ihr linkes Knie schlägt. Der andere Arm liegt über der rechten Schulter der vor ihr Knienden. Die drei Frauen sind dabei, die wie tot erscheinende Maria hinzulegen, so wie das im gleichen Augenblick mit ihrem toten Sohn geschieht. Damit parallelisiert Raffael die beiden Handlungen von denen das Bild erzählt. Die einander entgegengesetzten Bewegungsrichtungen tragen zur gegenseitigen Abgrenzung der Szenen bei. Diese Parallelisierung basiert auf der Deutung der Ohnmacht Mariens als Ausdruck der *compassio*, des „mystischen Miterlebens“ und dem „Nachvollzug des Todes Christi.“<sup>430</sup>

Üblicherweise wird die Ohnmacht Mariens nicht mit der Grablegung, sondern mit der Kreuzigung Christi kombiniert. Raffael könnte sich am Stich Andrea Mantegnas orientiert haben, der diese beiden Szenen zum ersten Mal vereint.<sup>431</sup> Dafür spricht, daß dieses Blatt Mantegnas im Raffael-Kreis studiert wurde. Im sogenannten *Libretto*

---

<sup>430</sup> Fuchs 1992, S. 687.

<sup>431</sup> Dussler 1971, S. 24. Kat. London 1992, S. 42, Anm. 17. Zuletzt Traeger 1997, S. 138. Mantegna, *Grablegung*, Washington, The National Gallery of Art, Kupferstich und Kaltnadel, 2. Zustand von zwei bekannten Zuständen, 299 x 442 mm (Blatt; Platte 339 x 480 mm). Bartsch 3, nach Kat. London 1992, S. 201, Nr. 39.

*veneziano* findet sich eine zeichnerische Kopie nach Mantegna. Das *Libretto veneziano* entstand im engsten Umkreis Raffaels und basiert auf einer Sammlung von Motiven des jungen Raffaels. Die Urheberschaft Domenico Alfanis, dem der Auszug mit Gottvater für die *Grabtragung* zugeschrieben wird, gilt als am wahrscheinlichsten.<sup>432</sup>

Für den Betrachter – gleich welcher Epoche er angehört – erschließt sich der affektive Gehalt der *Grabtragung* aus der Anschauung allein. Die Diskussion einiger formaler und ikonographischer Details zeigt auf, warum Raffael gerade diese Gesten einsetzte.

### 2.2.2 Das Tragen des Leichnams

Die Art und Weise wie der Leichnam getragen wird, nämlich auf einem Tuch von zwei Trägern, wobei der eine Arm schlaff herabhängt und der andere von einer Person des Trauerzugs ergriffen wird, führt die Forschung auf ein antikes Vorbild zurück: die Darstellung eines Trauerzugs auf den Meleager-Sarkophagen. Die Übereinstimmungen sind deutlich, mit der Ausnahme, daß bei den antiken Trauerzügen der Leichnam mit den Füßen voran getragen wird.<sup>433</sup> Solche Sarkophage lassen sich für Perugia, Florenz und Rom nachweisen.<sup>434</sup> Ein Exemplar, bei dem die Hand des Toten ergriffen wird, ist durch eine Zeichnung im Codex Coburgensis dokumentiert (Abb. 27). Das Greifmotiv ist vergleichbar, denn die Hand Meleagers wird von unten ergriffen, so daß seine tote Hand auf dem Unterarm des Greifenden aufliegt, allerdings packt dieser am Handgelenk zu.<sup>435</sup> Auf dieser Darstellung führt der Greifende seine andere Hand in einer Klagegeste zum Gesicht des Toten, die sich mit jener Maria Magdalenas vergleichen läßt.

Eine weitere Anregung, ihrerseits auf das Meleager-Motiv zurückgehend, sah die Forschung in dem als Sarkophag-Relief gemeinten, gemalten Trauerzug von Signorelli in der Kathedrale von Orvieto (Abb. 28, 29).<sup>436</sup> Die Kombination der Themen Grabtragung und der Ohnmacht Mariens könnte von einem weiteren Werk Signorellis herrühren, der um 1505 entstandenen *Kreuzigung*.<sup>437</sup> In simultaner Darstellung wird der Leichnam

---

<sup>432</sup> Ferino Pagden 1984, S. 13. Es handelt sich um fol. 31 / fol. 32 (Nr. 85 recto und verso), Feder, Spuren von Bleistift, 229 x 168 mm. Weitere Angaben Ferino Pagden 1984, S. 95. Das Skizzenbuch liegt in Venedig, Galleria dell'Accademia. Die Zuschreibung an Alfani ziehen Cordellier / Py 1992, S. 8 in Zweifel.

<sup>433</sup> von Salis 1947, S. 69. Zur Trageweise, cf. Locher 1994, S. 102.

<sup>434</sup> Bober / Rubinstein, S. 146f.

<sup>435</sup> Wrede / Harprath 1986, S. 91 und S. 92, Abb. 50. Der Sarkophag befand sich früher im Palazzo Barberini, gilt jedoch als verschollen. Camesasca 1994, S. 25 bildet eine Fotografie des Sarkophags ab mit dem Ortsnachweis São Paulo, Museu de Arte, ohne weitere Angaben.

<sup>436</sup> Dussler 1971, S. 24; Gilbert 1986, S. 119.

<sup>437</sup> Hinweis bei Dussler 1971, S. 24. Zum Werk cf. Dussler 1927, S. 130: Leinwand, 215 x 162 cm, Borgo Sansepolcro, Pinacoteca Comunale. Ursprünglich als Kirchenstandarte für die Compagnia di S. Antonio Abbate in Borgo Sansepolcro gemalt, rückseitig zwei Heilige, cf. op. cit., S. 207.

Christi im Hintergrund vom Fuß des Kreuzes weggetragen, indessen im Vordergrund Maria ohnmächtig unter dem Kreuz liegt und zwei Heilige sie betreuen. Die Kenntnis dieses Werks spiegelt sich in einer Zeichnung Raffaels im Louvre. Dort hebt – oder senkt? – eine Heilige den Schleier Marias, wie das mit einer geziert-vorsichtigen Geste die Heilige tut, die bei Signorelli den Kopf Marias in ihrem Schoß bettet. Raffael verwendet dieses Motiv schließlich in der *Kreuztragung* (Abb. 30), bekannter als *Spasimo di Sicilia* (1515).<sup>438</sup> Über das Motiv des Schleierhebens oder -senkens findet sich in der einschlägigen Literatur kein Wort. Es scheint sich nicht über längere Zeit in der Bildtradition gehalten zu haben. Eine mögliche Erklärung könnte sich aus den *Meditationes Vitae Christi* ergeben. Ihren Schleier benutzt Maria, um das Neugeborene einzuhüllen,<sup>439</sup> was sie wiederholt, als dem toten Christus nicht einmal mehr ein Lententuch belassen wird,<sup>440</sup> schließlich verschleiern die sie begleitenden Frauen Maria auf dem Rückweg in die Stadt als Witwe.<sup>441</sup> Falls diese Quelle in einem Zusammenhang mit der Bildtradition steht, könnte die Geste des Schleierhebens auf die bevorstehende Bedeckung Christi mit dem Schleier Mariens anspielen oder die Szene ihrer Verhüllung als Witwe vorwegnehmen, folglich wäre ein Senken des Schleiers dargestellt. Bei dieser Lesart könnte man die Geste als Vertiefung des *compassio*-Gedankens verstehen: Maria muß in ein Tuch gehüllt werden wie der tote Körper ihres Sohnes. Dessen ungeachtet kann diese Geste ohne weitere Kenntnis – bei Raffael wie bei Signorelli – als fürsorgliche, hilf spendende Geste verstanden werden.

Es dürfte einmal mehr deutlich geworden sein, daß Raffael mit einem Fundus von Motiven arbeitet, die er im Zuge der Bildfindung genuin umgestaltet.

Die fürsorglich wirkende Geste der linken Hand Maria Magdalenas ist aus der Anschauung verständlich, nicht zuletzt durch ihre Mimik. Wieder kann Raffael auf Darstellungstraditionen zurückgreifen, wie den erwähnten Meleager-Sarkophag.<sup>442</sup> Sie läßt sich zudem aus der Theologie und der Geschichte der Frömmigkeit begründen. Die Form der Geste an sich ist nicht nachweisbar, wohl aber die Tendenz ihrer Aussage. Es spielen vier Themen beziehungsweise Traditionen eine Rolle: der Ritus der verhüllten Hände, die Verehrung der Wundmale, das Bestatten der Toten als eines der sieben Werke

<sup>438</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 123, Nr. 75: Leinwand, 318 x 229 cm, Madrid, Prado.

<sup>439</sup> Ragusa / Green 1961, S. 33.

<sup>440</sup> Op. cit., S. 333.

<sup>441</sup> Op. cit., S. 346.

<sup>442</sup> Shearman 1977, S. 133 sieht im Ergreifen der Hand und dem Blick ins Gesicht eine deutliche Emulation dieser Sarkophage.

der Barmherzigkeit und die drei theologischen Tugenden. Von letzteren ist *Caritas* als die wichtigste in der Mitte der Predella hervorgehoben.

### **2.2.3 Der Ritus der verhüllten Hände**

Das zwischen den beiden Händen liegende Tuch rührt von dem Brauch her, heilige oder besonders verehrte Gegenstände mit verhüllten Händen zu berühren.<sup>443</sup> In funktionalisierter Form ist das beim Heben des Leichnams mit der verhüllenden Leinwand noch zu erkennen, deutlicher weist das Stückchen Stoff darauf hin, das zwischen der Hand Christi und der Maria Magdalenas hervorschaut. Der zeremonielle Ursprung verschwindet völlig und geht ganz in der Einbindung in die Handlung auf.

### **2.2.4 Die Verehrung der Wundmale**

Entgegen der üblichen Leserichtung von links nach rechts, die meistens dann eine Rolle spielt, wenn zielgerichtete Bewegungsabläufe darzustellen sind, tragen die Akteure im Bild den Leichnam Christi von rechts nach links zum Grabeingang. So kann die Seitenwunde gezeigt werden, ohne den Körper in eine Lage bringen zu müssen, bei der zwar dann die Seitenwunde zu sehen wäre, diese Lage aber an sich als zu umständlich erscheinen müßte.

Ein weiteres Problem bildet die Präsentation der linken Hand des Leichnams mit ihrem Wundmal, da diese Körperseite notwendigerweise vom Betrachter abgewandt ist. Die bei weitem häufigste Lösung, um diese Hand mit ihrem Wundmal zu zeigen, ist es, sie von einem der Trauernden ergreifen zu lassen oder sie so auf den Körper des Toten zu legen, daß das Wundmal sichtbar ist. Letzteres findet sich häufiger in Pietà-Darstellungen, bei denen sich der Leichnam in einer Ruheposition befindet. Als Beispiel ist Michelangelos *Pietà* zu nennen wie auch gemalte Darstellungen, zum Beispiel Peruginos Version des Themas in den Uffizien.<sup>444</sup> In den meisten der die *Pala Baglioni* vorbereitenden Zeichnungen Raffaels ist denn auch diese Hand zu sehen.

Die Grabtragung als Bewegungsvorgang wird deutlicher durch das Ergreifen dieser Hand, was durch ein starkes Herabhängen der anderen, auf der Seite des Betrachters befindlichen Hand kontrastiert werden kann. So geschieht dies bei Raffael, der zum einen auf Formulierungen von Meleager-Sarkophagen zurückgreift, andererseits an die

---

<sup>443</sup> Die Herkunft der Geste führt nach Persien, cf. Dieterich 1911; Cumont 1932/33, S. 93; Alföldi 1934, S. 33ff.

<sup>444</sup> Abb. bei Locher 1994, S. 244, Nr. 53.

formalen Traditionen seines unmittelbaren künstlerischen Umfeldes anknüpfen kann, wie beispielsweise den bereits erwähnten Tafeln Peruginos. Somit sind alle Wundmale für den Betrachter sichtbar.<sup>445</sup>

### 2.2.5 Das Bestatten der Toten als Werk der Barmherzigkeit

Im 3. Jahrhundert fügte Lactantius das Begraben der Toten als siebtes den bis dahin sechs Werken der Barmherzigkeit hinzugefügt.<sup>446</sup> Vasari geht auf das Thema der Bestattung ein. Er kennt die Vorgänge, die zum Auftrag für dieses Gemälde geführt haben: Die „Bluthochzeit“ von 1500 in Perugia, bei welcher der Sohn der Auftraggeberin zu Tode kam. Er wurde zum Opfer eines Racheaktes, zu dem er selbst den Anlaß gegeben hatte.<sup>447</sup> Vasari schreibt: „Raffael dachte sich als er dieses Werk schuf, den Schmerz welchen die nächsten und treuesten Angehörigen empfinden, die den Leichnam ihres geliebtesten Verwandten, auf dem in Wahrheit das Wohl und die Ehre einer ganzen Familie beruhte, zu Grabe tragen.“<sup>448</sup>

Gemeinhin werden alle sechs beziehungsweise sieben barmherzigen Werke simultan dargestellt. Darstellungen nur eines dieser Werke scheint es nicht zu geben. Ein solches Verständnis des Gemäldes kann nur vermittelt angenommen werden, auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis. Diese Interpretation erhält ein besseres Fundament, wenn man die *Caritas* als zentrale Figur der Predella genauer beleuchtet.

---

<sup>445</sup> Die Verehrung der Wundmale hat ihre Grundlage bei den Patristen. Die Wunden wurden von ihnen als Beweis des wirklichen Lebens Christi verstanden, womit gegen doketische Tendenzen argumentiert wurde. Die Andacht zu den fünf Wunden findet sich erstmals im 9. Jahrhundert im iro-schottischen Mönchtum. Eine ihnen geltende Motivmesse *Humiliavit* ist in der Zeit vor 1350 in Deutschland nachgewiesen, von wo aus sie sich überall hin verbreitet. Die Wunden selbst erinnern an die Passion Christi und regen neben der Andacht auch Mitleid, ein Aspekt der Nächstenliebe, und Liebe an, denn sie sind nicht nur Siegeszeichen, sondern auch Zeichen für die Kreuzigung, cf. *LThK*, Bd. 10, Sp. 1249-1251, Art. „Wunden Christi“. Die Gläubigen riefen die Wunden an, um vor einem schlimmeren Tod bewahrt zu werden, was im 14. und 15. Jahrhundert zu einer Häufung von Gebeten zu den Wunden Christi führte. Zudem feierte man am Freitag nach der Fronleichnamsoktav das Fest der Wunden Christi, nach *LCI*, Bd. 4, Sp. 540-542. Das Ergreifen der Hand erklärt sich vielleicht aus der Tatsache, daß Maria Magdalena den Leichnam salbt. Beissel 1909, S. 401, Abb. 178 bildet eine vollfigurige Grablegung aus der Viktorskirche in Xanten ab, bei der Maria Magdalena vor dem Sarkophag kniet und die rechte Hand Jesu ergreift, um die Wunde zu salben. Das offene Salbgefäß steht vor dem Sarkophag.

<sup>446</sup> *LCI*, Bd. 1, Sp. 245 (Curt Schweicher).

<sup>447</sup> Der zeitgenössische Bericht findet sich bei Matarazzo / Fabretti 1851, auf deutsch bei Matarazzo / Herzfeld 1910. Eine Nacherzählung lassen sich die wenigsten Autoren entgehen. Am Beginn steht Burckhardt 1869, S. 24ff. Von Salis 1947, S. 61f. Zu „Stiftungsanlaß und Sonderikonographie“, cf. Locher 1994, S. 77-83. Zuletzt Traeger 1997, S. 132ff.

<sup>448</sup> Vasari / Kanz 1996, S. 50.

### 2.2.6 Die Cimasa

Zum Altar gehören drei Predellentafeln und ein Auszug (*cimasa*). Die *cimasa* (Abb. 31) zeigt den Kopf des segnenden Gottvaters – umgeben von Putten – der seine rechte Hand im Zwei-Finger-Segens-Gestus erhoben hat. Die Finger der angewinkelten Hand sind flach ausgestreckt, so daß die Innenseite zu sehen ist. Dieser Teil des Altarwerks wird Domenico Alfani zugeschrieben, einem Mitarbeiter Raffaels in Perugia.<sup>449</sup> Die beiden Gesten erscheinen in dieser Kombination auch in Raffaels Fresko *Die Trinität und Heilige* in Perugia (Abb. 32).<sup>450</sup>

### 2.2.7 Die Predellen

Die Predellen stehen mit der Darstellung der Grablegung in formal-axialer und inhaltlicher Beziehung (Abb. 25b).<sup>451</sup> Während Raffael bei früher entstandenen Altarwerken szenische Darstellungen für die Predellentafeln einsetzte,<sup>452</sup> entschied er sich bei der Pala Baglioni für die Abbildung der drei theologischen Tugenden, die sich in ihrer Farbigkeit gegenüber der Haupttafel stark zurücknehmen und zudem durch die fingierten Nischen und den als Skulpturen gedachten Personifikationen eine andere Darstellungsform wählen. Die Farbigkeit der Nischen nimmt die Tonalität der Landschaftsdarstellung auf: ein Braunton für die halbrunden Nischen der Putten, ein dunkles Grün für die halbkugelförmigen Nischen der Tugenden. Das helle Inkarnat Maria Magdalenas bildet den Grundton der Predellenfiguren.

Die Predellentafeln sind heute aus ihrem Rahmen gelöst. Ihre Anordnung ergibt sich aus der Haltung der Figuren und ist zudem durch eine zeitgenössische Kopie belegt.<sup>453</sup> *Spes* ist nach rechts und zur Mitte orientiert, *Fides* nach links und daher gleichfalls auf die

---

<sup>449</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 61, Öl auf Holz, 81 x 88 cm, Perugia, Galleria Nazionale. Maße bei Locher 1994, S. 207: 81,5 x 88,5 cm.

<sup>450</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 40, Nr. 22: Perugia, Chiesa del Monastero di S. Severo, entstanden 1505. Dort ist Christus mit diesen Gesten ausgezeichnet, die Stellung seiner linken Hand ist geeignet, das Wundmal zu zeigen

<sup>451</sup> Pinacoteca Vaticana, je 16 x 44 cm, Holz, *Spes*, Inv. 330; *Caritas*, Inv. 331; *Fides*, Inv. 332, cf. Dussler 1971, S. 24f. Ein Vergleich der vorausgehenden Pala Colonna und der Pala Baglioni hinsichtlich ihrer Mehrteiligkeit bei op. cit., S. 38f.

<sup>452</sup> Beispiele: *Marienkronung* (Rom, Pinacoteca Vaticana), cf. Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 25, Nr. 10. *Pala Gavari* (auch als *Mond Crucifixion* bekannt, London, National Gallery; Predellentafeln in Lissabon, Museu de Arte Antiga und Raleigh, The North Carolina Museum of Art, cf. op. cit., S. 29, Nr. 12. *Pala Ansidei*, London, National Gallery, cf. op. cit., S. 39, Nr. 21. Meyer zur Capellen 1996, S. 215 nennt die Themenwahl für die Predellen ungewöhnlich.

<sup>453</sup> Locher 1994, S. 212, Abb. 11: Domenico Appiani (1704–1791); Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; Kopie der Predella der Pala Baglioni; 51 x 175 cm.

Mitte bezogen; für *Caritas* bleibt einzig die Position in der Mitte, von wo ihre en-face-Stellung zu beiden Seiten hin vermittelt.

Die Personifikation der *Spes* hat die Hände zum Gebet vor ihrer Brust gefaltet, die kleinen Finger sind leicht abgespreizt, damit die Form nicht zu geschlossen wirkt. Der ihr zugehörige Putto ganz außen links legt die Hände über der Brust zusammen, sein Pendant hält sie übereinandergelegt vor seinen Rumpf. Durch die Rechtsdrehung seines Kopfes leitet er zum mittleren Abschnitt über. Die drei Figuren zeigen also Gebetsgesten und variieren darin die Haltung des Johannes. Ihr Ausdruck ist im Vergleich zu dessen inbrünstig an die Brust gepreßten Händen zurückgenommen.

Die Haltung der *Fides* mit der Drehung des Kopfes zur Mitte kehrt in der Kopfwendung der Heiligen wieder, die Maria um die Taille faßt. Sie blickt dabei auf den toten Christus, so wie *Spes* auf die Hostie über dem Kelch blickt. Beide blicken eigentlich auf dieselbe Person beziehungsweise Sache, nämlich den Leib Christi. Die Putti rechts und links von *Fides* tragen Tafeln, von denen die linke mit *CPX*, die rechte mit *IHS* beschriftet ist.<sup>454</sup> Der linke Putto leitet durch Blick und Kopfhaltung nach rechts zu *Fides*, der Putto rechts schaut wie diese zur Predellenmitte und schließt durch seine Haltung die Predella nach rechts ab.

Wie beschrieben, lassen sich die Haltungen der beiden äußeren Predellenfiguren in der großen Tafel wiederfinden. Das trifft für die Figur der *Caritas* nicht zu. Die sitzende *Caritas* wird von Kindern umringt, von denen zwei an ihrer Brust trinken.<sup>455</sup> Die Verbindung zu der direkt über ihr agierenden Maria Magdalena ergibt sich aus der Deutung der ihr beigeordneten Putten, die die beiden Formen der *Caritas* personifizieren. Der eine Schale mit Flammen tragende Putto, links, verkörpert die *Caritas Dei*, sein Gegenüber mit dem Attribut des Füllhorns die *Caritas proximi*.<sup>456</sup> Ihre Liebe zu Gott bewies Maria Magdalena schon zu Lebzeiten an Christus. Im Anschluß an die Salbung der Füße Christi durch Maria Magdalena im Hause Simons des Aussätzigen (Lukas 7, 36-50) sagt Christus zu ihr: „Ihr sind viele Sünden vergeben, darum hat sie mir viel Liebe erzeugt; wem aber wenig vergeben wird, der liebt wenig.“ (Lukas 7, 47). Diese Aussage nehmen die *Meditationes Vitae Christi* zum Anlaß für folgende Anweisung: „Denke

---

<sup>454</sup> Während *IHS* für den Namen Jesu steht, ist die Bedeutung von *CPX* unklar. Da ein restauratorischer Eingriff ausgeschlossen wird, nimmt man eine Inversion der Buchstabenfolge an. Die richtige Anordnung *XPC* steht für *XPICTOC*, eine Abbeviatur für Christus, cf. Camesasca 1994, S. 89.

<sup>455</sup> Man erkennt in der *Caritas* eine zitathafte Anspielung auf den Tondo Doni Michelangelos, cf. Rosenberg 1986, S. 177, Meyer zur Capellen 1996, S. 216.

<sup>456</sup> *LCI*, Bd. 1, Sp. 350f. (Miklós Boskovits, Maria Wellershof-von Thadden).

fleißig darüber nach und versuche, so viel Liebe zu imitieren, die hier so hoch in Worten und Taten von dem Herrn gepriesen wird. Hier hast du besonders die Tatsache, daß die Liebe den Frieden zwischen Gott und dem Sünder herstellt. In diesem Sinne sagt der Selige Petrus, daß die Liebe die Menge der Sünden deckt (1. Brief Petrus 4, 8). So formt die Liebe alle Tugenden und nichts gefällt Gott ohne die Liebe.<sup>457</sup>

So lässt sich die Geste der Maria Magdalena verstehen, die damit zu erkennen gibt, daß ihre Liebe zu Christus über dessen Tod hinaus andauert. Es muß offen bleiben, ob mit den Personifikationen von *Caritas Dei* und *Caritas proximi* gemeint ist, daß Maria Magdalena am Mensch gewordenen Sohn Gottes beide Tugenden ausgeübt hat.<sup>458</sup>

### 2.2.8 Die Grabtragung Christi als *istoria*

Die *Pala Baglioni* gilt als Musterbeispiel einer *istoria* im Sinne Albertis,<sup>459</sup> der sagt: „Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen selbst starke Gemüthsbewegung [*movimento d'animo*] zeigen werden.“<sup>460</sup> Dies gilt für alle Figuren im Bild. Ein weiteres Kriterium ist die *varietà* bei den Figuren, bei denen sich weder eine Geste noch Pose wiederholen soll. Rosenberg sieht sogar die Forderung Albertis nach den sieben Bewegungsrichtungen erfüllt.<sup>461</sup> Auch die Wahl des Meleager-Reliefs als Vorbild für die Grabtragung führt er auf Alberti zurück, denn dieser lobte die Meleager-Figur des Sarkophags als die wahrhafte Darstellung eines Toten, bei dem kein Körperteil mehr lebendig wirke.<sup>462</sup>

---

<sup>457</sup> Übersetzung M. M. nach der englischen Übersetzung des italienischen Originals in Ragusa / Green 1961, S. 172. Die *Meditationes Vitae Christi* galten bis ins 18. Jahrhundert als Werk Bonaventuras und erfreuten sich großer Popularität, wie 200 erhaltene Manuskripte belegen. Die Ausgabe Ragusa / Green 1961 basiert auf Ms. ital. 115, einem illustrierten italienischen Manuskript des 14. Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale, Paris. Es entstand in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, als Verfasser gilt heute ein franziskanischer Mönch, cf. op. cit., S. xx-xxiii. Er erhielt den Notnamen Pseudo-Bonaventura und wird gelegentlich mit Joannes de Caulibus, OFM, aus S. Gimignano identifiziert, cf. Bergmann 1996, S. 678f.

<sup>458</sup> In der ikonographischen Literatur gibt es keine Anhaltspunkte für eine Verknüpfung von *Caritas* und Maria Magdalena. Für Meyer zur Capellen 1996, S. 216 thematisiert sie die Mutterschaft. Die zitierte Stelle aus den *Meditationes Vitae Christi* war der einzige Anhaltspunkt, den ich für die vorgelegte Interpretation finden konnte. Unabhängig davon, ob sich noch schlüssigere Belege finden ließen, ist es ein Desiderat die Ikonographie der theologischen Tugenden am Beginn des 16. Jahrhunderts zu erforschen. Das gleiche gilt für Maria Magdalena, trotz der Studie von Ingenhoff-Danhäuser 1984. Da die *Pala Baglioni* ursprünglich in einer Franziskanerkirche hing, könnte die Hervorhebung Maria Magdalenas auch mit dem Orden zusammenhängen, der seit dem 13. Jahrhundert auch als Träger des Magdalenenkultes gilt, cf. *Lexikon der Kunst*. Bd. 4: Kony–Mosa. Leipzig 1992, S. 550.

<sup>459</sup> Dazu ausführlich Rosenberg 1986. Cf. Locher 1994, S. 104-109; Meyer zur Capellen 1996, 214ff.

<sup>460</sup> Alberti / Janitschek 1877, S. 120; Originaltext, op. cit., S. 121: „Poi movera l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo.“

<sup>461</sup> Rosenberg 1986, S. 183.

<sup>462</sup> Alberti / Grayson 1973, 65f., § 37.



### 2.2.9 Zusammenfassung

Im Gegensatz zu den anderen Werken der Florentiner Periode, auch dem anschließend konzipierten, nur teilweise ausgeführten Altarwerk, der *Madonna del Baldacchino* (Florenz, Galleria Palatina), und dem Zyklus der Fresken in der Stanza della Segnatura aus Raffaels erster römischer Zeit, ist die Pala Baglioni ein Gemälde, dessen Figuren sämtlich in Bewegung sind. Die Konturlinie der Gruppe ist geschwungen und bewegt, mit einer Zäsur in der Mitte.<sup>463</sup> Der Grad der Durchbrechung in der Figurenanordnung wird in den römischen Fresken durch eine stärkere Geschlossenheit umgangen. Die *Transfiguration* ist vergleichbar in der Darstellung von Erregung und Empathie, doch ist die Anordnung der Apostel dichter und gedrängter.

Die am stärksten durch die Gestik ihrer Hände akzentuierte Figur ist Maria Magdalena, die dem toten Christus ihre Trauer in besonderem Maße bekundet. Dennoch sind die Affekte aller Beteiligten vornehmlich an ihrer Mimik zu erkennen. Im Gegensatz zu Meyer zur Capellen, der einen noch ungelösten Konflikt der Ausführung darin erkennt, daß der Leichnam Christi zum Hauptmotiv, die trauernde Mutter aber an den Bildrand gedrängt wird,<sup>464</sup> sehe ich die Intention Raffaels darin, Maria Magdalena als zentrale Figur zu inszenieren. Ihrer durch die Darstellungstradition geprägten Rolle gemäß, kann er in ihr mittels Gestik und Mimik die Affekte in der ausdrucksvollsten und damit auch den Betrachter am stärksten ansprechenden Form ins Bild setzen. Die Wirkung ihrer affektiven Aussage stärkt er, indem er sie an einer zentralen Stellung in die Komposition einbindet und sie die Hand Christi erfassen läßt, was der zeitgenössische Betrachter beispielsweise auch als Abschiednehmen verstanden haben könnte. Das alles ergibt sich aus der neuen Kombination von Elementen, die einerseits von Kreuzigungsdarstellungen (Ohnmacht Mariens, erregt-trauernde Maria Magdalena) und von Grablegungsbildern (Tragen und Stützen des Leichnams) andererseits bekannt waren. Die neue Bildidee der Grabtragung erlaubte es, die Ohnmacht Mariens von der Szene unter dem Kreuz auf den Gang zum Grab zu verlegen – wie schon bei Mantegna. Maria Magdalenas Stelle unter dem Kreuz oder bei Maria wurde in eine transitorische, Handlung darstellende Position übertragen. Von Maria eilt sie zum toten Christus, dessen Hand sie ergreift, um Abschied

---

<sup>463</sup> Diese Zäsur scheint den jungen Baum in der Mitte des Hintergrunds hervorzuheben. In der Literatur konnte ich keinen Hinweis auf eine mögliche ikonographische Deutung finden. Gleichzeitig hat der Baum die Funktion das Auge des Betrachters beim Blick in die Bildtiefe aufzufangen. Fehlte der Baum, glitte der Blick über die Figuren hinweg in den Hintergrund.

<sup>464</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 215.

zu nehmen. Diese Geste ist möglicherweise ein Hinweis auf die von ihr beabsichtigte Salbung des Toten, die sich durch die Auferstehung Christi erübrigte.

In der *Pala Baglioni* versucht Raffael all das anzuwenden, was er sich in Florenz durch das Studium der Werke Leonardos und Michelangelos sowie des Traktat Albertis angeeignet hat. Es kündigt sich ein entscheidender Wandel in der Verwendung der Gesten an. Zunächst ist mit diesem Bild die Loslösung von Perugino und der umbrischen Tradition vollzogen. Noch in der *Pala Gavari* (Abb. 33) zeigen die Personen ihre Anteilnahme nur verhalten,<sup>465</sup> obgleich das Thema eine stärkere Affektdarstellung rechtfertigte. In der Grabtragung drücken jedoch die meisten Figuren ihre emotionale Bewegung mimisch aus. Innere Anteilnahme wird nicht durch Gesten, sondern durch Posen dargestellt. Es sind jedoch nicht Posen einzelner, für sich stehender Figuren – wie in der *Pala Gavari* – sondern Posen, die die Figuren innerhalb dicht zusammengefaßter Gruppen einnehmen. Das verlangt eine überlegte Anordnung. Neu ist, daß zwei derartige Gruppen nahezu gleichrangig auf einer Bildebene angeordnet sind. Die Bewältigung dieser Aufgabe ist von zentraler Bedeutung für die kommenden Aufträge der monumentalen Bildprogramme in Rom.

### **3. Rom**

#### **3.1 Die vatikanischen Stanzen (1508–1517)**

Als Raffael nach Rom kommt, Vasari zufolge von Papst Julius II. „aufs huldvollste empfangen“,<sup>466</sup> gibt es dort keine aktuelle zeitgenössische Monumentalmalerei. Was es davon gegeben hatte – mutmaßlich Werke Baldassare Peruzzis, Lorenzo Lottos, Bramantinos und Sodomas – wurde in den Stanzen abgeschlagen, um Platz für Raffaels Werke zu schaffen.<sup>467</sup> Die Fresken Pinturicchios, Darstellungen der Freien Künste, im Appartamento Borgia stammen von 1492–95,<sup>468</sup> die stilistisch Pinturicchio nahestehenden Fresken Jacopo Ripandas der Punischen Kriege im Palazzo dei Conservatori auf dem Kapitol entstanden am Anfang des 16. Jahrhunderts,<sup>469</sup> Filippino Lippis Carafa-Kapelle (1488–93) in S. Maria sopra Minerva, die als wichtiger Vorläufer für Raffael nicht

---

<sup>465</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 29, Nr. 12, London, National Gallery, 1503, Holz, 280 x 165 cm.

<sup>466</sup> Vasari / Kanz 1996, S. 51.

<sup>467</sup> Loc. cit. und Freedberg 1993, S. 105.

<sup>468</sup> Hersey 1993, S. 39.

<sup>469</sup> TCI Roma 1977, S. 90; Freedberg 1993, S. 105; Ebert-Schifferer 1988.

unterschätzt werden sollte,<sup>470</sup> sie alle sind zu den möglichen – römischen – Vorbildern für Raffael zu zählen.<sup>471</sup>

In dieser Zeit schrieb der römische Humanist Paolo Cortesi an seinem Traktat *De Cardinalatu*, das im Jahr seines Todes, 1510, erschien.<sup>472</sup> Für die Palastkapelle eines Kardinals schlägt Cortesi besonders gelehrte Gemälde vor, da die Seele mittels der Ermahnung durch die Augen leichter zur Nachahmung der abgebildeten Taten geführt werden könne. Die Richtigkeit dieser Aussage ließe sich an der Ausstattung der Sixtinischen Kapelle ebenso überprüfen wie an den Fresken in der Kapelle des Kardinals Carafa in S. Maria sopra Minerva.<sup>473</sup> Der von Florenz kommende Raffael, bei Cortesi nicht erwähnt,<sup>474</sup> hält sich demnach weiterhin in einem Milieu auf, das über ästhetische Fragen reflektiert.

### 3.1.1 Die Stanza della Segnatura

Im November 1507 verläßt Julius II. endgültig das Appartamento Borgia im 2. Stock des Vatikanischen Palastes.<sup>475</sup> Zu seiner Wohnung bestimmt er eine Folge von Räumen im darüberliegenden Geschoß.<sup>476</sup> In den später von Raffael ausgemalten Räumen arbeiten zunächst andere Künstler, darunter Sodoma, Perugino und Ruysch.<sup>477</sup> Gegen Ende des Jahres 1508 wird Raffael engagiert, der in der Camera della Segnatura<sup>478</sup> mit der Ausmalung der Tondi und Rechteckfelder der Decke beginnt.<sup>479</sup> Im Winter 1509 schließen sich die Arbeiten an der *Disputà* an.<sup>480</sup> Es folgen *Die Schule von Athen*, *Der Parnaß*, schließlich die hier nicht behandelte *Justitia*-Wand.<sup>481</sup> Die Sockelzone war

---

<sup>470</sup> Geiger 1990, S. 30.

<sup>471</sup> Einen Überblick über die in Rom tätigen Maler vor der Ankunft Raffaels gibt Cannatà 1984.

<sup>472</sup> Zu Autor und Werk, cf. Weil-Garris / d'Amico 1980. Den Künsten ist nur ein bescheidener Teil der Schrift gewidmet; unter den erwähnten Künstlern finden sich Filippino Lippi, Andrea Mantegna, Perugino, Leonardo, auch Bramante und Michelangelo, cf. op.cit., S. 58f.

<sup>473</sup> Weil-Garris / d'Amico 1980, S. 93.

<sup>474</sup> Op. cit., S. 59.

<sup>475</sup> Shearman 1971, S. 372.

<sup>476</sup> Loc. cit. Ein Plan der Räume bei op. cit., S. 371.

<sup>477</sup> Für Sodoma und Perugino cf. op. cit., S. 378f. Für Ruysch cf. Shearman 1965, S. 165, Anm. 12.

<sup>478</sup> Vasari 1550, Bd. 2, S. 616 bezeichnet als erster im 16. Jahrhundert diesen Raum als Camera della Segnatura. In dieser Funktion wurde er in 1540er Jahren genutzt, als Vasari mit dem Vatikan vertraut wurde, cf. Shearman 1971, S. 376f.

<sup>479</sup> Shearman 1971, S. 379.

<sup>480</sup> Shearman 1965, S. 165, Anm. 12.

<sup>481</sup> Diese Reihenfolge schlägt Dussler 1971, S. 72 vor.

vermutlich zunächst nicht bemalt, da vor den Wänden die Bibliotheksmöbel standen.<sup>482</sup> Leo X., der den Raum anders einrichtete, ließ eine Vertäfelung von Fra Giovanni da Verona anbringen. Die heutige Bemalung von Perino del Vaga entstand zwischen 1540 und 1550.<sup>483</sup>

### 3.1.1.1 *Disputà del Sacramento*

Raffael begann die Ausmalung an der Westwand (Abb. 34).<sup>484</sup> Vasari beschreibt dieses Fresko mit folgenden Worten: „Fece in un'altra parete un cielo con Cristo e la Nostra Donna, San Giovanni Batista, gli Apostoli e gli Evangelisti, i Martiri su le nugole con Dio Padre, che sopra tutti manda lo Spirito Santo a un numero infinito di santi che sotto scrivono la Messa; e sopra l'Ostia, che è sullo altare, disputano.“<sup>485</sup> Damit war der Name des Freskos gefunden. Das „disputano“ weist auf Vasaris Wahrnehmung der Gesten hin: Wer nicht schreibt, diskutiert.<sup>486</sup>

Auf und um das Altarpodest in der Mitte der unteren Zone sind viele identifizierbare Persönlichkeiten der Kirchengeschichte und der Theologie versammelt sowie etliche andere, die nicht benannt werden können. Den Hintergrund auf dieser Ebene bildet eine Landschaftsdarstellung, die linkerhand eine Baustelle aufweist.<sup>487</sup> Der Blick nach rechts wird fast völlig von einer sockelartigen Struktur verdeckt.<sup>488</sup> Über dieser Ansammlung schwebt eine halbkreisförmige Wolkenbank, auf der Patriarchen des Alten Testaments, die beiden Apostelfürsten und Märtyrer des frühen Christentums sitzen. Den mittleren Bereich überlagert eine über dem Altar schwebende Wolkenbank, auf der Christus mit Maria und Johannes d. T. sitzt. Unter Christus schwebt die Heilig-Geist-Taube vor einer Glorie, von je zwei Putten auf beiden Seiten begleitet, die ein aufgeschlagenes Evangelium präsentieren. Senkrecht über Christus, im Scheitel der ihn hinterfangenden

---

<sup>482</sup> Für eine Plazierung der Regale oder Schränke vor den Wänden spricht auch der aufwendige Fußboden (*opus sectile*), der wohl kaum zugestellt werden sollte, cf. Shearman 1971, S. 381. Eine Umzeichnung des Bodens von John Talman bei op. cit., Abb. XXXI.

<sup>483</sup> Shearman 1993, S. 28.

<sup>484</sup> Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 5,875 x 8,18 m. Die Maße, Höhe vor Breite, geben immer die größte Ausdehnung der Fresken in vertikaler und horizontaler Richtung an.

<sup>485</sup> Übersetzung nach Vasari / Kanz 1996, S. 56: „Auf der folgenden Wand ist der Himmel dargestellt. Christus, die Madonna, St. Johannes der Täufer, die Apostel, Evangelisten und Märtyrer thronen auf Wolken und Gott Vater gießt über alle den Heiligen Geist aus; ganz besonders jedoch über eine unendliche Zahl Heiliger, welche unten die Messe schreiben, und über die Hostie die auf dem Altar steht, disputieren.“

<sup>486</sup> Der Titel wurde allerdings nicht vor dem Ende des 17. Jh. verwendet, cf. Dussler 1971, S. 72.

<sup>487</sup> Frommel 1981, S. 118 versucht, ein Projektstadium der Loggien nachzuweisen und Winner sieht darin in Anlehnung an Heinrich Pfeiffer eine Architektur Allegorie, cf. Winner 1983, S. 32f.

<sup>488</sup> Frommel 1981, S. 103 sieht darin die Sockelzone eines Pfeilers von Neu-St. Peter, ebenso Winner 1983, loc. cit.

Gloriole, erscheint die Halbfigur Gottvaters. Der übrige Teil des halbkreisförmigen Freskos ist von Engeln und Cherubim bevölkert.

Im Zentrum des unteren Registers steht der Altar mit der Monstranz. Auf beide wird mit einer Anzahl von Gesten verwiesen. Am linken Bildrand stehen mehrere Männer hinter einer Balustrade. Links außen schaut ein Jüngling in ein Buch, auf das er mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand zeigt. Dieses Buch wird von einem schräg rechts vor ihm stehenden älteren Mann gehalten, der ebenfalls auf eine Stelle in diesem Buch zeigt. Sein Handrücken ist zum Buch gedreht und der Zeigefinger liegt scheinbar locker auf der Seite auf. Gleichzeitig schaut er über seine Schulter zu den rechts von ihm stehenden Figuren. Der bärtige Mann hinter ihm reckt seinen Kopf nach vorne, um einen Blick auf die aufgeschlagene Seite zu werfen. Mit seiner rechten Hand könnte er auf den blau-gelb gewandeten Jüngling zeigen, sein Unterarm ist leicht nach oben angewinkelt, der Zeigefinger fast ausgestreckt. Das könnte jedoch eine als bewegt gedachte Geste gemeint sein, so als wolle er den vor ihm stehenden Jüngling gerade auf die Schulter tippen, um ihn auf das im Buch Erspähte aufmerksam zu machen. Wenngleich es sich also nicht um einen eindeutigen Zeigegestus handelt, ist dennoch durch den leicht nach oben abgewinkelten Unterarm des Bärtigen, der sich zudem von seinem dunklen Obergewand gut abzeichnet, eine kompositorische Weiterleitung zum blau-gelb gekleideten Jüngling und letztlich zur Bildmitte gegeben.

Der blau-gelb gekleidete Jüngling steht in Schrittstellung zum Altar hin orientiert, in dessen Richtung er mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand zeigt. Dabei blickt er über seine Schulter nach hinten zu den Männern an der Balustrade. Durch seine Haltung – er wendet den anderen den Rücken zu – und der etwas abgerückten Stellung, sondert er sich von seiner Gruppe ab. Somit wird die Geste zum Altar hin von den anderen Gesten dieser Gruppe besonders hervorgehoben und die isolierte Stellung ermöglicht dem Betrachter den Einstieg ins Bild an dieser Stelle. Das Verweisen auf den Altar wird durch die blau-grün gewandete Rückenfigur auf der zweiten Stufe des Altarpodestes fortgeführt. Der große bärtige Mann steht im Kontrapost, sein Kopf ist leicht nach vorne geneigt. Sein rechter Oberarm liegt am Körper an, der Unterarm ist schräg nach unten vom Körper weggestreckt. Die Hand liegt zwar im Schatten, doch hebt sie sich ausreichend vom hellen Grund ab, so daß der in Richtung Altar ausgestreckte Zeigefinger erkennbar ist. Hier wird deutlich, daß er nicht nur auf den Altar, sondern zudem auf die

Personen und Bücher und diesen herum hinweist.<sup>489</sup> Er übernimmt beide Funktionen der Geste mit dem ausgestreckten Zeigefinger: das Hinweisen auf etwas und das Führen des Blickes. Beide Funktionen gelten dem Betrachter, nicht den Bildfiguren, denn keine von ihnen sieht die Geste. Daß die Geste als Hinweis auf den Altar zu verstehen ist, geht für den Betrachter nur aus dem Zusammenhang mit den zuvor beschriebenen Gesten der Gruppe an der Balustrade hervor. Dieser Zeigende steht am Beginn der Entfaltung der Rückenfigur von einer schlichten Zeigefigur zu einer agierenden Rückenfigur.

Der links des Altars stehende Mann weist ausschließlich auf den Altar und die Monstranz hin. Dazu streckt er beide Arme waagrecht zum Altar aus, die offenen Handflächen sind nach oben gedreht. Die Finger seiner linken Hand liegen mit Ausnahme des abgespreizten Daumens dicht nebeneinander, wobei das letzte Glied des kleinen Fingers leicht nach oben gebeugt ist. Von den Fingern der anderen Hand hebt sich der Zeigefinger etwas ab, da er bei dieser Handstellung unten liegt und leicht von den anderen Fingern nach unten abgespreizt ist. Beide Arme und Hände heben sich deutlich vom Hintergrund ab, seine linke Hand liegt völlig frei vor dem Landschaftshintergrund. Auch er blickt wie die meisten der bereits beschriebenen Figuren nicht in die Richtung seiner Geste, sondern zu dem vor ihm sitzenden Kirchenvater Hieronymus. Die Funktion dieser Geste ist allein das Zeigen. Durch die Hinwendung zu dem in einem Buch lesenden Kirchenvater entsteht eine kommunikative Situation. Mit der Doppelung seiner Geste unterstreicht er gegenüber dem noch Lesenden die Kraft des Faktischen in Gestalt der Monstranz auf dem Altar. Alle bisher beschriebenen Figuren können nicht gesichert benannt werden.<sup>490</sup>

Von rechts läßt sich ebenfalls eine Kette verweisender Gesten bis zum Altar verfolgen, allerdings mit weniger Gliedern. Rechts vorne lehnt sich ein Mann weit über eine Brüstung und dreht den Kopf zum Altar. Seine rechte Hand liegt flach auf der Brüstungsoberfläche auf, der Arm bleibt nahe beim Körper. Der andere Arm ist etwas weiter vom Körper weggestellt. Der Zeigefinger dieser Hand ist auf der Brüstung abgestützt, der Daumen und die anderen Finger sind nach hinten abgespreizt. Neben ihm steht ein blau-gelb gekleideter bärtiger Mann, der ihn anschaut und dabei mit dem Zeigefinger seines rechten Armes in die Richtung des Altars beziehungsweise nach hinten zeigt (Abb. 35). Mit seiner linken Hand hält er sein Übergewand in Bauchhöhe fest.

<sup>489</sup> Pastor 1925, S. 108: „Neben Gregor dem Großen weist ein dunkelhaariger, bärtiger Mann im blauen Mantel auf die am Boden liegenden Schriften der Kirchenväter hin.“

<sup>490</sup> Vasari nennt weitere Namen, cf. Vasari / Siebenhüner 1940, S. 345. Onians 1984, S. 429 erkennt in dem älteren Mann an der Balustrade links Bramante, der den in blau-gelb gewandeten Raffael mit seiner Geste dazu einlädt, ein Gemälde zu machen, das einem Buch vergleichbar sei, Raffael antwortet mit dem Zeigehinweis auf das Fresko, daß er das getan habe.

Durch das Nachvornebeugen des Mannes an der Brüstung wird ablesbar, daß er nicht nur auf den Papst auf der ersten Stufe des Podestes, sondern vor allem zum Altar zeigt, denn sonst müßte sich dieser nicht so weit nach vorne beugen.<sup>491</sup> Rechts des Altars, also antithetisch zum Mann links des Altars, zeigt ein stehender Mann mit ausgestrecktem rechten Arm und Zeigefinger nach oben: zur Versammlung auf der Wolkenbank und zur Trinitätsachse. Dabei blickt er den rechts von ihm sitzenden und nach oben blickenden Hl. Ambrosius so an, als erwarte er eine Äußerung, nachdem er diesen auf die Versammlung über ihnen hingewiesen hat.

Alle in die Mitte verweisenden Gesten liegen an der Peripherie der Gruppen, die links und rechts des Altars stehen. Der Vordergrund ist in der Mitte völlig freigehalten: der direkte Blick auf den Altar mit der Monstranz ist unverstellt.

Außer den zeigenden Gesten gibt es in der rechten Hälfte des Bildes noch weitere Gesten. Direkt unter dem Mann am Altar kniet ein Mönch neben dem Löwen des Hl. Hieronymus. Er hält die Hände vor die Brust, mit den Fingerspitzen zum Betrachter hin. Die Handflächen liegen sich gegenüber, die Finger sind gerundet, so daß die Fingerspitzen sich beinahe gegenseitig berühren. Er blickt zum Hl. Hieronymus und dessen Bibel. Eine Gruppe von drei Jünglingen ist auf dem Podest plaziert, zwischen den blau-gelb und blau-grün gekleideten Zeigenden. Von einem ist nur das Gesicht zu erkennen. Neben diesem kniet ein grün-weiß gekleideter Jüngling, der seine rechte Hand mit fächerförmig gespreizten Fingern vor die Brust hält. Hinter ihnen steht ein weiterer Jüngling, der sich weit nach vorne beugt, um zum Altar sehen zu können. Zur Balance hat er seinen rechten Arm nach hinten unten gestreckt, so daß die Hand in Höhe des Oberschenkels des ausgestellten Beines kommt. Die Hand ist mit der Handfläche nach unten gedreht. Die Finger sind alle geöffnet, der Daumen und der kleine Finger sind besonders weit abgespreizt. Den Ausdruck der Gruppe könnte man mit andächtiger Neugierde umschreiben. Ihre Plazierung zwischen den einzelnen Zeigefiguren macht deutlich, daß Raffael mehr auf ihre Wirkung als Gruppe achtete, als auf ihre Charakterisierung als Individuen. Die anderen Figuren auf dieser Seite treten gestisch nicht hervor. Bei den meisten von ihnen wäre durch die perspektivische Verkleinerung eine Geste wohl nur schlecht zu erkennen gewesen. Zudem stehen die Figuren hinter den beschriebenen

---

<sup>491</sup>Dazu Pastor 1925, S. 107f.: „Ein bärtiger Mann in gelbem Unterkleid und blauem Mantel wohl ein Philosoph, weist den über die Schranke Vorgebeugten auf den Papst Sixtus als den berufenen Erklärer des Geheimnisses, das alle gläubig verehren sollen.“

Figuren dicht gedrängt, so daß eine individuelle Auszeichnung durch Gesten nicht möglich wäre.

Auf der rechten Seite finden sich wenige Gesten neben den bereits erwähnten Zeigegesten. Der vor dem nach oben zeigenden Mann sitzende Ambrosius blickt mit in den Nacken gelegtem Kopf nach oben. Seine verwundert-erstaunte Reaktion ist an den Händen abzulesen. Die Finger sind flach ausgestreckt. Seine rechte Hand liegt auf einem Buch auf und ist nach oben schräg angewinkelt. Seine linke Hand ist auch nach oben gerichtet, der Handrücken ist zum Betrachter gewendet. Die Finger liegen locker nebeneinander.

Neben ihm, am Rand der obersten Stufe des Podestes, sitzt der Kirchenvater Augustinus. Er hat sich aus der Orientierung zum Altar gelöst und wendet sich einem unterhalb von ihm sitzenden Sekretär zu. Der Zeigefinger seiner rechten Hand ist zwischen die Seiten des Buches geschoben, das auf dem rechten Oberschenkel aufliegt. Die andere Hand ist zum Sekretär hingestreckt, so daß die Handfläche zu sehen ist. Der Zeigefinger ist ausgestreckt, fast berührt er die Schulter des Schreibers, die anderen Finger sind halb geschlossen, der Daumen liegt annähernd parallel zum Zeigefinger. Da der Sekretär bereits schreibt, darf daraus geschlossen werden, daß der Hl. Augustinus, der seine Lektüre kurz unterbricht, ihn mit seiner Geste gerade zum Diktat aufgefordert hat. Chastel sieht in den Gesten der Kirchenväter einzelne Aspekte geistiger Tätigkeit entfaltet: Der Hl. Gregor, links außen, denkt nach, der Hl. Hieronymus meditiert, Ambrosius gerät in Ekstase und Augustinus legt die Bibel aus. Raffael entwickelt eine subtile Kette von Gesten wie Leonardo in seinem *Abendmahl* (Abb. 4) oder in der *Anbetung der Könige* (Abb. 17).<sup>492</sup>

Auf der untersten Stufe des Podestes steht an der äußersten Ecke ein in ein Pluviale gehüllter Papst, in dem übereinstimmend das Porträt Sixtus IV. gesehen wird (Abb. 35).<sup>493</sup> Zu seinen Füßen liegt ein Buch, mit einem Zettel auf dem Einband. Er wird von der Seite gezeigt, das Gesicht ist im Profil wiedergegeben. Mit seiner linken Hand stützt er ein Buch auf dem Oberschenkel ab. Die andere Hand hat er vor seinen Körper etwa in Brusthöhe erhoben. Die Handfläche ist etwas zu sehen, sie ist im wesentlichen nach der anderen Seite des Bildes orientiert, das oberste Glied des kleinen Fingers ist

---

<sup>492</sup> Chastel 1961, S. 476.

<sup>493</sup> Wickhoff 1893, S. 3. Pastor 1925, S. 107: „Die Gesichtszüge zeigen, daß hier der Oheim Julius' II., Sixtus IV., dargestellt ist. Die Bücher in seiner Hand und zu seinen Füßen deuten auf seine schriftstellerische Tätigkeit.“



dabei leicht nach unten gebeugt. Es könnte eine grüßende Geste sein, wie sie von Baxandall nachgewiesen wird,<sup>494</sup> allerdings fehlt ein Bezugspunkt. Schon im Studiolo von Urbino<sup>495</sup> wurde Sixtus IV. von Justus von Ghent<sup>496</sup> in einem *en face*-Porträt mit dieser Geste dargestellt (Abb. 36). Eine ähnliche Geste, bei denen die offenen Hände etwa in Brusthöhe oder etwas tiefer gehalten werden, findet sich in Urbino auch in den Porträts von Hippokrates oder Dante,<sup>497</sup> die die Geste mit der linken Hand ausführen; sie unterscheiden sich nur im Winkel zum Oberkörper und den Fingerstellungen. Cheles interpretiert die Geste des Papstes als Segensgeste, wie auch in den Darstellungen des Augustinus und Ambrosius.<sup>498</sup> In diesem Zusammenhang erscheint eine Segensgeste nicht plausibel, denn Augustinus blickt schräg nach oben und die Porträts der beiden Kirchenväter stehen nebeneinander. Auch die Anordnung der Porträts in Vierergruppen (Abb. 37), so daß sich je zwei Männer pro Register gestikulierend gegenüber sitzen, spricht gegen Cheles' Lesart. Diese Zusammenstellung wird in der Wirkung noch dadurch verstärkt, daß bei dem rechts Sitzenden dessen rechte Hand, beim links Sitzenden dessen linke Hand gestikuliert. Die Hände können so aufeinander bezogen werden. Es handelt sich also bei der Darstellung Sixtus IV. in der *Disputa* wie in den Porträts in Urbino um eine rhetorische Geste, die den Akt des Sprechens darstellt.<sup>499</sup> Da Raffael immer bildlogisch denkt, entfällt auch der Gedanke an eine liturgische Geste, an die man wegen des Pluviale denken könnte. Üblicherweise wurde dieses bei sakramentalen Segen mit der Monstranz oder feierlichen Prozessionen theophorischer Art getragen.<sup>500</sup> Die Monstranz auf dem Altar deutet zwar auf diese Möglichkeiten hin, doch ist der Kontext insgesamt ein anderer.

Durch den nach oben zeigenden Mann rechts vom Altar ist eine gestische Verknüpfung zwischen der Versammlung um den Altar und der Wolkenbank erreicht. Auf beiden Ebenen ist die Komposition auf die Bildmitte ausgerichtet.

<sup>494</sup> Baxandall 1987, S. 84f.

<sup>495</sup> Das Studiolo des Federico da Montefeltro im Palazzo Ducale gilt als das am besten erhaltene Beispiel aus der Frührenaissance. Neben den berühmten Intarsien gehörten zur Ausstattung 28 Porträts von berühmten Männern. Die Dekoration soll 1476 abgeschlossen worden sein, cf. Cheles, S. 15 und Anm. 3. Heute befinden sich die Gemälde zu gleichen Teilen in Urbino in situ und im Louvre, cf. Cheles, S. 16, dort auch zur Rekonstruktion der Anordnung durch Walter Bombe. Raffaels Kenntnis der Porträts läßt sich durch Kopien einzelner Köpfe nachweisen, die sich im sogenannten *Libretto veneziano* finden. Cf. Ferino Pagden 1984, S. 82 (Plato), S. 83 (Aristoteles).

<sup>496</sup> Zur Frage der Autorschaft der Justus von Ghent zugeschriebenen Tafeln cf. Cheles 1986, S. 35, Anm. 2.

<sup>497</sup> Abb. bei Cheles 1986, Fig. 33 (Hippokrates) und Fig. 35 (Dante).

<sup>498</sup> Cheles 1986, S. 41. Die Inschriften unter den Porträts erhellen die Gestik nicht, cf. Cheles 1986, S. 93ff., die Inschrift zu Sixtus IV., op.cit., S. 95; Fig. 16 (Augustinus), Fig. 15 (Ambrosius).

<sup>499</sup> Artelt 1934, S. 34 weist darauf hin, daß diese Handhaltung als Hörgestus verstanden werden kann, wenn ihr der Zweifingerredegestus gegenübersteht.

<sup>500</sup> Eisenhofer 1932, Bd. 1, S. 432f.

Im Zentrum sitzt Christus, der die Unterarme schräg nach oben hält und dabei die Oberarme leicht vom Oberkörper ausstellt. Die offenen Handflächen sind nach vorne zum Betrachter gedreht, der Oberkörper ist unbekleidet, weshalb die Seitenwunde zu sehen ist. Das Gesicht ist frontal zum Betrachter gerichtet, den Christus direkt anzublicken scheint. Die Finger seiner rechten Hand sind leicht auseinander gespreizt, die seiner linken Hand liegen dichter beieinander. Der Kopf ist etwas nach links geneigt. Christus wird als einzige Figur, mit Ausnahme Gottvaters, in der *Disputa* frontal präsentiert. Zu seiner Linken sitzt Johannes d.T., der mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand auf Christus hinweist.<sup>501</sup> Der Körper ist in Richtung Christus ausgerichtet, doch blickt Johannes zum rechten Bildrand hin. Dort könnte sein Blick auf den Hl. Paulus treffen, der wiederum zur Bildmitte zu blicken scheint. Jedenfalls suggerieren Blicke und Gesten eine kommunikative Situation.

Christus zur Rechten sitzt seine Mutter Maria, die bei leicht nach vorne gebeugtem Oberkörper ihre Hände vor ihre Brust gelegt hat. Die Finger sind nach innen gebogen, als faßten sie den Saum ihres Umhangs. Sie blickt Christus an. Haltung und Geste drücken demütige Fürsprache aus. Diese Kombination von über der Brust gekreuzten Händen mit einem „sehnsuchtsvollen Aufwärtsschauen des Kopfes“ wurde als Inbrunstgestus klassifiziert.<sup>502</sup>

Über der Christus hinterfangenden Gloriole ist die Halbfigur Gottvaters mit Rechtecknimbus dargestellt. Der Körper ist frontal zum Betrachter ausgerichtet. Seine rechte Hand hat er im lateinischen Segensgestus zum Segen erhoben, in der Linken trägt er die Weltkugel.

Auf der Wolkenbank, welche die Gruppe von Christus, Maria und Johannes einfaßt, gibt es nur eine einzige zeigende Geste. Der Hl. Laurentius, der links unterhalb von Maria zu sehen ist, zeigt mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand nach unten zu den unterhalb von ihm versammelten Figuren. Sein Blick folgt der von ihm angewiesenen Richtung. Die linke Hand hat er halb erhoben, er ermuntert so den links von ihm sitzenden Heiligen, ebenfalls nach unten zu sehen. Die anderen Heiligen sind in verschiedenen Sitzhaltungen dargestellt. Alle außer Adam halten einen Gegenstand.

---

<sup>501</sup> Die Geste wurde im Typologie-Kapitel ausführlich beschrieben.

<sup>502</sup> Weise / Otto 1938, S. 28.

Adam, die zweite Figur von links, hält mit verschränkten Händen das rechte Knie der übereinandergeschlagenen Beine.

Nach oben wird das Fresko von einer Vielzahl von Engeln, Putti und Cherubim abgeschlossen. Rechts und links Gottvaters schweben jeweils drei Engel. Die beiden äußeren Engel der Gruppe links halten den mittleren Engel an dessen Händen. Der Engel ganz links hat seinen Unterarm etwas in Richtung der Christusgruppe ausgestellt. Die Finger sind so aufgefächert, daß der Zeigefinger der oberste Finger ist, der ohne voll ausgestreckt zu sein, die Zeigerichtung pointiert. Der Engel scheint dabei nach unten zu blicken, da sein Kopf leicht nach vorne geneigt ist. Eine vergleichbare Variante haben wir bereits bei dem Mann mit dem grünen Umhang beobachtet, der links unten auf den blau-gelb gekleideten Jüngling weist. Der dritte Engel von links hat den Kopf zu den beiden anderen gedreht. Sein linker Unterarm ist schräg nach oben erhoben, der Zeigefinger ist nach oben ausgestreckt, der Handrücken ist vom Körper weggedreht. Die Engel der entsprechenden Gruppe der rechten Seite gestikulieren ebenfalls. Der dritte von rechts dreht wie sein Gegenpart auf der anderen Seite den Kopf zu den übrigen Mitgliedern der Gruppe, wobei er die Hände gefaltet vor seine Brust hält. Der mittlere Engel blickt zu dem ganz außen, seine rechte Hand hält ein um ihn geschlungenes Tuch in Brusthöhe fest, die andere Hand hat er mit der offenen Handfläche nach unten ausgestreckt, so als wolle er jemanden beschwichtigen. Der Engel außen rechts blickt zur Bildmitte. Seinen rechten Arm hat er nach vorne ausgestreckt, wobei der Zeigefinger nach schräg unten zur Christusgruppe zeigt. Die andere Hand liegt mit der Daumenseite keck an der Hüfte auf.

Selbst bei den vielen kleinen Putten finden sich einzelne Figürchen, die gestisch agieren. Am auffallendsten ist einer der die Wolkenbank tragenden Putti. Unterhalb von Abraham, dem zweiten von rechts, streckt ein Putto sein rechtes Ärmchen zur Bildmitte aus und zeigt mit dem Zeigefinger der linken Hand in die Richtung des Altars. Dabei ist der Kopf nach rechts gedreht, so daß Blick- und Zeigerichtung divergieren.

In der *Disputa* erscheinen überwiegend zeigende und verweisende Gesten, deren Funktion es ist, eine Disputation, ein Gespräch anschaulich zu machen. Das Zeigen und Hinweisen ist sowohl für den Betrachter als auch für die Figuren im Bild selbst gedacht. Ihre unterschiedliche Gewichtung verhindert, daß ein unruhiger Eindruck entsteht. Es gibt drei bis vier Gesten, die dominant in Erscheinung treten. Das sind die in einem Dreieck angeordneten Gesten der beiden Männer neben dem Altar auf der Basislinie mit der Geste

Christi an der Spitze des Dreiecks. Das Zentrum, das Sinn- und Perspektivzentrum zugleich ist, wird somit durch die Gestik, die Perspektive und die Komposition hervorgehoben. Die anderen Gesten könnte man hierarchisch unterteilen. Die zum Altar beziehungsweise zur Bildmitte hin zeigenden Gesten stünden auf Grund dieser Funktion an nächster Stelle, alle anderen Gesten hätten nachgeordnete Funktion, indem sie den schweifenden Blick des Betrachters wiederholt auf das Zentrum des Bildes zurückverweisen. Im Blick auf die narrativen Szenen der Stanza d'Eliodoro wirkt der Einsatz der Gesten hier statischer, da die gestikulierenden Figuren in Posen erstarrt sind. In der Stanza d'Eliodoro sind mehr Figuren in Bewegung dargestellt.

### 3.1.1.2 *Die Schule von Athen*

Das Fresko *Die Schule von Athen* nimmt die dem *Disputà*-Fresko gegenüberliegende Wand ein (Abb. 38).<sup>503</sup> Die hintereinandergestaffelten Bögen der Bildarchitektur nehmen das durch das Gewölbe vorgegebene halbkreisförmige Bildformat wieder auf. Ist die Anlage der Gebäude mehr in die Tiefe ausgerichtet, so nutzt die Gruppierung der Personen das Format auf seiner ganzen Breite aus. Die Figuren bevölkern den Vordergrund des Bildes, der durch eine vierstufige Treppe in drei schmale Streifen geteilt wird. Sie sind so angeordnet, als wäre der Halbkreis des Bildformats auf den Boden des Bildes projiziert worden. Dadurch ergibt sich ein verhältnismäßig leerer Bereich in der vorderen Mitte, wie in der *Disputà* gegenüber. Auf dem vordersten dieser Streifen ist links der Mitte der sogenannte Heraklit / Michelangelo plaziert,<sup>504</sup> der auf einem Stein sitzt und im typischen Melancholiegestus mit dem Ellbogen auf einen neben ihm liegenden Stein gestützt ist.<sup>505</sup> Er hat im Schreiben innegehalten und starrt vor sich hin. Links neben ihm sitzt im Mittelpunkt einer Gruppe ein bärtiger Mann, der in ein Buch schreibt. Er hält dabei mit seiner linken Hand sein Tintenfaß fest. Links hinter ihm schaut ein alter Mann auf das Geschriebene und macht sich dabei Notizen. Hinter diesem Mann steht ein schnauzbärtiger Mann mit Turban, der seine rechte Hand flach an seine Brust gedrückt hält. Auch er versucht, etwas von dem Geschriebenen zu erspähen. Ist er davon so ergriffen, daß er die Hand an Brust drücken muß?<sup>506</sup> Oder verleiht Raffael ihm eine zu seinem Kostüm passende Gestik, die seine Herkunft aus dem Orient unterstreicht? Dicht

<sup>503</sup> Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 5,77 x 8,14 m. Der Name geht auf die Beschreibung Belloris von 1695 zurück, cf. Dussler 1971, S. 73.

<sup>504</sup> Winner 1983, S. 36: „der sog. Heraklit“. Gleichzeitig handelt es sich um ein Porträt Michelangelos, cf. Redig de Campos 1984, S. 17.

<sup>505</sup> Zum Motiv des aufgestützten Kopfes, cf. Klibansky / Panofsky / Saxl 1964, S. 409-412.

<sup>506</sup> Bei Weise / Otto 1938, S. 48 als Gestus der Beteuerung.

neben dem schreibenden Mann bückt sich ein Jüngling herunter, der dem Schreibenden eine Tafel hält, deren Inhalt gut lesbar ist. Es handelt sich dabei um zwei Schemata der griechischen Antike,<sup>507</sup> die mit Pythagoras in Verbindung gebracht werden, weshalb der Schreibende gemeinhin als dieser identifiziert wird.<sup>508</sup> Dieser zusammengedrängten Gruppe ist noch eine stehende Figur zugeordnet. Er steht zwischen Heraklit und Pythagoras. Sein linker Fuß ruht auf einem behauenen Stein, so daß er im Kontrapost steht. Dieser Philosoph überragt die anderen Mitglieder der Gruppe. Er hat auf seinem rechten Oberschenkel ein geöffnetes Buch aufgestützt, das er mit seiner rechten Hand hält. Mit seiner linken Hand weist er auf eine Stelle in diesem Buch. Obwohl der Zeigefinger dieser Hand nicht zu sehen ist, wird schon durch die Armhaltung deutlich, daß er auf etwas zeigt. Er schaut dabei auf den Schreibenden hinunter, so als wolle er diesen auf die von ihm gezeigte Stelle aufmerksam machen. Unmittelbar um diese Gruppe herum sind Assistenzfiguren platziert. Neben dem stehenden Philosophen steht ein weißgekleideter Jüngling, der aus dem Bild herausblickt. Hinter dem grünekleideten Turbanträger ist der Kopf eines Jünglings mit goldbestickter grüner Haube zu erkennen, der zum Lockenkopf neben Pythagoras blickt. Mit der hinter dem Rücken von Pythagoras zu erkennenden linken Hand macht er eine Geste, die die Zahl Zwei bedeuten soll, die auf die Verdoppelung des *diapason* anspielt, eine weitere Erkenntnis des Philosophen im Zusammenhang mit den Intervallen, deren Schema auf der Tafel vor ihm aufgezeichnet ist.<sup>509</sup> Über ihm steckt ein Kind seinen Kopf heraus und schaut aus dem Bild hinaus. Nach links wird das Fresko von einer um ein Postament gruppierten Gruppe abgeschlossen. An diesem Postament, auf dem eine Säulenbasis steht, liest ein jüngerer Mann in einem Buch, das er auf die Basis gestützt hält. Auch ihm blickt ein junger Mann mit dunklem Haarschopf in die Zeilen. Er legt dabei ganz vertraut seine Hände auf die Schultern des Mannes. Ganz links steht ein alter Mann, der zur vorderen Bildmitte zu blicken scheint. Ein halbnacktes Kind sitzt auf der Abschlußplatte des Postaments und hält mit beiden Händchen das aufgeschlagene Buch.

---

<sup>507</sup> Die obere Zeichnung stellt nach Winner 1983, S. 36 die Harmoniefigur der Zahlen sechs, acht, neun und zwölf dar. Die untere Zeichnung zeigt das pythagoräische Zahlendreieck, die sogenannte Tetraktys, cf. loc. cit.

<sup>508</sup> Dussler 1971, S. 73; Winner 1983, S. 36.

<sup>509</sup> Oberhuber 1983, S. 60 und Anmerkung 51, der die Figur als Jüngling bezeichnet. In der griechischen Musiktheorie bezeichnet *diapason* die Oktave (Tonleiter oder Intervall), cf. New Grove 1980, Bd. 5, S. 422.

Auf derselben Ebene zum rechten Bildrand hin, hat sich ebenfalls eine Reihe von Personen versammelt. Der Mittelpunkt dieser Gruppe ist der sogenannte Euklid,<sup>510</sup> der sich gerade bückt, um mit einem Zirkel auf einer am Boden liegenden Tafel seinen Schülern etwas zu demonstrieren.<sup>511</sup> Der vorderste Schüler links kniet mit seinem rechten Bein auf dem Boden, sein linkes Bein hat er angewinkelt. Er bückt sich nach vorne, um auf die Tafel zu sehen. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf seinen rechten Oberschenkel. Mit seiner anderen Hand, deren Handgelenk auf seinem linken Knie zu liegen scheint, zeigt er mit halb ausgestrecktem Zeigefinger auf die Tafel. Der dahinter stehende, grün gekleidete Jüngling steht halbgebückt da. Er weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand auf den Lehrer. Seine andere Hand liegt auf der Schulter des vor ihm hockenden Mitschülers, als wolle er diesen dazu bewegen, zum Lehrer beziehungsweise zur Tafel zu schauen. Ein weiterer Schüler, der in gleicher Weise auf dem Boden kniet wie der zuerst Beschriebene, zeigt mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner linken Hand zur Tafel. Er blickt dabei nach oben zu dem hinter ihm stehenden Schüler. Dieser bückt sich über den vor ihm Knienden, um auf die Tafel zu sehen. Seine Arme hält er vom Oberkörper ab, die Hände sind geöffnet, die Handflächen zeigen nach unten. Diese Handhaltung zeigt seine konzentrierte Spannung, die ganz dem Lehrer gilt, nicht dem vor ihm Knienden, dessen Unterbrechung er abzuwehren scheint. Am rechten Bildrand, neben dieser Gruppe, stehen vier weitere Figuren. Die bekrönte Rückenfigur, die eine Erdkugel in der Hand hält, wird als Ptolemäus bezeichnet.<sup>512</sup> Der bärtige Mann, der einen Himmelsglobus in der Hand hält, wird üblicherweise Zoroaster genannt.<sup>513</sup> Diese beiden Männer blicken zu den beiden ganz rechts stehenden Jünglingen, in denen schon Vasari Raffael mit schwarzem Barett und Sodoma im weißen Mantel zu erkennen glaubte.<sup>514</sup>

Die Gestik der Figuren in den beschriebenen Gruppen ist auf die jeweiligen Gruppen selbst bezogen und dient zur Kommunikation innerhalb der Gruppe oder zur Charakterisierung der Person.

Etwas rechts von der Mittelachse liegt auf der zweiten Treppenstufe ein alter Mann. Er hat sich auf seinen rechten Ellbogen aufgestützt und blickt auf ein Blatt, das er

---

<sup>510</sup> Dussler 1971, S. 73.

<sup>511</sup> Eine Umzeichnung der Skizze auf der Tafel bei Onians 1984, S. 435, Abb. 29a.

<sup>512</sup> Dussler 1971, S. 73.

<sup>513</sup> Loc. cit.

<sup>514</sup> Loc. cit.

mit der anderen Hand hält. Sein linkes Bein liegt halb ausgestreckt auf derselben Stufe auf der er sitzt, das andere ist auf die darunterliegende Stufe gesetzt. Die links von ihm zu sehende Schale und die spärliche Bekleidung weisen ihn als Diogenes aus.<sup>515</sup> Rechts neben ihm schreitet ein Jüngling mit weißem Umhang die Treppe hinauf. Er ist nur von hinten zu sehen. Seine Hände hält er nach unten gestreckt mit nach links gedrehten, offenen Handflächen. Die vordere Hand, seine linke, scheint auf Diogenes zu weisen, seine rechte Hand deutet in Richtung der die Mittelachse dominierenden Philosophengruppe. Obwohl sein Gesicht nicht zu sehen ist, kann von der Drehung des Kopfes geschlossen werden, daß er zu dem die Treppe hinabgehenden Mann rechts von ihm blickt, der ebenfalls zu der mittleren Gruppe schaut, auf die er mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand deutet. Es besteht kein direkter Blickkontakt zwischen diesen beiden Männern, doch ihre Gestik und Körperhaltung zeigen, daß sie miteinander kommunizieren. Anders als bei den Gruppen der unteren Ebene ist hier schon ein gestischer Verweis auf die Gruppe von Plato und Aristoteles gegeben.<sup>516</sup>

Die dem Gebäude vorgelagerte Treppe bildet als oberste Stufe einen Absatz aus, auf dem die meisten der im Bild dargestellten Personen plaziert sind. Links der Mitte steht Plato (Abb. 39), der an einem Exemplar der *Timaios* erkennbar ist, das er unter seinem linken Arm trägt.<sup>517</sup> Er hält seinen rechten Arm beinahe rechtwinklig vom Körper weg und zeigt mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand nach oben (Abb. 40).<sup>518</sup> Dabei blickt er zu dem neben ihm stehenden Aristoteles. Dieser ist an dem im Schnitt als Exemplar seiner *Ethik* gekennzeichneten Buch zu erkennen,<sup>519</sup> das er auf seinen linken Oberschenkel stützt. Er steht in Schrittstellung. Er erwidert den Blick und die Geste Platos. Im Gegensatz zu diesem hält er seinen rechten Arm nach vorne gestreckt. Die Handfläche der geöffneten Hand ist nach unten gedreht, die Finger sind alle ausgestreckt (Abb. 41). So wie die Gesten der Kirchenväter den Kern der gestischen Aktion in der *Disputa* stellen, kann eine Art gestisches Konzentrat auch in den Gesten der

---

<sup>515</sup> Loc. cit.

<sup>516</sup> Der Verweis ist das Ergebnis genauer Vorarbeiten, die im Zeichnungskapitel erläutert werden.

<sup>517</sup> Dussler 1971, S. 73; das Buch ist im Schnitt mit *TIMEO* bezeichnet.

<sup>518</sup> Wie wichtig die genaue Kenntnis des kulturellen Kontextes zum richtigen Verständnis einer Geste ist, zeigen Protokolle der Inquisitionsgerichte vom Beginn des 17. Jahrhunderts. Aus dem islamischen Bereich zurückgekehrte Renegaten berichten in Venedig und Sevilla über ihren Übertritt zum Islam. Dieser ist theoretisch leicht vollzogen: Man mußte den Satz sprechen *la ilaha illà Allah Mohammed rezul Allah* (Es gibt keinen Gott außer Gott und Mohammed ist sein Prophet). Zur Bestätigung des Beitritts mußte der Zeigefinger der rechten Hand zum Himmel ausgestreckt werden, cf. Bennassar 1988, S. 1351.

<sup>519</sup> Dussler 1971, S. 73; mit der Aufschrift *ETICA*.

Philosophen erkannt werden. Chastel sieht in der horizontalen Geste Aristoteles' die Organisation der Welt durch die Ethik symbolisiert, während die Geste Platos, die Bewegung des kosmologischen Gedankens meint, der sich von der sensiblen Welt zu seinem Ideal erhebt. Er erblickt darin eine Illustration eines Gedankens von Marsilio Ficino, der besagt, daß die Peripatetiker die positiven Gründe, die Platoniker aber die erhabenen Gründe lieferten, weshalb Plato die bevorzugte Rolle zukäme.<sup>520</sup> Stridbeck erkennt in den beiden Philosophen den Zustand der Opposition, der zugleich mit gegenseitigem Verständnis einhergeht.<sup>521</sup> Ihre Plazierung im Fresko unterstreicht ihre Gleichrangigkeit, ohne einen der beiden hervorzuheben. Die Unvereinbarkeit ihrer Lehre drückt sich in ihren Gesten aus. Plato zeigt nach oben, um zu sagen, daß wahres Wissen nur mittels Nachdenken über das Göttliche und Übernatürliche erreicht werde, während Aristoteles mit der der Welt zugewandten, nach unten gedrehten Hand, seine These illustriert, daß das Wissen auf dem Studium der Natur beruhe. Für Brilliant prädoppiert in der Partnerschaft Platos' und Aristoteles' die Idee eines effektiven Dialogs, der sich in der aktiven und gegenseitigen Teilnahme an einem wahrhaft dialektischen Prozeß ausdrückt, der sich auch in den interaktiven Gesten der Philosophen mitteilt.<sup>522</sup> Most erkennt in der fokussierenden Darstellung der beiden Philosophen die komplementären Alternativen, die in ihrer harmonischen Opposition die Essenz der griechischen Philosophie verkörpern: Physik und Moralphilosophie.<sup>523</sup> Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, eine Synopsis der vorgeschlagenen Interpretationen zu erstellen. Es scheint dennoch Einigkeit darüber zu bestehen, daß die Gesten die Begegnung zweier sich ergänzender Systeme symbolisieren. Unabhängig von einer ins Detail der zeitgenössischen philosophischen Diskussion gehenden Deutung, die hier nicht geleistet werden kann, können die Gesten als die Illustration des Prinzips von These und Antithese, als Darstellung eines Dialogs verstanden werden. Plato zeigt nach oben und sieht dabei Aristoteles an. Aristoteles erwidert den Blick und antwortet mit der nach vorne, zugleich aus dem Bild hinaus weisenden Geste. Ihre Blicke treffen sich, aber ihre Gesten divergieren voneinander. Diese Begegnung der Blicke scheint Raffael wichtiger gewesen zu sein, als die Divergenz der Gesten, denn die Köpfe heben sich silhouettenartig vom Hintergrund ab, während beide Gesten vor einer wenig kontrastierenden Hintergrundfolie liegen. Als Beleg für die Dialog-These kann wieder auf

---

<sup>520</sup> Chastel 1961, S. 478f.

<sup>521</sup> Stridbeck 1963, S. 10.

<sup>522</sup> Brilliant 1984, S. 7.

<sup>523</sup> Most 1996, S. 165f.



die Anordnung der Philosophenporträts im *Studiolo* von Urbino verwiesen werden. Die chronologische Abfolge der Porträts setzt Aristoteles neben Plato.<sup>524</sup> Plato zeigt auf eine Stelle in einem Buch, das aufgeschlagen vor ihm liegt,<sup>525</sup> seine linke Hand hält mit der offenen Handfläche nach unten, zu der Seite hin, an die sich das Porträt Aristoteles anschließt.<sup>526</sup> Dessen Geste könnte der in der *Schule von Athen* entsprechen: Er hält die flach ausgestreckte Hand in Brusthöhe, die Finger liegen, mit Ausnahme des Daumens, nebeneinander. Selbst wenn die Annahme fehlginge, daß Raffael diesen Raum und seine Ausstattung kannte, enthält das sogenannte *libretto veneziano* einen Beleg dafür, daß die Porträts Raffael selbst bekannt waren. Neben Plato (Abb. 44) und Aristoteles (Abb. 45) sind weitere zehn der insgesamt 27 Porträts in den Zeichnungskopien festgehalten, die meisten davon sind den antiken Philosophen gewidmet.<sup>527</sup> Ferino Pagden kommt in ihrer Analyse des Zeichenstils des Kopisten zu dem Schluß, daß sich darin die graphischen Charakteristika der Zeichnungen Raffaels spiegeln, anders gesagt, dem Kopisten dürften Zeichnungen Raffaels als Vorlage gedient haben.<sup>528</sup> Eine Anregung, die *Schule von Athen* als Darstellung eines Dialogs, eines Disputs, als Versammlung von Redenden zu konzipieren, könnte von den Porträts in Urbino ausgegangen sein. Dort sind die einzelnen Porträts durch die Gesten zu einer Gelehrtenversammlung verbunden.

Die Zuhörer der beiden stehen rechts und links hintereinander in die Tiefe des Bogens gestaffelt. Am Anfang der Reihe links von Plato steht ein Jüngling mit weißem Umhang. Er hat seine Arme vor die Brust gekreuzt und blickt mit leicht geneigtem Kopf in die Richtung des Philosophenpaares. Der rechte Arm des Nachbars liegt auf seiner rechten Schulter. Dieser Nachbar blickt zu einem der weiter hinten Stehenden und zeigt mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner linken Hand zur Mitte auf die beiden Philosophen beziehungsweise auf den direkt vor ihm stehenden Plato. Vom nächsten in der Reihe ist nur das nachdenkliche Gesicht zu sehen. Dessen bärtiger Nachbar hält seine rechte Hand etwa in Höhe der Hüfte vor seinen Körper. Die Stellung seiner Finger ist so, als wollte er den vor ihm stehenden Philosophen berühren. Die Reihe der Schüler rechts

---

<sup>524</sup> Cheles 1986, S. 39.

<sup>525</sup> Abb. bei Cheles 1986, Fig. 9.

<sup>526</sup><sup>526</sup> Abb. bei Cheles 1986, Fig. 10.

<sup>527</sup> Ferino Pagden 1984, S. 18. Plato, fol. 25 (Kat. Nr. 90 verso); Aristoteles, fol. 25 (Kat. Nr. 92 verso); Ptolemäus, Boethius, fol. 29 (Kat. Nr. 82 verso); Cicero, fol. 26 (Kat. Nr. 91 recto); Seneca, fol. 26 (Kat. Nr. 92 verso); Homer, fol. 27 (Kat. Nr. 91 verso); Virgil, fol. 29 (Kat. Nr. 83 recto); Solon, fol. 31 (Kat. Nr. 71 verso); Hippokrates, fol. 24 (Kat. Nr. 90 recto), op. cit., S. 81ff.

<sup>528</sup> Op. cit., S. 20.

von Plato beginnt mit der im Profil gezeigten bärtigen, glatzköpfigen Figur. Dieser Mann hat seinen linken Arm in die Hüfte gestemmt und hält die rechte Hand auf seinen Bauch. Der neben ihm Stehende hat seinen linken Arm um die Schulter des Älteren gelegt, wie auf der gegenüberliegenden Seite schon beschrieben. Der Jüngling neben ihm, also der Dritte in der Reihe, blickt zu Plato und hält dabei seine rechte Hand wie zum Gruß empor.<sup>529</sup> Die Hand ist geöffnet, die Handfläche ist in Platos Richtung gedreht. Ihm schließen sich weitere Bewunderer an, von denen der übernächste seine rechte Hand vor die Brust gelegt hat. Dieser Mann blickt ganz versunken zu den Philosophen. Auch die Gestik dieser mittleren Gruppe dient zur Verständigung der Mitglieder dieser Gruppe untereinander über die beiden Hauptfiguren.

Am linken Bildrand dieser Ebene stürmt ein halbnackter Jüngling heran, dessen Mantel sich hinter ihm theatralisch aufbauscht. Das Gesicht ist ins verlorene Profil gedreht.<sup>530</sup> Er scheint zu dem vor der Wand stehenden Mann mit schwarz verbrämter Mütze zu blicken. Der junge Mann hält mit der linken Hand eine Papierrolle vor seinen Körper, mit der anderen Hand stemmt er zwei Bücher gegen seine Hüfte. Hinter ihm ist der Kopf eines weiteren Jünglings zu sehen, der sich mit seiner rechten Hand an die Mütze faßt, als wolle er sie abnehmen. Der Mann mit der verbrämten Mütze hält unter seinem rechten Arm ein Buch. Diese Art ein Buch zu halten, findet sich oft bei Raffael. Er hält das Buch zwischen der Innenseite des Arms und seinem Oberkörper, wobei die schmalere Seite des Buches mit dem Schnitt nach unten von seinen Fingern gehalten wird. So kann er das große und vermutlich schwere Buch gegen seinen Körper stützen, um es sich etwas leichter zu machen. Sein linker Arm ist vom Oberkörper abgewinkelt. Er hält den Unterarm nach vorne gestreckt. Die Hand ist geöffnet, seine Handfläche hält er nach oben. Nur der kleine Finger und der Ringfinger sind leicht gebeugt, die anderen Finger sind gestreckt. Im Zusammenhang mit dem heraneilenden Mann könnte man darin eine Geste des Hereinbittens erkennen. Es könnte aber auch sein, daß es als eine Antwort auf den weiter rechts stehenden Mann zu verstehen ist, der zu den Zuhörern des Sokrates

---

<sup>529</sup> Cf. Baxandall 1987, S. 84f. Cf. Abb. 99.

<sup>530</sup> In dieser Figur ist nicht nur ein Reflex auf Donatellos Relief des *Eselswunders* (Padua, S. Antonio, Abb. bei Pope-Hennessy 1985, Tafel 27) zu sehen, sondern auch ein invertiertes Zitat aus Michelangelos Karton für die Schlacht von Cascina. Auf der Kopie Aristotele da Sangallo (Holkham Hall, Norfolk) stürmt ein Soldat von rechts in Richtung Bildmitte. Dreht man diese Figur um 180° nach links, erhält man eine dem von links hereineilenden Jüngling des Freskos vergleichbare Figur. Die Stellung des rechten Armes weicht ab (Abb. 44 bei Meyer zur Capellen 1996, S. 92). Die Reliefs Donatellos kannte Raffael, da in Urbino Abgüsse vorhanden waren, Oberhuber 1983, S. 37.

gehört. Dieser Mann wird zur Hälfte von der vor ihm stehenden Figur des Alkibiades überschritten.<sup>531</sup> Er blickt nach links in die Richtung des Heraneilenden oder des Mannes mit der schwarz-roten Mütze. Seinen rechten Arm hält er in einem stumpfen Winkel vom Körper abgestreckt. Die annähernd auf der Höhe des Gesichts befindliche Hand wirkt ganz locker. Es könnte eine begrüßende Geste sein, ohne daß klar ist, wem sie gilt. Sie könnte dem Jüngling mit der Mütze gelten. Der vor ihm stehende Alkibiades, an der Rüstung erkennbar, schaut den vor ihm stehenden Sokrates an. Er hat dabei seinen rechten Arm in die Hüfte gestemmt und zwar so, daß die Handwurzel am Körper aufliegt und die Hand selbst nach unten abgewinkelt wird. Die andere Hand hält den Knauf des Schwertes. Der in die Hüfte gestemmte Arm erscheint bevorzugt im Zusammenhang mit Soldatendarstellungen.<sup>532</sup> Bei den Anhängern des Sokrates fällt noch der grün-blau gewandete Jüngling auf, der zwar mit seinem Körper zu dieser Gruppe an der Ecke orientiert ist, allerdings völlig gedankenverloren, mit auf dem Arm aufgestütztem Kopf zur Mitte hinüberschaut.<sup>533</sup> Sokrates selbst (Abb. 46)<sup>534</sup> steht in Schrittstellung und zählt mit der rechten Hand die Argumente an der linken Hand ab. Diese Geste konnte Raffael aus den verschiedensten thematischen Zusammenhängen kennen, auch Quintilian erwähnt sie.<sup>535</sup> Die Kopie nach einer Zeichnung Raffaels studiert einen Sokrates ähnelnden Mann mit dieser Geste.<sup>536</sup> Die Physiognomie des Sokrates geht auf antike Porträtbüsten des Philosophen zurück.<sup>537</sup>

Schräg rechts hinter ihm stehen zwei weitere Männer, von denen der vordere die Hände unter seinem Umhang verbirgt. Im Nebeneinanderstellen von Gegensätzen, in diesem Fall eine elaborierte Geste neben den vom Mantel verborgenen Händen, könnte man eine Rezeption Leonardos sehen, der die Darstellung von Gegensätzen auf engem Raum empfiehlt.

<sup>531</sup> Pastor 1925, S. 92. Dussler 1971, S. 73 hält die Identifizierung für hypothetisch.

<sup>532</sup> Ein eindrückliches Beispiel ist Pontormos *Porträt eines Hellenbardenträgers*, 1528–1530, The Getty Center Los Angeles; zu dieser „tough gesture“ Spicer 1991.

<sup>533</sup> Nach Dussler 1971, S. 73 könnte dieser ebenfalls Alkibiades sein.

<sup>534</sup> Loc. cit.

<sup>535</sup> Er führt sie als eine der Gesten an, bei denen die linke Hand zusammen mit der rechten Hand eine Geste ausführt, Quintilian / Rahn 1988, 11, 3, 114.

<sup>536</sup> Kopie nach Raffael, vormals New York, Wildenstein, nach Oberhuber 1983, S. 13, abb. Oberhuber / Vitalie 1972, Fig. IV; cf. Typologie-Kap. Diese Geste empfiehlt Leonardo in seinen Notizen, cf. Leonardo / Kemp, S. 149. In Pinturicchios Fresken der Libreria Piccolomini in Siena findet sich diese Geste häufig, z. B. in *Pius II. organisiert den Kreuzzug gegen die Türken*.

<sup>537</sup> Oberhuber 1983, S. 60: Es handelt sich um den selteneren Typ B, von dem eine Büste in der Sammlung Farnese nachweisbar ist, eine andere, die jetzt im Konservatorenpalast aufbewahrt wird, war in der Renaissance schon bekannt. Zu den beiden Büsten cf. Richter 1965, 1, S. 112ff., Abb. 483, 500-501, 503, 511.

Diesen beiden entsprechen auf der gegenüberliegenden Seite zwei Männer, die von hinten zu sehen sind. An der Ecke des Bogens auf der rechten Bildhälfte, stützt sich ein Jüngling in einer recht unbequemen Haltung von der Wand ab, um etwas in das Buch zu schreiben, welches er auf den übereinandergeschlagenen Beinen hält. Der Mann im Umhang rechts neben ihm, scheint in dieses Buch zu blicken. Er hat seine Hände übereinander auf die Pilasterplinthe gelegt und stützt sein Kinn darauf ab. Noch weiter rechts steht in aufrechter Haltung ein alter Mann mit ergrautem Bart, der mit den Händen seinen Mantel vor seinem Körper zusammenhält. In der aus drei Männern bestehenden Gruppe am rechten Bildrand fällt der Jüngling auf, der dabei ist die Szene zu verlassen und über seine Schulter zurückblickt. Er nimmt die Bewegungsrichtung des hereineilenden Jünglings auf der gegenüberliegenden Seite auf. Diese Disposition eines Heraneilenden, in das Bild Eintretenden, links, und eines aus dem Bild Hinausgehenden rechts, übernimmt Raffael von Donatellos Relief *Das Herzwunder des Geizigen* in Padua.<sup>538</sup> Dabei setzt Raffael die Figuren an der Stelle ein, an der sie im originalen Kontext standen.<sup>539</sup> Die Gesten der Begleiter von Plato und Aristoteles zeigen vornehmlich die Reaktion der Umstehenden auf die Ankunft der Philosophen und die unterschiedlichen Versuche, die Aufmerksamkeit der beiden zu gewinnen beziehungsweise sie zu begrüßen.

Nicht unerwähnt bleiben soll, daß die in den Nischen des Bogeninneren stehenden Statuen genauso durch Gesten unterschieden sind. In der ersten Nische der linken Seite, ist sogar der typische Zeigegestus zu sehen. Aus der dritten Nische der linken Seite ragt besonders deutlich eine Hand hervor, die nach etwas greifen könnte. In der letzten Nische auf der rechten Seite sieht man einen Bärtigen, dessen rechte Hand sich etwa in Hüfthöhe, die linke ungefähr in Brusthöhe befindet. Diese Statuen sind nicht identifiziert.

Ein zusammenfassender Vergleich der Bewegungsrichtungen in den Fresken wirft die Frage auf, ob diese in Analogie zur Bildaussage stehen. Die *Schule von Athen* weist verschiedene Bewegungsrichtungen auf. Es gibt eine Bewegung von links in das Bild hinein und nach rechts aus dem Bild hinaus. Eine Bewegung von hinten nach vorne (das Philosophenpaar), von vorne nach oben (die beiden Männer auf der Treppe), und eine Bewegung von den Seiten zur Mitte hin. All diese Bewegungen haben eine Richtung, aber kein gemeinsames Ziel hin. Schließlich zeigen die Gesten der im Mittelpunkt

---

<sup>538</sup> Abb. bei Oberhuber 1983, Abb. 23.

<sup>539</sup> Vöge 1896, S. 20. Goldberg 1971, S. 233.

stehenden Philosophen zwei sich entgegengesetzte Richtungen an. Im Vergleich dazu sind die Bewegungen der Figuren in der *Disputa* auf ein gemeinsames Ziel, den Altar, ausgerichtet. Es gibt nur Bewegungsrichtungen von den Seiten zur Mitte zu. Versteht man das Präsentieren der Evangelien durch die Putten als Herabschweben des Hl. Geistes, so ist das Ziel dieser Bewegung der in der Mitte stehende Altar.

### 3.1.1.3 *Der Parnaß*

An der von einem Fenster durchbrochenen Nordwand malte Raffael den *Parnaß* (Abb. 47), jenen Berg, auf dem sich Apoll und seine Musen aufhalten und auf dem die Quelle des Helikons entspringt.<sup>540</sup> Das halbrunde Format steht dem Künstler hier nicht uneingeschränkt zu Verfügung, da das Fenster etwa ein Drittel der Bildhöhe einnimmt und etwa die Hälfte der Breite. So ergibt sich ein Halbkreis über dem Fenster, der rechts und links davon nach unten gezogen ist. Raffael gestaltet aus diesen Voraussetzungen einen Berg, dessen höchster Punkt über der Mittelachse des Fensters liegt. An dieser Stelle, über der Quelle, sitzt Apoll auf einer Geige spielend, hinter ihm eine Gruppe von Lorbeerbäumen. Die Figurenanordnung folgt dem Halbkreis der Bildform, entsprechend der *Schule von Athen*. Von links beginnend scharf sich eine Versammlung von Dichtern und Musen um den Musengott. Am linken Ausläufer des Halbkreises stehen vier lorbeerbekränzte Dichter um einen Lorbeerbaum herum. Sie stehen alle in Blickkontakt. Zwei von ihnen halten Bücher in den Händen. Der zweite von links, dessen Gesicht frontal zu sehen ist, zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger der rechten Hand nach schräg oben, etwa zur Bildmitte. Vorne lagert eine weibliche Figur, die sich durch einen Rotulus in ihrer linken Hand als die Dichterin Sappho ausweist.<sup>541</sup> Sie sitzt auf einer Art Erdhügel, die Beine liegen parallel nebeneinander, das linke Bein ist etwas angezogen. Ihren Oberkörper hat sie aufgerichtet. Rechts vorne steht eine Leier, die sie nur durch eine starke Drehung ihrer rechten Schulter nach vorne unten erfassen kann. Dieser Bewegung nach vorne steht ihre Wendung des Kopfes entgegen, der nach hinten zur Dichtergruppe gedreht ist. Dieses Haltungsmotiv wird noch durch den linken Arm gesteigert, der auf der Oberkante des gemalten Fensterrahmens mit dem Ellbogen aufliegt. Den halb entrollten Zettel in ihrer linken Hand hält sie nur mit dem Ringfinger und dem kleinen Finger fest. Die anderen Finger greifen locker um die zylindrische Form des Papiers. Diese Körperhaltung leitet

---

<sup>540</sup> Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 4,53 x 7 m. Am Fensterarchitrav befindet sich die Inschrift: „JVLIVS II LIGVR. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXI. PONTIFICAT. SVI. VIII.“; Dussler 1971, S. 74.

<sup>541</sup> Eine Interpretation der Figur Sapphos und ihrer Haltung bei Winner 1993 (1).

zum räumlichen Lesen des Bildes an, so wie auf der anderen Seite des Fensters das in den gemalten Rahmen geschobene Knie des bärtigen Sitzenden. Das Terrain des Berges ist hinter dieser Gruppe so erhöht, daß sich eine Ebene ergibt, die sich von hier bis fast an den rechten Bildrand zieht. Homer, in Schrittstellung, dominiert diesen Teil des Freskos.<sup>542</sup> Der Kopf liegt leicht im Nacken, die Augen des blinden Sängers sind geschlossen. Mit der linken Hand hält er ein um die Hüften geschlungenes Tuch fest. Den rechten Arm streckt er vom Körper weg. Die Finger dieser Hand sind leicht gespreizt, die Handfläche zeigt nach unten. Sie ist auf der Höhe des Kopfes des links von Homer sitzenden Jünglings, dem diese Geste gilt. Dieser sitzt wie Sappho auf einem Erdhügel. Er hat die Beine übereinandergeschlagen und einige Blätter auf seinen Oberschenkel gelegt, die er mit der linken Hand festhält. Die den Stift haltende rechte Hand steht in der Luft, auf halbem Wege zum Papier. Dabei blickt er mit gespanntem Gesichtsausdruck nach oben zu Homer. Die Geste Homers und die Haltung des Jünglings zusammengenommen, lassen die Deutung zu, daß Homers Geste den Schreiber bittet, einen Moment innezuhalten. Es ist keine zum Diktat auffordernde Geste wie die des Augustinus in der *Disputà*. Raffael verdeutlicht dies, indem er den Schreiber das eine Mal schreibend (*Disputà*) und das andere Mal nicht schreibend (*Parnaß*) darstellt. Zugleich kennzeichnet diese tastende Geste Homer als blinden Seher, vergleichbar der Geste des Elymas in den Teppichkartons.<sup>543</sup> Dass er den Schreiber nicht sehen kann, spricht nicht gegen die Gerichtetheit seiner Geste, denn Homer könnte sich über sein Gehör über die Position seines Sekretärs vergewissern.

Links hinter Homer ist Dante am typischen Profil zu erkennen.<sup>544</sup> Rechts hinter Homer steht Vergil<sup>545</sup>, der mit dem Körper zur Mitte orientiert, seinen Kopf zu Dante umwendet und mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand zur Mitte zeigt. Er könnte damit Apoll meinen, aber auch die unmittelbar vor ihm stehende tragische Muse Melpomene.<sup>546</sup> Entscheidend ist jedoch, dass die Situation der *Divina Commedia* abgebildet ist: Dort weist Vergil Dante den Weg. Melpomene gehört zu einer Gruppe von vier Musen, die sich links von Apoll aufhalten. Links neben diesem lagert Euterpe, Muse der Musik und Lyrik,<sup>547</sup> mit einem goldenen Stab in ihrer rechten Hand, den sie auf ihren Oberschenkel gestützt hält. Die beiden Musen hinter ihr, neben Thalia, stehen eng umschlungen

<sup>542</sup> Dussler 1971, S. 74.

<sup>543</sup> Cf. Kapitel VI., 3.2.5, S. 139ff.

<sup>544</sup> Dussler 1971, S. 74.

<sup>545</sup> Loc. cit.

<sup>546</sup> Loc. cit.

<sup>547</sup> Loc. cit.

nebeneinander und scheinen Apolls Musik zuzuhören. Apoll sitzt in der üblichen Weise eines Geigers auf dem Erdhügel mit nach oben gewandten Augen.<sup>548</sup> Rechts neben ihm verweilt eine weitere Gruppe von Musen, die an ihren Attributen erkennbar sind. Darunter befindet sich eine, die mit gestrecktem Zeigefinger zur Mitte weist. Ihre Hand ist isoliert zwischen den Köpfen der neben ihr Stehenden zu sehen. Sie selbst wendet sich mit ihrem Kopf nach rechts. Mit dem Zeigen wird auf den Lorbeer über den Köpfen der Anwesenden aufmerksam gemacht. Folgt man der Zeigerichtung aus dem Bild hinaus, endet dieser imaginäre Pfeil bei dem Zwickelfresko, das den Wettkampf von Apoll und Marsyas zeigt, bei dem der Gott gewinnt und Träger des Lorbeers wird (Abb. 48).<sup>549</sup> Die Wendung der zeigenden Muse nach rechts nimmt die markante weibliche Rückenfigur auf,<sup>550</sup> die in die gleiche Richtung blickt. Sie schließt die Gruppe zu dieser Seite hin ab. An diesem Punkt ist der Berg abgestuft und fällt zum vorderen Bildrand hin ab. Vor zwei Lorbeerbäumen im Hintergrund stehen vier Dichter. Die beiden ganz außen unterhalten sich miteinander. Der Äußerste hat seine rechte, geöffnete Hand erhoben, ein Redegestus der schon in der antiken Kunst zu finden ist.<sup>551</sup> Daß er der Redende ist, macht die Wendung des Kopfes des vor ihm Stehenden deutlich, der sich zu ihm umdreht, um ihm zuzuhören. Aus dieser Gruppe blickt der Mann mit dunklem Vollbart aus dem Bild heraus. Folgt der Betrachter der Einladung ins Bild an dieser Stelle, wird er sofort zum Teilnehmer eines Gesprächs. Am vorderen Bildrand schließen drei Figuren das Bild ab. Rechts des Fensters lagert ein Mann auf dem Boden. Er sitzt mit dem Oberkörper nach vorne gerichtet, hat seinen rechten Arm ausgestreckt und zeigt mit dem Zeigefinger aus dem Bild heraus. Dabei blickt er nach oben zu dem neben ihm stehenden jungen Mann, der seinen Blick erwidert. Der in Schrittstellung Stehende ist am Gespräch durch seine flach ausgestreckte, im Redegestus erhobene Hand beteiligt.<sup>552</sup> Die andere, gleichfalls geöffnete Hand hat er von sich gestreckt. Obwohl die Beugung der Finger keine eindeutige Richtung ablesen läßt, scheint diese Geste aus dem Fresko hinauszudeuten. Die im Sprechgestus erhobene rechte Hand könnte einen Einwand meinen, auf den die andere Hand verweist. Die Haltungen der Männer, ihre gegenseitige Zuwendung und schließlich die Gesten lassen erkennen, daß sie sich ins Gespräch vertieft haben. Das

<sup>548</sup> Er spielt auf einer *lira da braccio* statt auf einer Leier, cf. Panofsky 1972, S. 205.

<sup>549</sup> In der Stichversion Raimondis fehlt – neben anderen Details – diese zeigende Hand, cf. Kat. Lawrence 1981, S. 156, Abb. 48a.

<sup>550</sup> In ihr sieht Dussler 1971, S. 74 die Muse Urania.

<sup>551</sup> Artelt 1934, S. 78 u. Typologie-Kapitel, S. 51f.

<sup>552</sup> Loc. cit.

Signum harpokraticum,<sup>553</sup> das ein weiteres Mitglied der Gruppe charakterisiert, erfährt eine kontextabhängige Interpretation: Während die beiden anderen miteinander diskutieren, bleibt er still und hört zu.

Die Analyse des Freskos ergibt, daß neben den zeigenden Gesten auch die Kopf- und Körperhaltung der Figuren, besonders der weiblichen Rückenfigur, eine richtungsangebende Funktion haben. Es wurde auch deutlich, daß einzelne Gesten innerhalb einer Gruppe verständlicher werden, als sie es für sich genommen sind. Die Bedeutung der Gesten scheint nicht eindeutig festgelegt zu sein, sondern erschließt sich erst durch interpretierendes Sehen.

### **3.1.2 Die Stanza d'Eliodoro**

Die Ausmalung begann frühestens 1511 und war 1514 abgeschlossen.<sup>554</sup> Die Fresken dieser Stanze nehmen die durch die Architektur vorgegebene halbkreisförmige Bildform auf.

#### **3.1.2.1 Die Vertreibung des Heliodor**

Das Thema des Freskos geht auf das 2. Buch der Makkabäer (3, 23-29) zurück.<sup>555</sup>

Im Heliodorfresko (Abb. 49) formieren sich um einen nahezu freien Bereich in der vorderen Mitte drei Gruppen: die Zuschauer, die Tempelbesucher und die Schar um Heliodor. Wie in der *Schule von Athen* und im *Parnaß* nimmt die Komposition das halbkreisförmige Bildformat auf.

Am linken Bildrand ist Papst Julius II. auf einer *sedia gestatoria* zu sehen.<sup>556</sup> Seine Arme ruhen auf den Sessellehnen, dessen Enden seine Hände umfaßt halten. Er scheint in die Richtung des Hohepriesters zu blicken. Die Sänfte wird von zwei Trägern gehalten, die beide aus dem Bild herauschauen. Sie und der ganz links stehende Mann tragen zeitgenössische Kleidung. Mit dieser ahistorischen Eingliederung in das alttestamentarische Geschehen stellt Raffael die zeitgenössischen Betrachter im Bild selbst dar. Wegen ihrer Gelassenheit stehen sie in betontem Gegensatz zu der Erregtheit der anderen Bildfiguren, mit Ausnahme des Hohepriesters. Rechts daneben findet sich eine Gruppe aus mehreren

---

<sup>553</sup> Cf. Langedijk 1964; Chastel 1984 und Typologie-Kapitel.

<sup>554</sup> Shearman 1965, S. 166. Dussler 1971, S. 78 hält den Beginn der Arbeiten in dieser Stanza am Anfang des Jahres 1512 für wahrscheinlich.

<sup>555</sup> Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 4,53 x 8,08 m. Traeger 1971, S. 31.

<sup>556</sup> Eine tagespolitische Deutung der Anwesenheit des Papstes bei Traeger 1971, S. 31f.



Frauen und Kindern. Sie wird nach hinten von drei stehenden Frauen abgeschlossen. Dicht aneinandergedrängt erscheinen ihre Köpfe nebeneinander aufgereiht. Die linke und die mittlere Frau strecken einen Arm aus. Die vordere zeigt mit dem Zeigefinger zu der Vertreibungsszene, die mittlere mit der flachen Hand, deren Handfläche nach oben gedreht ist. Die Frau hinten rechts, scheint aus dem Bild herauszublicken. Sie steht in Schrittstellung, man kann ihren ausgestellten linken Fuß sehen. Da sie sich außerdem zu den beiden anderen Frauen neigt, erweckt die dadurch entstehende schräge Linie den Eindruck, als weiche sie von der Vertreibung zurück und suche Schutz bei den anderen. Zwar zeigen alle drei Frauen individuelle Reaktionen auf das Geschehen, doch wirken sie nur als Gruppe im Bildganzen, was die Doppelung der Zeigegesten an dieser Stelle verdeutlichen. Eine vergleichbare Gruppe wurde in der *Disputà* beschrieben. Auch diese Gruppe war links der Bildsenkrechten plaziert.

Vor der Frauengruppe kauern zwei Frauen am Boden, die mit ihren Körpern die beiden nackten Kinder in ihrer Mitte schützen. Die Frau links blickt zu den beschriebenen Frauen empor, die andere blickt nach rechts zur Vertreibung. Vor dieser Gruppe, doch etwas isoliert von ihr, kniet eine Frau, die als Rückenfigur dargestellt ist. Ihr Oberkörper ist eigentlich aufrecht, doch dreht sie sich damit nach links, wohin sie auch ihre beiden Arme gestreckt hält. Die beiden mit den Handflächen nach unten gehaltenen Hände scheinen nach etwas greifen zu wollen. Ihr Kopf ist in die andere Richtung gedreht, dorthin wo sich das Wunder der Vertreibung des Tempelräubers ereignet. Sie reagiert offensichtlich ambivalent auf das Geschehen. Ihr Verhalten im Bild könnte als dialektisch bezeichnet werden.<sup>557</sup> Die Gesamtheit der Gruppe zeigt verschiedene Affekte angesichts der Vertreibung.

Der Hintergrund des Freskos ist von der Tempelarchitektur gegliedert. In der Mitte kniet der Hohepriester mit zum Gebet gefalteten Händen (*junctis manibus*) vor dem Altar. Von den ihn umgebenden Gläubigen heben sich vier Figuren hervor: Zwei Jungen klettern am linken Kompositpfeiler empor, an dessen Postament sich zwei Männer anlehnen, die die Arme über der Brust kreuzen; da sie einander anschauen, handelt es sich hier nicht um den im Typologie-Kapitel beschriebenen Gebetsgestus. Die Geste soll eine entspannte Haltung zeigen, die als Gegensatz zur Aufgeregtheit der Frauen gemeint ist.

---

<sup>557</sup> In Anlehnung an Koch 1965, S. 72.

Die rechte Hälfte des Freskos wird von der Schilderung des Raubes und der Vertreibung der Räuber durch die Engel eingenommen. Rechts im Hintergrund sieht man die Räuber bei ihrem Treiben. Einer trägt gerade eine große, schwere Kiste weg, wobei ihm andere helfen. Der Reiter dominiert die Szene am vorderen rechten Bildrand. Er sitzt auf einem Schimmel, der sich über den am Boden liegenden Heliodor aufbäumt. Mit seinem rechten Arm, in dem der Reiter eine Waffe hält, holt er gerade aus. Er blickt zornig, sein Mantel bauscht sich hinter ihm. Links neben ihm fliegen zwei Engel. Jeder hält eine Rute in der rechten Hand, mit der sie gerade zum Schlag ausholen. Der vordere Engel, dessen aufgeblähtes Gewand ihn zu tragen scheint, streckt auch seinen linken Arm aus. Der Zeigefinger dieser Hand ist auf die anderen Räuber gerichtet. Neben dem Hinweisen auf die Räuber hat der ausgestreckte Zeigefinger auch die Aufgabe, dem Betrachter das Schweben dieser Figur anschaulich zu machen. Zwischen der Gruppe um den berittenen Engel und dem rechten Bildrand sind neben Heliodor noch zwei weitere Räuber geschoben. Heliodor stützt sich mit der linken Hand am Boden ab, mit der anderen hält er seinen Speer, dessen Spitze schräg nach rechts oben zum Bildrand zeigt. Die Körperhaltung spiegelt seine heikle Situation wider. Sein linkes Bein liegt noch auf dem Boden. Der Hüftbereich ist nach vorne gedreht, so daß das andere Bein, dessen Fuß auf dem Boden steht, angewinkelt in der Luft ragt. Der Oberkörper ist halb aufgerichtet, die Brust ist nach vorne gedreht. Seinen rechten Arm hält er leicht angewinkelt über seinem Kopf, der andere stützt sich wie beschrieben ab. Er hat seinen Kopf in den Nacken gelegt, um nach oben zu schauen, wo er seinen Widersacher nur erahnen, aber nicht sehen kann. Sein Körper könnte jeden Moment nach hinten auf den Rücken oder nach vorne auf die Brust geworfen werden. Er hat keinen festen Halt mehr. Seine beiden Gefährten sind sich der Gefahr bewußt. Der eine schreit aus Leibeskräften, der andere schon halb am Boden kniende, versucht noch sein Schwert zu zücken.

Der Auslöser für das Geschehen – der Raub des Tempelschatzes – ist kaum wahrnehmbar im Hintergrund rechts dargestellt: Dort schleppt einer der Räuber eine Kiste davon. Die Frauen vorne links reagieren voller Erregung auf den Raub. In der Mitte im Hintergrund fleht der Hohepriester um Hilfe. Seine Rolle in der Geschichte ist zweifellos wichtiger als die der Frauen, doch können seine würdevolle Figur und Geste nicht den der Raubszene entsprechenden spannungsreichen Kontrast im Vordergrund bilden. Die Tempelarchitektur und die Tempelbesucher umfassen den Hohepriester mit einem seiner Bedeutung gemäßen Rahmen. Die Vertreibung der Räuber nimmt die rechte Bildhälfte

ein. Hier sind die Bewegungsmotive ausdrucksstärker als die Gesten. Der Blick zurück zu den Frauen zeigt deren Reaktionen. In ihrer Erregung und ihrem Schrecken reagieren sie auf die aggressionsgeladene Szene rechts. Der Blick des Betrachters dürfte mehrfach von rechts nach links und zur Mitte hinten schweifen, bevor er die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Gruppen herstellen kann, die Kenntnis der Bibelerzählung vorausgesetzt. Die verweisenden Gesten dieses Freskos leiten den Blick des Betrachters von den Zuschauern links zu den Akteuren nach rechts. Die Zuschauenden reagieren mit Gesten auf das Geschehen. In der weiblichen Rückenfigur im Vordergrund kristallisiert sich der Augenblick, in dem sie die Gefahr erkennt und beginnt, auf diese zu reagieren. Diesen hilflosigkeitsvermittelnden Gesten stehen die agierenden, rettung bringenden Gesten der vertreibenden Engel gegenüber.

### **3.1.2.2 Die Messe von Bolsena**

Im Jahre 1263 pilgert ein deutscher Priester nach Rom, da er an der Transsubstantiation von Brot und Wein bei der Konsekration zweifelt (Abb. 50).<sup>558</sup> Schon fast am Ziel, liest er in Bolsena die Messe. Ein Wunder geschieht: Die Hostie beginnt zu bluten und benetzt das Korporale (Abb. 51). Auf dem offenbar noch zusammengefalteten Korporale entstehen zwanzig Abdrücke des Bildes Jesu, wie der Text einer Ablaßbulle für Orvieto Sixtus' IV., bekanntlich der Onkel von Julius II., aus dem Jahr 1477 berichtet.<sup>559</sup> Urban IV. hörte von der Begebenheit und ließ das Korporale nach Orvieto bringen, wo er sich gerade aufhielt,<sup>560</sup> und machte es zur Hauptreliquie des Domes.<sup>561</sup> Dort findet sich auch die älteste Nachricht darüber, die erst aus dem 14. Jahrhundert stammt.<sup>562</sup> Im Jahr darauf, 1264, führt der Papst für die ganze abendländische Kirche das Fronleichnamfest ein.<sup>563</sup> Äußerer Anlaß dafür war aber nicht das Wunder von Bolsena, sondern die Vision der sel.

---

<sup>558</sup> Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 4,71 x 7,12 m. Dussler 1971, S. 80, die Inschrift mit der Jahresangabe 1512 ist auf die Unterseite des Fenstersturzes gemalt.

<sup>559</sup> Nach Browe 1933, S. 75, Anm. 14: „[...] in quo etiam hodie per 20 plicas distinctas imago Redemptoris et D. n. J. Chr. [...] evidenter apparet.“ [„auf dem noch heute in zwanzig einzelnen Faltungen das Bild des Erlösers und unseres Herrn Jesus Christus <...> vollkommen sichtbar ist.“ M.M.] Browe zitiert die Bulle nach *Bullarium Ord. Fr. Praedicatorum*. Bd. 3, Rom 1729–32, S. 555. Für *plica* schlägt Demandt 1979, S. 189 vor: „Falte, Umbug (zum Beispiel des unteren Urkundenrandes, um ihn für das Anhängen des Siegels zu verstärken)“.

<sup>560</sup> Browe 1933, S. 75.

<sup>561</sup> Nesselrath 1993 (2), S. 229. Das Korporale wird heute in einem 139 x 63 cm großen Reliquiar in der Capella dell Korporale im Dom von Orvieto aufbewahrt, cf. TCI Umbria 1978, S. 466. Für diese Auskunft danke ich Wolfgang Seidel.

<sup>562</sup> Op. cit., S. 74, es handelt sich um eine Inschrift auf vier Marmortafeln, die in der Kirche von Orvieto eingegraben wurden.

<sup>563</sup> Op. cit., S. 73.

Juliane in Lüttich (gest. 1258).<sup>564</sup> Das Blutwunder sowie das Fronleichnamfest dokumentieren die große Verehrung der Eucharistie, welche die Gläubigen bei der Elevation der Hostie nachdrücklich zum Ausdruck brachten. Zum ersten Mal wird diese Handlung am Ende des 12. Jahrhunderts erwähnt,<sup>565</sup> bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts war sie allgemein verbreitet.<sup>566</sup> Nach den Wandlungsworten sollte die konsekrierte Hostie so hoch gehoben werden, daß alle sie sehen konnten.<sup>567</sup> Die Bedeutung, die diese Handlung für die Gläubigen erreichte, zeigt sich daran, daß es für ausreichend erachtet wurde, nur zum Augenblick der Wandlung zur Messe zu gehen, um die Hostie zu sehen.<sup>568</sup> Eine vermutlich auch Raffael bekannte Darstellung Alberto Arnoldis aus dem 14. Jahrhundert findet sich an der Nordseite des Campanile des Florentiner Doms.<sup>569</sup> Um das Sakrament der Eucharistie darzustellen, wählt der Künstler den Moment der Elevation aus.

Die Vorschrift, die Hostie sichtbar zu präsentieren, nimmt auch Johannes Burchard, der päpstliche Zeremonienmeister (1486–1506), in seinen *Ordo Missae* (1502) auf,<sup>570</sup> der zu Raffaels Zeit gültigen Meßordnung.<sup>571</sup> Ein Vergleich mit den Anleitungen für die liturgischen Handlungen erweist, wie genau sich Raffael an derlei Vorgaben hält oder halten kann. Der *Ordo Missae* enthält die Texte, die der Zelebrant zu sprechen hat, sowie Angaben über die genaue Abfolge der einzelnen Abschnitte der Messe und den sie begleitenden Körperhaltungen und Gesten.

---

<sup>564</sup> Loc. cit. Davon hatte der Papst während seiner Zeit als Erzdiakon in Lüttich erfahren. Die sel. Juliane, eine Augustinerin, hatte eine Vision des Mondes, der eine Bruchstelle aufwies, die als das fehlende Fronleichnamfest gedeutet wurde; das Fest sollte an einem Donnerstag stattfinden als Rekurs auf den Gründonnerstag als Tag der Einsetzung des Abendmahls, op. cit., S. 70ff.

<sup>565</sup> Browe 1933, S. 31 erwähnt ein Synodalstatut des Pariser Bischof Odo von Sully (1196–1208), das die Elevation erwähnt. Ladner 1961, S. 267, Anm. 69 weist auf Studien hin, die dessen Nachfolger Peter von Nemours (1208–1219) als Herausgeber betrachten. Eine sogenannte *elevatio minor* nach den Worten *omnis honor et gloria* kannte man schon im frühen Mittelalter, Browe 1929, S. 20.

<sup>566</sup> Browe 1933, S. 28.

<sup>567</sup> Browe 1933, S. 31.

<sup>568</sup> Browe 1929, S. 64f.; Iserlohn 1968, S. 684.

<sup>569</sup> Das Relief, 87 x 63, 5 cm, stammt aus der Serie der Sieben Sakramente, die Datierung schwankt zwischen der zweiten Hälfte der vierziger Jahre und dem Jahr 1351, als der Name zum ersten Mal dokumentarisch erwähnt wird. Die Arbeiten befinden sich heute im Museo dell'Opera dell Duomo, cf. Pope-Hennessy 1985, Bd. 1, S. 196f. und Tafel 58.

<sup>570</sup> Dumoutet 1926, S. 54.

<sup>571</sup> Das Konzil von Trient erarbeitet einheitliche Texte, deren Verbreitung durch den Buchdruck erleichtert wird. Es werden neu herausgegeben: das römische Brevier (1568), das römische *Missale* (1570), das römische *Pontifikale* (1596), das *Caeremoniale episcoporum* (1600) und das *Rituale Romanum* (1614); zur Kontrolle der Durchführung der Reformen gründete Sixtus V. 1588 die *Congregatio sacrorum rituum*, cf. Jungmann 1962, S. 33.

Zu Beginn der Wandlung zündet der Ministrant die Kerze an, die er aufrecht in der rechten Hand und in ihm bequemer Höhe hält, dabei kniet er hinter dem Zelebranten, entweder auf den Altarstufen oder auf der Erde.<sup>572</sup> Nach einem einleitenden Gebet, bei dem er die Hände über den Kelch und die Hostie hält, nimmt der Priester die Hostie mit dem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand auf, und hält sie dann auch mit dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand, wenn er aufrecht stehend am Altar sagt: *Er nahm das Brot in seine heiligen und ehrwürdigen Hände.*<sup>573</sup> Bei den Worten: *Segnete es, brach es und gab es seinen Jüngern* hält der Zelebrant die Hostie zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand und macht mit der rechten Hand einmal das Kreuzzeichen darüber.<sup>574</sup> Auch bei den Worten: *Dies ist mein Leib* wird die Hostie mit linken Hand gehalten.<sup>575</sup> Schließlich richtet sich der Priester auf und hält die Hostie so hoch er kann, um sie dem Volk zu zeigen, zur ehrerbietigen Anbetung, danach legt er sie zurück auf das Korporale.<sup>576</sup> Während der Elevation soll der Ministrant die Fransen des priesterlichen Meßgewandes mit der linken Hand halten.<sup>577</sup> Das sind die für die Gestaltung des Freskos entscheidenden Angaben.

Bevor Raffael sich diesen Details widmen konnte, mußte er eine Komposition finden, die sich der durch ein Fenster unsymmetrisch aufgeteilten Wand anpaßte. Die Mittelachse des Fensters stimmt nicht mit der der Wand überein. Um den Altar in die Mittelachse der Wand stellen zu können, zieht er das gemalte Altarpodest über die Fensterlaibung nach rechts hinaus, und schafft so Raum für Papst Julius II. mit seinem Gefolge von Kardinälen und Mitgliedern der Schweizer Garde. Links bindet er die obere Fensterecke in die Stufenfolge ein, die zum Altarpodest führt. Das Zentrum der Handlung ist dadurch von beiden Seiten und für alle Zeugen des Wunders zugänglich. Vor dem Altar steht links der zweifelnde Priester. Sein Kopf ist leicht geneigt, er blickt auf die

---

<sup>572</sup> Der Text des *Ordo Missae* ist vollständig bei Legg 1904, S. 119-178 abgedruckt. Die paraphrasierte Stelle lautet, op. cit.; S. 155: „Minister accendit Intorticium: quod erectum in dextra manu retinens: et conuenienter eleuans: genuflectit in gradu: vel in terra: pro dispositione loci: retro celebrantem“.

<sup>573</sup> Legg 1904, S. 156: „[...] accipit cum pollice et indice dextre manus hostiam: et eam cum illis: ac pollice et indice etiam sinistre manus tenens: stans erectus ante medium altaris dicit: *accepit panem: in sanctas ac venerabilis manus suas.*“

<sup>574</sup> Loc. cit.: „tenet hostiam inter pollicem et indicem sinistre manus: et dextra producit semel signum Crucis super eam dicens *bene dicit fregit deditque discipulis suis* [...]“.

<sup>575</sup> Es wird kein Wechsel erwähnt, vor diesen Worten stellt er mit der rechten Hand den Kelch zurecht, cf. loc.cit.

<sup>576</sup> Loc. cit.: „[...] Tum se erigit eleuat in altum quantum comode potest hostium: et populo ostendit reuerenter adorandam: et mox ipsam veneranter super Corporale reponit [...]“.

<sup>577</sup> Loc. cit., S. 157: „[...] Interim dum celebrans hostiam eleuat: minister etiam eleuat manu sinistra fimbrias posteriores plantete siue Casule celebrantis [...]“.

Hostie, die er in seiner linken Hand hält, den liturgischen Vorschriften des *Ordo missae* entsprechend. Mit der rechten Hand entfaltet er das Korporale, auf dem – wie auf der Hostie – der blutrote Abdruck des Kruzifixes sichtbar ist, das von einer kreisrund gepunkteten Linie eingerahmt wird. Dieses Auffalten könnte als Anspielung auf den oben zitierten Text der Bulle verstanden werden, die die zwanzig Abdrücke als besonderes Merkmal der Reliquie hervorhebt. Seine Mimik ist völlig ruhig, es ist kein Ausdruck der Überraschung oder des Staunens auszumachen. Direkt hinter ihm kniet ein Ministrant, der mit der rechten Hand den Saum des Meßgewandes anhebt. Er nimmt wohl deshalb die rechte Hand dazu, da er nicht, wie im *Ordo missae* vorgeschrieben, damit schon eine Kerze hält. Mit dieser Geste fixiert Raffael den Zeitpunkt der Handlung: Der Ministrant erfaßt den Saum, da der Priester gleich die Hostie hochhalten wird. Die dramatische Spannung steigt. Das Volk drängt von links heran: Erwarten die Menschen die Elevation und wollen sie unbedingt die Hostie sehen, oder haben sie sogar schon das Wunder wahrgenommen? Die Gesten der Figuren lassen beide Interpretationen zu.

Vor der Treppe, neben der linken Fensterlaibung, lagern zwei Frauen, die vordere der beiden als Rückenfigur, die einige Kinder um sich scharen, von denen eines, das vorderste, sich zum Betrachter umwendet und aus dem Bild schaut. Sie haben noch nichts vom Wunder erfahren und scheinen auch den Moment der Elevation zu verpassen. Neben ihnen ragt eine große Frauengestalt auf, die mit ihrer rechten Hand gegen ihre Brust klopft, wie das beim Anblick der Hostie üblich war. Ihren anderen Arm hat sie weit ausgestreckt; die geöffnete, flache Hand und der nackte Unterarm heben sich gut vom dunkleren Grund ab. Ihr Gesichtsausdruck ist flehend, sie könnte das Wunder erkannt haben, da sie auch in einem Winkel zum Altar steht, der dies zuließe. Gleichzeitig dient sie als Affektfigur zum Einstieg ins Bild auf dieser Seite. In dieser Gestalt faßt Raffael die Stimmungen zusammen, wie er dies bei der knienden Rückenfigur in der *Vertreibung Heliodors* tat.

Auf der Treppe, also im Rücken des Priesters, streben alle Figuren in andächtigen Haltungen dem Altar entgegen. Von ihrer Position aus können sie die Hostie nicht sehen, da der Zelebrierende sie noch auf Brusthöhe hält. Als Überleitung zum kleineren Figurenmaßstab in dieser Bildebene dient der Mann mit grünem Wams, der rechts oberhalb der großen, weiblichen Standfigur auf der Treppe kniet. Er beugt sich mit gefalteten Händen (*junctis manibus*) und leicht schräg gestelltem Kopf nach vorne, so als wolle er über die Schulter des Zelebranten nach der Hostie spähen. Neben ihm kniet ein dunkel gewandeter Jüngling, der mit der Rechten an seine Brust schlägt und mit der

Linken ganz lässig seine Kappe hält. Um sie herum sind die Köpfe und ausgestreckten Hände der anderen verteilt; direkt über dem Jüngling erscheint isoliert die flach ausgestreckte Hand eines hinter dem Grüngewandeten plazierten Jüngling. Die Isolierung betont – wie bei der Zeigegeste der Muse im *Parnaß* – die Zeigerichtung für den Betrachter. Am äußersten Bildrand hält ein Mann beide Hände in die Höhe, die Handflächen nach vorne orientiert: gleichermaßen Ausdruck für Begehren wie für Erstaunen.

Der den Saum haltende Ministrant könnte seine linke Hand deshalb auf die Brust gelegt haben, weil er das Wunder längst wahrnimmt. Doch könnte er mit der Geste auch seine Verehrung der Hostie bei der gleich einsetzenden Elevation ausdrücken. Über ihm erscheinen hinter der apsidial nach hinten ausbuchtenden Abschränkung zwei Männer. Sie lehnen mit den Oberkörpern gegen die Brüstung. So können sie sich etwas nach oben ziehen, um besser zum Altar zu blicken. Der linke, in dunklem Braun-Rot gekleidet, wendet sich zu seinem Nachbarn und weist mit der flach ausgestreckten Hand deren Innenfläche nach oben gekehrt ist, zum Altar hin. Das helle Inkarnat kontrastiert zum dunklen Holz der Schranke. Er nimmt damit die von der stehenden Frauenfigur angegebene Richtung auf – in Relation zur Bildfläche weist sie zu den beiden Männern – und leitet den Blick des Betrachters in Richtung Altar um. Seine hinweisende Funktion verdeutlicht er durch die Zuwendung zu dem Mann neben ihm. So wie er diesen auf das Wunder hinweist, weist er auch die Betrachter darauf hin.

Der erregten Stimmung der linken Freskohälfte steht die gefaßte Haltung der Gruppe auf der rechten Hälfte gegenüber. Der kniend vor einem Faldistorium betende Papst ist hier in der Rolle Urbans IV. zu sehen (Abb. 52).<sup>578</sup> Julius II. selbst hatte Orvieto am 7.

September 1506 besucht und das Korporale verehrt. Die Meßordnung der Franziskaner, denen der Papst angehörte, schreibt bei der Elevation der Hostie das Gebet mit *iunctis manibus* vor.<sup>579</sup> Auch trägt er den Pileolus nicht, der nur bei den feierlichsten Momenten der Messe abgelegt wird.<sup>580</sup> Zusammen mit dem Gesichtsprofil hebt sich die Gebetsgeste Julius' II. von der dunklen Schranke ab. Durch ihre schräge Stellung lenkt die Geste zugleich den Blick zum Altar. Julius ist die einzige Person, die das Wunder sehen kann. Doch er zeigt, wie in der *Vertreibung des Heliodor*, keine Reaktion. In dieser das

---

<sup>578</sup> Nesselrath 1993 (2), S. 226ff. Polleross 1988 nennt diese Form des Porträts – der Auftraggeber schlüpft im Bild in die Rolle eines anderen, hier in die einer seiner Vorläufer – „sakrales Identifikationsporträt.“ Zur Darstellung einzelner Päpste cf. op. cit., S. 293ff.

<sup>579</sup> Ladner 1961, S. 265; Chastel 1987 (1), S. 14.

<sup>580</sup> Ladner 1961, S. 269.

*Decorum* währenden Haltung verharren auch die vier Kleriker, die am Fuß der Treppe hinter dem Papst der Messe beiwohnen (Abb. 53). Der Kardinal mit den gefalteten Händen stellt den Cousin Julius' II. dar, Raffaele Riario; der Kleriker ganz rechts außen ist Agostino Spinola, ein weiterer Cousin des Papstes.<sup>581</sup> Neben Raffaele Riario legt der namentlich nicht bekannte Kardinal die Arme kreuzweise vor seine Brust.

Der Treppe vorgelagert knien die Träger der *sedia gestatoria*, sie alle sind Mitglieder der Schweizer Garde. Einer von ihnen wendet den Kopf en face dem Betrachter zu und schaut mit einem eindringlichen Blick aus dem Bild heraus. Lädt er den Betrachter auf dieser Seite ins Bild ein oder entläßt er diesen mit seinem direkten Blick aus dem Bildgeschehen, so als wolle er sagen: „Du hast ein Wunder gesehen!“? Eingedenk der Problematik von Rechts-und-links-im-Bild spricht vieles für einen „entlassenden“ Blick, zumal auf der anderen Seite die nach oben zum Altar strebenden Figuren, insbesondere die Frauengestalt mit dem ausgestreckten nackten Unterarm, einen ausreichend starken Impuls zum Einstieg ins Bild geben. Dennoch gibt es auch auf dieser Seite eine Einladung ins Bild hinein. Der neben dem aus dem Bild Schauenden kniende bärtige Soldat blickt in gespannter, leicht nach vorn gebeugter Haltung zum Altar. Im *Disputà*-Fresko war rechts eine Zeigefigur eingefügt, um zum Altar zu weisen. In der *Messe von Bolsena* setzt Raffael einen Blick aus dem Bild neben einen Blick, der zum Zentrum der Darstellung führt. Die aus Gründen des *Decorums* auf dieser Seite nicht einzupassende Zeigefigur wird gewissermaßen durch „zeigende“ Blicke ersetzt. Diese Funktion der Blicke wird noch deutlicher durch die Haltungen der anderen Soldaten, die sie als ruhige Zuschauer ausweisen. Die von den Blicken angedeutete Richtung wird von der Profilhaltung des Papstes und seiner Gebetsgeste aufgenommen, so daß von rechts – wie ebenfalls von der linken Seite – eine Führung des Blickes vom Rand des Freskos bis zur Mitte gezogen ist.

In der *Messe von Bolsena* fließen in die Gestaltung Elemente der Volksfrömmigkeit, dokumentarische Nachrichten und liturgische Vorschriften ein. Die Vorgaben sind nicht alle gleich gewissenhaft befolgt worden. Die Wiedergabe der liturgischen Handlung entspricht weitgehend den Anweisungen. Es dürfte weniger ins Gewicht fallen, daß der Ministrant den Saum des Meßgewands mit der rechten statt mit der vorgeschriebenen linken Hand hält, als wenn ein Element der heiligen Handlung

---

<sup>581</sup> Nesselrath 1993 (2), S. 229.



falsch dargestellt wäre. Die Beschreibung des Korporale in der Bulle wird teilweise übernommen. Raffael stellt ein wichtiges Merkmal der Reliquie dar: den mehrfachen Abdruck des *imago Redemptoris*. Er wählt dafür nicht den Kopf Christi, wie man auf Grund der Wortwahl erwartete, sondern ein Kruzifix, das vom Betrachter weitaus besser erkannt werden kann, als das bei einer ähnlich schemenhaften Wiedergabe eines Kopfes der Fall wäre. Mit den zur Verehrung der Hostie herandrängenden Gläubigen kommt ein Element ins Bild, das mit Vorsicht als genrehaft bezeichnen könnte. Die anbetenden Gesten und das Klopfen an die Brust sind selbst nicht Ausdruck eines unkontrollierten Affektes, sondern tradierte, für die Elevation der Hostie legitimierte, letztlich vorgeschriebene Gesten. Das Genrehafte dieses Freskoteils rührt zu einem größeren Teil her von der Charakterisierung einzelner Figuren, der drangvollen Enge ihrer Gruppierung und dem Kontrast zur Gruppe des Papstes mit den Klerikern und nur zu einem geringeren Teil von den an dieser Stelle eingesetzten Gesten.

Wie in der *Disputà del Sacramento* dient die Verbindung von Gesten und Blicken dazu, den Betrachter zum Sehen aufzufordern. Wenn es in der *Disputà* darum ging, die Realpräsenz der Hostie herauszustellen, soll in der *Messe von Bolsena* das Wundergeschehen dem Betrachter so veranschaulicht werden, als wäre er selbst dabeigewesen.

### **3.1.2.3 Die Befreiung des Hl. Petrus aus dem Kerker**

Die Inschrift auf dem Fensterarchitrav gibt 1513 als das Jahr der Fertigstellung an.<sup>582</sup> Das Thema ist der Apostelgeschichte 12, 6-11 entnommen.<sup>583</sup> Anders als bei dem gegenüberliegenden Fresko, teilt das Fenster die Wand symmetrisch (Abb. 54). Das Zentrum der Darstellung findet sich über dem Fenstersturz, wo ein von Licht umstrahlter Engel bei Petrus im Kerker erscheint, um ihn zu befreien. Auch auf diesem Fresko führen Stufen zum Zentrum des Geschehens empor. Sie sind von vorne zu sehen. Die Treppe reicht von der vordersten Bildebene bis zur Höhe des Fenstersturzes, wo sie links und rechts des Kerkers in eine Plattform mündet. Das Fresko, das in außerordentlicher Weise durch den Wechsel von natürlichem und künstlichem Licht und der Wirkung von Licht und Schatten belebt ist, schildert von links nach rechts die Stadien der Befreiung und deren Entdeckung.

---

<sup>582</sup> Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 4,75 x 7,15 m. Cf. Dussler 1971, S. 81.

<sup>583</sup> Dussler 1971, S. 81.

Eine Rückenfigur führt links in das Bild ein. Der Soldat steht in Schrittstellung, mit dem rechten Fuß auf der ersten Treppenstufe, und blickt hinunter zu dem vor ihm liegenden Soldaten, den er aus dem Schlaf geschreckt hat. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand weist er auf das Ereignis in der Bildmitte hin. Seine Rüstung ist an der linken Schulter von seiner Fackel gleißend hell erleuchtet. Das Licht fällt auch auf den Panzer des zur Pflicht gerufenen Soldaten, der mit aufgerissenen Augen in das dem Betrachter nicht sichtbare Gesicht seines Vorgesetzten blickt. Wie pflichtvergessen er war, zeigt die quer vor der Treppe liegende Lanze, die dem Hauptmann den Weg nach oben versperrt. Seine Hände hat der Soldat im Schrecken erhoben, als wolle er nach etwas greifen oder etwas abwehren. Am oberen Treppenabsatz, von dem rahmenden Bogen leicht verdeckt, ist ein weiterer Soldat dabei aufzuwachen; die vor den Körper gelegten Arme und der gegen die Schulter gestützte Kopf zeigen, daß er noch halb schläft. Neben der Zellenwand wendet sich ein von der Lichterscheinung des Engels geblendeter Soldat taumelnd ab. Er hat seinen linken Arm zum Kopf gehoben, den er in die Beuge legt, um seine Augen zu schützen. Hinter ihm breitet sich eine nächtliche Stadtsilhouette aus, über der eine bleiche Mondsichel leuchtet.

Die lichtumflossene Gestalt des rettenden Engels dominiert den Mittelteil. Die zu beiden Seiten postierten Wachen sind starr in sich versunken, auch der Hl. Petrus liegt schlafend da, mit Ketten an Kopf, Händen und Füßen. Der Engel beugt sich zu ihm nieder und streckt seinen rechten Arm aus, wie zur Illustration des Verses „[...] und er schlug Petrus an die Seite und weckte ihn [...]“ (Apg 12, 7). Den anderen Arm hat er nach oben rechts ausgestreckt, um Petrus die Fluchtrichtung zu zeigen. In einem weiteren Sinn weist er darauf hin, daß er von Gott gesandt wurde, um Petrus zu befreien. So entsteht eine Diagonale, die den rechtwinklig abgegrenzten Kerkerraum dynamisiert.

Rechts wird Petrus vom Engel an die Hand genommen und aus dem Kerker herausgeführt. Des Engels linke Hand ist in Hüfthöhe nach oben angewinkelt, mit leicht aufgefächerten Fingern. Die Geste ist wieder als Weisen der Fluchtrichtung zu verstehen, zumal sich der Engel zu Petrus wendet, um zu sehen, ob dieser ihm folgt. Die Geste kann obendrein als Aufforderung zur Vorsicht verstanden werden, da die zu ihren Füßen schlafenden Soldaten den Weg nach unten versperren. Petrus folgt dem Engel zögerlich, wie an seinem verschleiert wirkenden Blick erkennbar ist. Seine Mimik illustriert einen Vers der Befreiungserzählung: „Und er ging hinaus und folgte ihm und wußte nicht, daß es Wahrheit war, was durch den Engel geschah, sondern er meinte, er sähe ein Gesicht.“ (Apg 12, 9). Von seiner rechten Hand, die den Mantel vorne zusammenhält, baumeln als

sein Attribut die beiden Schlüssel. Die noch schlafend auf der Treppe liegenden Soldaten verweisen ihrerseits auf den Bibeltext, der schildert, wie Petrus und der Engel ungehindert eine erste und zweite Wache passieren, bevor sie an das eiserne Stadttor gelangen, das sich von selber öffnet, um sie durchzulassen (Apg 12, 10).

Wie in der *Messe von Bolsena* nutzt Raffael die durch das Fenster vorgegebene Aufteilung der Wand, um in der Mitte den Kern der Handlung zu zeigen, während auf der linken Seite die Darstellung hilfloser Erregung der Soldaten der überlegenen Ruhe der Fliehenden auf der rechten Seite gegenübergestellt wird. So kann Raffael auch ein Element der Zeit darstellen: den Moment vor der Befreiung, das Erscheinen des Engels im Kerker, schließlich das Wunder der Befreiung.

#### **3.1.2.4 Die Begegnung Papst Leo d. Gr. mit König Attila**

Das Fresko an der Westwand der Stanza d'Eliodoro zeigt die Begegnung Leo d. Gr. mit dem Hunnenkönig Attila, die 452 n. Chr. am Fluß Mincio bei Mantua stattfand (Abb. 55).<sup>584</sup> Attila fällt in Italien ein, verwüstet den Norden und marschiert dann gegen Rom. Leo zieht ihm entgegen und erreicht, daß Attila in sein Reich zurückkehrt. Die Apostelfürsten Petrus und Paulus erscheinen mit Schwertern bewaffnet über dem Papst, um ihm bei der Vertreibung Attilas zu Hilfe zu eilen.

Eine Stadtsilhouette und ein Waldstück bilden den Landschaftshintergrund, vor dem die Gegner aufeinandertreffen. Die Stadt ist durch einzelne bekannte Bauten, darunter das Kolosseum, als Rom gekennzeichnet.<sup>585</sup> Sie ist dem Papst und seinem Gefolge auf der linken Seite zugeordnet; das Waldstück mit seinen bedrohlich lodernden Feuern ist Attila und seinen brandschatzenden Truppen auf der rechten Seite zugewiesen.

Der Papst reitet auf seinem weißen Zelter.<sup>586</sup> Aufrecht sitzend, das Gesicht im Profil, hebt er seine rechte Hand in einer beschwichtigenden, Einhalt gebietenden Geste. Die Hand, mit Ringen an den langen, schlanken Fingern, ist flach ausgestreckt, der Daumen ist verdeckt. Für unseren Zusammenhang sind zwei Merkmale wichtig: die Hand ist erhoben, und es ist die rechte Hand, die erhoben ist. Dem Papst, es ist ein Porträt Leo X. in der Maske Leo d. Gr., folgen zwei berittene Kardinäle, der rechte könnte Sigismondo Gonzaga, der linke Alfonso Petrucci sein, die beide beim *possesso* von

---

<sup>584</sup> Redig de Campos 1983, o. S.: 4,65 x 8,10 m. Dussler, S. 81. Zu den historischen Quellen cf. Traeger 1971, S. 38 und 40.

<sup>585</sup> Dussler 1971, S. 81.

<sup>586</sup> Traeger 1971, S. 42f.

Leo X. mitgeritten waren.<sup>587</sup> Neben dem päpstlichen Reittier geht dessen Führer mit dem Zeremonienhammer,<sup>588</sup> dem zwei weitere Personen folgen, vermutlich die Führer der anderen Tiere. Nach rechts schließen sich dem Papst drei weitere Reiter seines Gefolges an, die Insignien in ihren Händen halten. Der Schwarzgekleidete auf dem Maultier trägt ein Vortragekreuz. Neben ihm hält der gewichtig erscheinende Reiter die *mazza d'argento* mit dem mediceischen Wappen auf der Oberseite, er konnte als Andrea da Toledo identifiziert werden,<sup>589</sup> er trägt als *mazziere* (Stabträger) den Kommandostab. Der Reiter hinter den beiden ist mit einem dünnen Stab ausgestattet.<sup>590</sup> Die Beinstellungen der Pferde zeigen am besten, daß die päpstliche Gruppe zum Stillstand gekommen ist und die herandrängenden Hunnen ruhig erwartet. Darüber schweben Petrus und Paulus herbei,<sup>591</sup> jeder ein Schwert in seiner Rechten haltend, hinter ihnen bricht das Licht durch die Wolken. Petrus, der vordere, streckt seinen Arm aus, die Klinge weist in steilem Winkel nach oben.<sup>592</sup> Er blickt auf die heranstürmenden Soldaten Attilas. In seiner linken Hand hält er sein Attribut, das Schlüsselpaar. Paulus schwebt ihm mit leicht gesenktem Schwert voran, dessen Spitze neben dem ausgestreckten Zeigefinger seines nach vorne gereckten Armes zu sehen ist. Diese vektorenartigen Elemente, geben zum einen die Bewegungsrichtung der Apostelfürsten an. Folgt man der von Paulus gewiesenen Richtung stößt der Blick auf die sich turbulent drehenden Fahnen, unter denen Attila sich der drohenden Gefahr bewußt wird. Die Geste des Paulus ist zum anderen als Aufforderung zu verstehen, in die von ihm gewiesene Richtung umzudrehen.<sup>593</sup>

Das Motiv der Umkehr, die Darstellung von Bewegung und Gegenbewegung ist das prägende Element der Attilagruppe. Von rechts preschen zwei Reiter ins Bild. Ihre Pferde bäumen sich auf, ihre Lanzen liegen parallel zu den Pferderücken. Die Doppelung des Reitermotivs dynamisiert die Bewegung der Pferdekörper und der angespannt auf

---

<sup>587</sup> Nesselrath 1993 (2), S. 242. Beim *possesso* handelt es sich um eine Prozession vom Vatikan zum Lateran, die jeder neugewählte Papst im Mittelalter durchführte, um vom Lateran Besitz (*possesso*) zu ergreifen. Der *possesso* Leo X. fand am 11. April 1513 statt, dem Fest des Hl. Leo. Leo X. war der letzte Papst, der in vollem Ornat ritt, bekrönt mit der Tiara bekrönt, cf. Traeger 1971, S. 43 u. Anm. 61.

<sup>588</sup> Dieser *Martello da Cerimonia* ist Zeichen der Kardinalswürde und dient in liturgischer Funktion bei der Öffnung der Porta Santa; seine Funktion im Fresko ist unklar, cf. Montevecchi / Vasco Rossa 1987, S. 372.

<sup>589</sup> Nesselrath 1993 (2), S. 242.

<sup>590</sup> Der Stab wird von Traeger nicht bezeichnet, im Träger sieht er den Zeremonienmeister Paris de Grassis dargestellt, Traeger 1971, S. 53.

<sup>591</sup> Von dieser Erscheinung berichtet die Legende, cf. Dussler 1971, S. 81.

<sup>592</sup> Das Schwert-Attribut ist ungewöhnlich für Petrus, Nesselrath 1993 (2), S. 234.

<sup>593</sup> Bober / Rubinstein 1986, S. 105 und Abb. 68 sehen in dem Apostelpaar eine Adaptation der Windgötter von der *Tazza Farnese*, Neapel, Museo Nazionale; 2.–1. Jh. vor Chr., die bis 1495 sicher für Florenz nachgewiesen werden kann.

ihnen reitenden Soldaten. An der Haltung der Zügel und der gestreckten Haltung des Pferdes läßt sich erkennen, daß der Reiter des Schecken noch angreift, dagegen reißt der Reiter des Schimmels die Zügel nach unten, das Pferd bäumt sich auf, ist aber in der Bewegung nach links aufgehalten. Die Lage der Lanzen wird von der Lanze eines Soldaten aufgenommen, der vorne in der Mitte steht, also in einer Reihe mit den Reitern. Er steht in Schrittstellung und ist scheinbar in der Richtung des Angriffs orientiert, denn er zeigt mit dem Zeigefinger des ausgestreckten linken Armes zum Papst. Dabei wendet er sich zu Attila um, sein Gesicht ist nicht zu sehen. Seine Funktion ist die der Rückenfiguren, wie sie in der *Disputà*, der *Schule von Athen* und der *Vertreibung Heliadors* zu sehen waren. Er ermöglicht dem Betrachter einen Einstieg in das Bild und ist durch die Verbindung von Zeigegeste und Blick – jedem Betrachter ist klar, daß er in eine bestimmte Richtung schaut – eine Art optisches Gelenk zwischen den beiden Handlungsteilen. Es scheint, als ob seine Körperhaltung das Umkehren schon vorbereitet, denn sein linker Fuß ist so auf die Zehenspitze gestellt, als wolle er gerade *stante pede* umdrehen. Dicht bei ihm steht ein Soldat, dessen Lanze in die entgegengesetzte Richtung zeigt, so daß die Lanzen ein Kreuz bilden. Er schaut über seine rechte Schulter zur Papstgruppe und dort könnte er auch das hochaufragende Vortragekreuz sehen, eine kaum zufällige Anspielung. Weniger anspielungsreich sind die Lanzen als Überkreuzung der beiden Bewegungsrichtungen gemeint, sie geben gewissermaßen in graphisch-abstrahierter Manier die Richtungen von Angriff und Rückzug an.

Der Rappe Attilas erscheint in der Bildmitte, was an der über ihm plazierten Figur auf dem Schlußstein zu erkennen ist.<sup>594</sup> Das Pferd ist mit der Brust nach vorne gestellt, als reite es geradewegs auf den Betrachter zu. Attila, den Kopf in den Nacken gelegt, dreht sich mit ausgestreckten Armen nach rechts. Die rechte Hand ist nach oben angewinkelt, mit leicht abgespreiztem kleinem Finger. Die Stellung der Hand Attilas ist mit der der Hand des Papstes vergleichbar, sie liegen sogar auf derselben Ebene, freilich drückt sie etwas völlig anderes aus. Mit ihr scheint er nach Hilfe zu tasten, so wie die rechte Hand der weiblichen Rückenfigur im *Heliodor*-Fresko. Gleichzeitig ist auch ein Abwehrgestus gemeint.<sup>595</sup> Raffael stellt dar, daß Attila erkannt hat, daß ihm vor Rom zwei unbezwingbare Gegner gegenüberstehen, gegen die er machtlos ist. Der Umschwung der

---

<sup>594</sup> Cf. Abb. bei Nesselrath 1993 (2), S. 204; es handelt sich um einen sitzenden Jüngling, der in der rechten Hand eine Kugel hält. Er wird Luca Signorelli zugeschrieben, der vor Raffael in dieser Stanza an einem Fresko arbeitete, cf. op. cit., S. 205.

<sup>595</sup> Cf. Typologie-Kapitel.

Handlung ist von der Truppe des Hunnenkönigs noch nicht erfaßt. Neben Attilas linker Hand ist der Kopf eines Reiters zu sehen, der sich gerade nach hinten umsieht. Der Unterarm des linken Armes ist nach oben angewinkelt, so daß über der Helmzier des Reiters vorne, die Hand zu sehen ist. Die Handfläche ist nach oben gedreht, Daumen und Zeigefinger sind gestreckt, die anderen Finger etwa im rechten Winkel gebeugt. Die helle Handfläche hebt sich von den sie umgebenden dunklen Farben ab. Die Geste ist mehrdeutig. Für sich allein genommen könnte der Soldat mit ihr die hinter ihm gebliebenen Soldaten heranziehen, dafür sprechen die angewinkelten Finger. Durch die Armhaltung und die nach oben gedrehte Handfläche könnte sie auch als Ausdruck der Vergeblichkeit, der Ratlosigkeit verstanden werden. Also ein Schulterzucken, das im Bild durch eine zusätzliche Geste verständlich gemacht werden muß. Rechts neben diesem Reiter, jedoch etwas nach hinten gesetzt, ist ein Bärtiger mit fezartiger Kopfbedeckung zu sehen, der seinen rechten Arm nach rechts gestreckt hat, aber nach links blickt. Diese Hand hebt sich von der dunkleren Fläche seines Schildes ab. Die Geste betont die Richtung nach rechts. Ihr ist die Geste des Reiters schräg rechts über dem eben beschriebenen entgegengesetzt. Er hat seinen linken Arm ausgestreckt und zeigt mit dem Zeigefinger nach vorne zur Bildmitte, dabei dreht er den Kopf leicht nach rechts. Beide Figuren kombinieren in Blick und Gestik einander entgegengesetzte Richtungen. Mit diesen Elementen bildet Raffael einen Ablauf von Gesten und Blicken, von Bewegung und Gegenbewegung, der vorne rechts beginnt und sich nach links zur Rückenfigur des Soldaten, von dort über die Figur Attilas zurück nach rechts und wieder zurück nach links bewegt.

#### **3.1.2.4.1 Zur Geste des Papstes**

Die Geste stammt ursprünglich aus dem religiösen Ritual der Semiten, wo die erhobene rechte Hand als Gebetsgeste verstanden wurde. Sie hatte apotropäische Wirkung und galt als magischer Segen.<sup>596</sup> Die ambivalente Aussage bleibt auch in verschiedenen Rezeptionen erhalten. Sie kann als Drohung gemeint sein, wird sie aber von einem Gott gemacht, bedeutet sie Schutz und Segen seiner Diener.<sup>597</sup> Die in ihr wirkende göttliche Macht überträgt sich auf den Kaiser, der damit Fluch und Zerstörung seiner Feinde ausdrückt oder seine Untertanen segnet.<sup>598</sup> Ab dem 3. Jahrhundert n. Chr.

---

<sup>596</sup> L'Orange 1953, S. 157.

<sup>597</sup> Loc. cit.

<sup>598</sup> L'Orange 1953, S. 139ff.

wird das Motiv in die christliche Ikonographie übernommen, die Geste erscheint vor allem im Zusammenhang mit *Traditio legis*-Darstellungen.<sup>599</sup> Die zunächst Christus allein zugewiesene Geste wird in die Darstellung von Aposteln, Heiligen und Bischöfen aufgenommen.<sup>600</sup>

Jörg Traeger sieht in der Statue des Regisole in Pavia den Vorläufer für diese Geste (Abb. 56), die in der antiken und byzantinischen Herrscherikonographie (auf Münzen wie in der Monumentalskulptur) häufig verwendet wurde und nicht mit dem Adlocutio-Gestus des Marc Aurel zu verwechseln ist.<sup>601</sup> Er belegt den bewußten Verweis auf diese Statue und interpretiert die Verwendung im Fresko als päpstliches Siegeszeichen.<sup>602</sup> Diese Argumentation bestätigt eine Holzschnitt-Darstellung des *possesso* Leo X. am 11. April 1513, die Shearman als Vorbild vorschlägt (Abb. 57). Sie zeigt den Papst unter einem Baldachin reitend, mit der nach vorne ausgestreckten rechten Hand. Zeige- und Mittelfinger sind etwas deutlicher zu sehen, als die übrige Hand. Shearman interpretiert die Hand als befriedende Geste. Der Holzschnitt solle Leo X. Erscheinung als Mann des Friedens bei der triumphalen Lateranprozession 1513 für die Nachwelt dokumentieren.<sup>603</sup>

Es ist zu überlegen, ob die Geste nicht auch ohne Kenntnis der ikonographischen Tradition verständlich ist, selbst wenn, wie Traeger vermerkt, sie in der päpstlichen Ikonographie eine Ausnahme zu sein scheint.<sup>604</sup> Schließlich wird sie im Bildzusammenhang von der Handlung hinreichend motiviert. Der stürmischen Aktion der Reiterschaft Attilas stellt sich die statische Papstgruppe entgegen. Dem Gewirr der Konfusion ausdrückenden, vor- und zurückweisenden Gesten der Soldaten steht als einzige Geste die des Papstes gegenüber. Die Orientierung Attilas nach rechts, die seine

---

<sup>599</sup> Op. cit., S. 168. Als Beispiele für die Gesetzesübergabe führt L'Orange an: Apsis-Mosaik, Rom, S. Costanza (Abb. 117); Fragmentrelief, New York, Metropolitan Museum (Abb. 118); Mosaik in der Taufkapelle des Johannes, Neapel (Abb. 119). Christus hält die rechte Hand hoch erhoben, mit der Fläche zum Betrachter.

<sup>600</sup> Op. cit., S. 170, Anm. 2.

<sup>601</sup> Traeger 1971, S. 50 u. Anm. 99. Der Regisole, das spätantike Reiterstandbild Theoderich d. Gr., ein Säulenmonument, wurde 1796 vernichtet, cf. loc.cit. Der Holzschnitt stammt aus Pochedrappis *Statuta de regimine pretoris ... Papie*, 1505 [o.O.]; eine weitere Fassung in Giacomo Quallas *Papie Sanctuarium*, 1505 [o.O.]; die Schnitte sind abgebildet bei Maiocchi, „Un vesillo di Pavia del sec. XVI e la statua del Regisole“ *Boll. Stor. Pavese*, II (1894), S. 218ff., Abb. p. 240f., Angaben nach Heydenreich 1959, S. 153, das Werk war mir nicht zugänglich. Heydenreich 1959, S. 152, Abb. 6 zeigt die Aufstellung des Regisole auf dem Domplatz in Pavia auf einem Fresko von 1522 in S. Teodoro, Pavia.

<sup>602</sup> *Ibd.*, S. 50ff.

<sup>603</sup> Shearman 1971, S. 384 u. S. 385, Fig. 2. Der Holzschnitt erscheint als Frontispiz auf einem von Giovanni Giacomo Penni am 27. Juli 1513 veröffentlichten Pamphlet *Cronicha delle magnifiche & honorate Pompe fatte in Roma per Creatione & Incoronatione di Papa Leone X. Pont. Max.*, cf. op. cit., S. 418, Anm. 120.

<sup>604</sup> Traeger 1971, S. 50.

Umkehr und Flucht vorwegnimmt, macht die Wirkung der erhobenen Hand Leo d. Gr. anschaulich. Der Papst erweist sich, unterstützt durch die Apostelfürsten, als machtvoller Verteidiger Roms gegen äußere Feinde.<sup>605</sup>

### 3.1.3 Die Stanza dell'Incendio

Die Arbeiten der Raffael-Werkstatt in diesem Raum begannen Mitte 1514 und waren vermutlich vor März 1517 abgeschlossen.<sup>606</sup> Unter Julius II. tagte hier das *Tribunale Signaturae Gratiae et Justitiae*, das wichtigste Gericht des Apostolischen Stuhls, dessen Vorsitz der Papst innehatte.<sup>607</sup> Der Raum, der auch von der *cucina segreta* aus zugänglich war, diente später Leo X. als privates Speisezimmer.<sup>608</sup> Die Sockelzone bemalte die Raffael-Werkstatt mit einem Herrscherzyklus. Unter den monochrom gemalten Figuren finden sich Konstantin und Karl d. Gr.<sup>609</sup> Von den Fresken stammt nur das Fresko *Der Brand im Borgo* weitgehend von Raffael selbst, der italienische Titel *Incendio del Borgo* gab dem Raum seinen Namen. Die Malereien an den übrigen Wänden führte die Werkstatt aus, basierend auf Entwürfen des Meisters. Die Themen lauten: *Die Krönung Karl d. Gr.* (Westwand), *Der Reinigungseid Leo III.* (Nordwand) und *Die Schlacht bei Ostia* (Ostwand). Die Ausmalung der Decke führte Perugino Ende 1508 aus.<sup>610</sup>

#### 3.1.3.1 Der Brand im Borgo

Das Fresko auf der Südwand war 1514 beendet (Abb. 58).<sup>611</sup> Das Thema geht auf einen Bericht im *Liber pontificalis* zurück. Im Jahr 847 brachte Papst Leo IV. einen Brand in dem an dem Vatikan angrenzenden Borgo allein durch sein Kreuzzeichen zum Erliegen.<sup>612</sup> Jacob Burckhardt sah in diesem Thema die „mißlichste Aufgabe“ aller Stanzenfresken, da „das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Kausalverbindung mit der Gebärde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen“ ließe.<sup>613</sup> Im Gegensatz dazu ist

---

<sup>605</sup> In diesem Fresko erkannte man früh eine Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen, der Schlachtruf der päpstlichen Soldaten hieß *fuori i barbari!*, cf. Traeger 1971, S. 40 u. Anm. 44f.

<sup>606</sup> Dussler 1971, S. 82.

<sup>607</sup> Shearman 1971, S. 377. Mancinelli / Nesselrath 1993, S. 293.

<sup>608</sup> Shearman 1971, S. 388.

<sup>609</sup> Mancinelli / Nesselrath 1993, S. 304. Der Zyklus wird von Jacoby 1987 monographisch behandelt.

<sup>610</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 116. Beschreibung bei Mancinelli / Nesselrath 1993, S. 293f. u. Abb. S. 292, 294-297.

<sup>611</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 116. Maße nach Redig de Campos 1983, o. S.: 4,95 x 7,28 m

<sup>612</sup> Dussler 1971, S. 82. *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, 1886-1892, II, S. 110-111, nach Mancinelli / Nesselrath 1993, S. 300.

<sup>613</sup> Burckhardt 1854, S. 872.



meine Hypothese, daß Raffael alles daransetzt, um eben diesen Kausalzusammenhang darzustellen und die Gesten dabei eine wesentliche Funktion übernehmen.

Der Betrachterstandpunkt liegt etwas erhöht, so daß die Oberseite der Stufen rechts zu sehen sind. Die Erzählung gliedert sich in der Tiefe und der Breite jeweils in drei Bereiche. Von links nach rechts sind zu sehen: Menschen bei der Flucht links, um Hilfe flehende Mütter mit ihren Kindern in der Mitte und die Bewohner beim Löschen des Feuers rechts. Im Vordergrund entfaltet sich die Brandszene im Borgo; im Mittelgrund, auf der Treppe zum Palast, versammeln sich die Geflohenen, um Hilfe zu erbitten; den Hintergrund nehmen der päpstliche Palast und die Fassade von Alt-St. Peter ein.<sup>614</sup>

Am linken Bildrand fällt der Blick in das Innere eines lichterloh brennenden Hauses, aus dem nach allen Seiten rötlich-graue Qualmwolken entweichen. Aus diesem Inferno hat sich die Gruppe vorne links soeben in Sicherheit gebracht. Eine alte Frau, mit Kleidern über ihrem linken Arm, in der anderen Hand einen Korb, schreitet nach vorne, in Richtung zum Betrachter, und dreht dabei den Kopf ins Profil, so als ob sie bereits den Blick auf den segnenden Papst werfen könnte. Vor ihr nimmt gerade ein junger Mann einen Greis auf den Rücken. Er steht mit gegrätschten Beinen da, in den Knien leicht gebeugt; er richtet sich wieder auf, nachdem er den Alten zuvor hat aufsitzen lassen. Seine rechte Hand faßt unter den Oberschenkel, die andere Hand ergreift den nach vorne herabhängenden Arm des greisen Mannes am Handgelenk, er schiebt das Gewicht also nach oben, während er es gleichzeitig nach vorne zieht. Sein anderes Bein streckt der alte Mann durch die „Öse“, die durch dieses Haltemotiv entstanden ist, sein linker Oberschenkel lastet folglich in der Armbeuge des linken Armes seines Trägers. Zur weiteren Stabilisierung hält sich der Greis an der linken Schulter seines Retters fest.<sup>615</sup> Das Feuer überraschte die Borgo-Bewohner im Schlaf, daher sind sie entweder nackt oder nur halb bekleidet. So auch der Knabe, der ein paar Habseligkeiten gegen seinen Körper drückt, und sich beim Laufen nach hinten umwendet und zu der alten Frau blickt. Der Knabe ist an die Ecke des nach hinten fluchtenden, brennenden Gebäudes plaziert worden. An dieser Außenwand hängt an ausgestreckten Armen ein nackter Jüngling. Der Oberkörper und sein rechter Oberschenkel drücken gegen die Mauer. Den rechten

---

<sup>614</sup> Pastor 1926, S. 145.

<sup>615</sup> Dieses Tragemotiv studierte Raffael in einer einzelnen Studie, cf. Oberhuber / Fischel 1972, S. 108, Nr. 422: Wien, Albertina, Inv. 4881; Tafel 25.

Unterschenkel hat er leicht angewinkelt, während er das andere Bein nach hinten von sich wegstreckt und dabei den Kopf in die gleiche Richtung wendet. Er könnte im nächsten Moment loslassen und sich im Sprung nach unten umdrehen.

Neben ihm ist ein junges Paar dabei, sein Wickelkind zu retten. Die Mutter beugt sich oben über die Mauerbrüstung herab, das Kind an den Füßen und den Schultern haltend. Unten streckt der Vater dem Bündel die Arme entgegen und stellt sich dabei auf die Zehenspitzen. Diese Szene wird zur Bildmitte hin von einem Architekturfragment abgeschlossen.

In der Mitte des Vordergrunds sammeln sich Frauen und Kinder, die sich retten konnten. In der Bildmitte kauert eine Frau, die dem in ihrem Schoß ruhenden Kind die Hand auf den Rücken gelegt hat. Sie wendet ihr Gesicht nach links und sieht offenbar die dort Flüchtenden, denn sie hat ihre rechte Hand, mit offener Handfläche, in der bekannten Abwehrgeste erhoben. So ist die gebeugte Haltung ihres Oberkörpers nicht nur eine das Kind schützende Position, sondern auch ein Ausdruck des Zurückschreckens vor dem Anblick, der sich ihr bietet. Die Hand hebt sich gut erkennbar vom etwas dunkleren Stoff ihres Gewandes ab. Links neben ihr kniet eine Rückenfigur, in leuchtendes Gelb gekleidet, mit wirrem Haar, die die Arme nach oben geworfen hat. Diese Geste ist zum Beispiel aus Grablegungsdarstellungen bekannt und gilt im allgemeinen als Geste der Verzweiflung.<sup>616</sup> Die nackten Arme sind wie die Hand der Kauernden vor einen kontrastierenden Hintergrund gesetzt, so daß eine um Hilfe flehende Geste mit einer abwehrenden Geste kombiniert wird. Die Geste ist demnach zugleich Ausdruck von Verzweiflung und Bitte um Hilfe. Damit sind zwei Reaktionen auf die Gefahr nebeneinandergestellt. Während die Kauernde, bemüht um die Sicherheit ihres Kindes, ihrer Furcht Ausdruck verleiht, hat die kniende Rückenfigur sich aufgerichtet und wendet sich mit ihrem Hilferuf an den Papst im Hintergrund. Die Hinwendung zum Papst zeigt sich auch in der Drehung ihres Profils nach rechts. Hier wird erkennbar, dass dieselbe Geste polyvalent wirken kann.

Von rechts stoßen zwei Kinder und die sie vor sich hertreibende Mutter zur mittleren Gruppe. Die Mutter, mit wirrem Haar und flüchtig übergeworfenem, hinter ihr herschleifenden Gewand, streckt ihren rechten Arm waagrecht über die Kinder aus, die

---

<sup>616</sup> Barasch 1976.

Hand nach oben angewinkelt, so daß die Handfläche in die Fluchtrichtung weist. Die nackten Kinder blicken sich zu ihr um, das vordere hält frierend die Arme vor der Brust verschränkt, das andere hält sich die Ohren zu, da es den mit der Szene offenbar verbundenen Lärm nicht erträgt. Die Mutter hat den Mund geöffnet, sie treibt ihre Kinder mit lautem Rufen vor sich her, ihre Geste weist die Richtung.

Nach hinten wird die Gruppe von zwei weiteren Rückenfiguren abgeschlossen. Der Rücken der links stehenden Mutter bildet zugleich die Hintergrundfolie für die Kauernde. Die Stehende wendet den Kopf gleichfalls zum Palast. Das neben ihr kniende Kind stützt sie mit ihrer rechten Hand am Rücken, dabei liegt der Handballen am Körper auf. Das Kind hat seine gefalteten Händchen hoch erhoben, die Mutter hilft ihm dabei: Sie hält die Hände an den Gelenken zusammen und hebt sie nach oben. Sie unterweist das Kind einerseits in der richtigen Gebetshaltung, andererseits unterstreicht die Korrektur der Mutter die Dringlichkeit des Gebetes, dessen Wirkung auch von einer gewissenhaften Ausübung abhängt. In der Gruppe sind drei Stadien des Geschehens zusammengefaßt: Das Erreichen eines sicheren Ortes, das Ausruhen und die Bitte um Hilfe.

Die beiden bisher analysierten Bildteile zeigten Flucht und Entkommen aus der Gefahr; der rechte Teil stellt die Bekämpfung des Feuers durch die Bewohner des Borgo dar. Von rechts kommt eine Wasserträgerin mit vom Feuersturm bewegten Gewändern die Stufen herab; eines der Gefäße trägt sie auf dem Kopf, das andere hält sie in ihrer linken Hand. Ihr Mund ist weit geöffnet, das laute Rufen gilt der sich zu ihr umwendenden Frau vor der Treppe, die gleichfalls den Mund zum Ruf geöffnet hat. Diese reicht ein volles Gefäß mit ihrer linken Hand nach oben und nimmt mit der anderen Hand ein leeres entgegen. Der in Schrittstellung auf der Treppe stehende Mann beugt sich zu ihr hinunter, dreht dabei jedoch den Kopf nach hinten, um zum Brand zu sehen, der zwischen zwei Säulen mit ionischen Kapitellen sichtbar wird. Zwischen Rauch und Flammen ist ganz rechts ein älterer Mann zu erkennen, der einen Krug voller Wasser ins Feuer schüttet. Er steht in Schrittstellung nach rechts orientiert, die Arme halten das Wassergefäß auf seiner linken Körperseite. Das Gesicht hat er ins Profil nach links gedreht. Er beabsichtigt also, das Wasser aus der Drehung heraus auf das Feuer zu gießen.

Die Figuren und ihre Haltungen auf dieser Seite machen einen Vorgang anschaulich: Von vorne rechts wird Wasser gebracht, nach dem man sich an der Unglücksstelle schon umdreht; dort wird das empfangene Gut eilig zum Löschenden weitergereicht, um den Brand so rasch wie möglich zu beenden. Doch das bleibt ihnen

versagt. Die Szene der erlösenden Rettung schildert Raffael auf dem verbleibenden Teil des Freskos, der von den angrenzenden Architekturen an den Seiten und der Gruppe um die Kauernde von unten eingeschränkt ist. Als überleitendes Element fügt Raffael eine dem Palast vorgelagerte Treppe ein, die sich an den bis dorthin aus dem Vordergrund ausdehnenden Platz anschließt. Am Fuß der Treppe steht eine Mutter mit nacktem Kind, die gerade dabei sind, hinaufzugehen. Die Mutter hat ihren linken Arm ausgestreckt, die Hand ist in einer Hilfe erbittenden Geste hoch erhoben, mit der Handfläche zum Papst gedreht. Diese Figur setzt die Diagonale fort, die vorne mit dem rechten Arm der gelb gekleideten Rückenfigur beginnt, von der schrägen Haltung der Mutter vor der Rückenfigur aufgenommen wird und schließlich unter dem Papstpalast bei den anderen Flehenden endet. Auf der Treppe kommt ein Mann mit resignierter Gestik herunter. Die Hände hat er, bei schräg von sich weggestreckten Armen in einer resignierenden Geste flach ausgestreckt, also wolle er sagen „Ma che facciamo?“ (Was sollen wir tun?). Vor dem Palast drängt sich eine Schar Hilfesuchender, die mit verschiedenen Gesten ihrer Not und dem Flehen um Hilfe Ausdruck verleihen (Abb. 59). Eine rot gewandete Frauengestalt kniet mit weit von sich, zum Papst emporgestreckten Armen, die sich von dem dunkleren Hintergrund der Kirchenfassade gut abheben. Vor ihr kauert ein älterer Mann, der ganz in sich verschlossen ist, mit gefalteten Händen vor dem Gesicht. Vor diesem strecken weitere Frauen ihre Hände zum Papst empor. Nach rechts schließt die Gruppe mit einer stehenden, männlichen Figur ab, die von der Seite gezeigt, mit den gefalteten Händen bittet und dabei den Kopf zum Papst erhebt.

Der Papst erscheint in der Loggia unter dem rahmenden Bogen eines Serliana-Motivs, begleitet vom Hofstaat, darunter die Insignienträger, wie sie in der *Begegnung Leo d. Gr. mit Attila* beschrieben wurden. Hinter ihm ragt das Vortragekreuz empor. Der Papst ist fast frontal präsentiert. Der Oberkörper ist etwas nach links gedreht, in diese Richtung ist auch die erlösende Geste gerichtet. Mit seiner rechten Hand macht er das feuerstillende Segenszeichen, in diesem Fall den lateinischen Segensgestus, also mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger. Die Geste ist zwar erkennbar, dennoch wundert es einen, daß Raffael sie nicht vor einen dunkleren Hintergrund gesetzt hat, um sie besser hervorzuheben. Die andere Hand liegt auf einem Buch. Von rechts ragt das brennende Gebälk in das Serliana-Motiv hinein. So werden das Feuer und die den Brand stillende Geste auf einem Niveau zusammengeführt. Die Essenz der Geschichte – der Papst „löscht“ mit einer Segensgeste ein bedrohliches Feuer – ist dadurch auf engstem Raum

formuliert. Die von Jacob Burckhardt als schwierig darstellbare „Kausalverbindung“ ist angemessen und überzeugend „sinnlich dargestellt“.<sup>617</sup>

Rechts und links werden die Figuren bei zielstrebigem Tätigkeit gezeigt, in der Mitte hingegen sind die Figuren passiv, ihre Gesten drücken Schutzlosigkeit und Hilfsbedürftigkeit aus. Die Mitte ist mehrfach betont: Die Menschen links bewegen sich auf sie zu und nur in der mittleren Zone bleibt der Blick nach hinten frei. Durch Blicke und Gesten sind die Menschen in der Mitte mit dem Hintergrund verbunden, während es keine Verbindungen dieser Art zwischen den Menschen links und rechts mit der Mitte gibt. Die Hilflösen und ihr Retter werden in einem Bildteil zusammengefaßt. In seiner planimetrischen Erstreckung befinden sich an den jeweiligen Endpunkten Gesten mit starker Aussage: Vorne ist es die weibliche Rückenfigur, die ihre Arme hilfeschend erhoben hat; hinten der Papst, der das feuerstillende Segenszeichen macht. Zugleich bilden sie die Achse auf der Ursache und Wirkung zusammengefasst dargestellt sind.

### **3.2 Die Teppich-Kartons für die Sixtinische Kapelle (1515–1516)**

Zwischen Juni 1515 und Dezember 1516, folglich in die Zeit der Ausmalung der Stanza dell'Incendio, fällt die Entstehung der ursprünglich zehn Kartons des für die Sixtinische Kapelle bestimmten Teppichzyklus, von denen sieben erhalten sind.<sup>618</sup> Die Teppiche wurden in der Werkstatt des Pieter van Aelst in Brüssel angefertigt und trafen in Rom zwischen 1519 und 1521 ein.<sup>619</sup>

Ihre Wirkung ist nicht zu unterschätzen. Die Zeitgenossen sahen sie für gleichwertig mit der Deckenausmalung Michelangelos an.<sup>620</sup> Für die Kunstgeschichte attestieren ihnen zum Beispiel Weise und Otto die „weitgehendste“ Beeinflussung der

---

<sup>617</sup> Cf. S. 127, Anmerkung 613.

<sup>618</sup> London, Victoria and Albert Museum, cf. Shearman 1972, S. 3. Zur Provenienz cf. op. cit., S. 210. Die Darstellungen sind von Bordüren an den Seiten und unten gerahmt, zu den dort dargestellten Themen cf. Shearman, op. cit., S. 37, 84, 43.

<sup>619</sup> Shearman 1972, S. 138; er verwirft die Annahme, daß der Raffael-Schüler Tommaso Vincidor oder andere die Arbeiten beaufsichtigten und bezweifelt, daß die Arbeit Pieter van Aelsts kontrolliert werden mußte. Vielmehr nimmt er an, daß dieser zusammen mit den Kartons schriftliche Anweisungen erhielt, die zum Beispiel die Verteilung von Gold und Silber betrafen. Sieben der Teppiche wurden in der Sixtinischen Kapelle am 26.12.1519 ausgestellt, alle zehn sind im Inventar aufgeführt, das nach dem Tod Leo X. im Dezember 1521 erstellt wurde, cf. loc. cit. Zur Tätigkeit Tommaso Vincidors, der die Herstellung anderer Teppiche in Flandern betreute, cf. Dacos 1980.

<sup>620</sup> Shearman 1972, S. 3.

Ausdruckssprache der religiösen Kunst der nachfolgenden Jahrhunderte.<sup>621</sup> Dies mag vor allem an den eingängig geschilderten Begebenheiten aus der Apostelgeschichte liegen, deren Eindrücklichkeit nicht zuletzt von der verwendeten Gestik bestimmt ist. Beim Vergleich von Kartons und Teppichen gilt es zu bedenken, daß die Teppiche die Kartonvorlage seitenverkehrt wiedergeben, da die Teppiche von der Rückseite her gewebt wurden. Wird in der Beschreibung der Kartons eine rechte Hand erwähnt, entspricht dieser auf dem Teppich eine linke Hand oder umgekehrt. Für Wölfflin ist die Intention Raffaels nur in den Teppichen zu erfassen.<sup>622</sup> Dennoch werden hier vorrangig die Kartons analysiert, da auf ihnen die Gesten leichter erkennbar sind.

### **3.2.1 Der wunderbare Fischzug**

Der Karton zeigt die Darstellung des wunderbaren Fischzugs, dem eine Predigt Jesu vom Wasser aus vorangeht und die Berufung Petri zum „Menschenfischer“ folgt (Abb. 60).<sup>623</sup> Alle drei Elemente sind im Bild zu finden.

Der Betrachter blickt auf den See Genezareth und sieht zwei nebeneinander liegende Boote,<sup>624</sup> die durch die Last der darin liegenden Fische nur als flache Kähne erscheinen.<sup>625</sup> Im vorderen Boot sitzt Christus links außen mit erhobener linker Hand. Die Finger sind ausgestreckt, die Handfläche zum Betrachter gedreht. Vor ihm kniet inmitten von Fischen der Hl. Petrus, der zu Christus aufblickend, die Oberarme mit gefalteten Händen weit von sich gestreckt hält.<sup>626</sup> Hinter Petrus steht ein Apostel in Schrittstellung. Er tritt von einer Plattform am Heck herunter, leicht nach vorne gebeugt, mit ausgebreiteten Armen und sieht gleichfalls zu Jesus. Im direkt danebenliegenden Boot sind zwei Jünger damit beschäftigt,<sup>627</sup> ein Netz hereinzuziehen. Ein sitzender, halbnackter Jünger bedient das Ruder. Im Hintergrund rechts, vor den Toren einer Stadt, stehen mehrere Gruppen am Ufer des Sees.<sup>628</sup> Als Repoussoir dient im Vordergrund rechts eine Gruppe von drei Reihern, die in wechselnden Haltungen gezeigt werden.<sup>629</sup>

---

<sup>621</sup> Weise / Otto 1938, S. 9; Shearman, op. cit., S. 129.

<sup>622</sup> Wölfflin 1941, S. 91.

<sup>623</sup> Maße nach Shearman 1972, S. 211: 3,19 x 3,99 m. Einführende Bemerkungen zu den Maßen cf. op. cit., S. 210. Die Angaben zu den Textstellen op. cit., S. 210; hier: Lukas 5, 3-10.

<sup>624</sup> Diese Zahl nennt Lukas 5, 2.

<sup>625</sup> Lukas 5, 7: „[...] und füllten beide Schiffe voll, also daß sie sanken“.

<sup>626</sup> Lukas 5, 8: „Da das Simon Petrus sah, fiel er Jesus zu Füßen und sprach: Herr gehe von mir hinaus! Ich bin ein sündiger Mensch.“ Die Fische identifiziert Shearman 1972, S. 50, Anm. 33.

<sup>627</sup> Lukas 5, 10: „[...] desgleichen auch Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, Simons Gesellen.“

<sup>628</sup> Lukas 5, 1: „Es begab sich aber, da sich das Volk zu ihm drängte, zu hören das Wort Gottes, daß er stand am See Genezareth.“

<sup>629</sup> Eine Interpretation der Reiher bei Shearman 1972, S. 54.

Relevant sind die Gesten von Christus, Petrus und dem Apostel hinter ihm. Dieser hält beide Arme seitlich von sich gestreckt mit gespreizten Fingern und zu Christus gedrehten Handflächen. Diese Geste drückt die mißliche Lage der Fischer aus und könnte von der Frage „Was sollen wir jetzt machen?“ begleitet sein.<sup>630</sup> Weise und Otto führen diese Figur als Beispiel für den von ihnen so bezeichneten Ergebenheitsgestus an.<sup>631</sup> Im szenischen Zusammenhang scheint er mehr der Vermittlung zwischen den beiden zeitlichen Ebenen zu dienen, die im Bild zusammengefaßt werden: dem Fischfang einerseits und der Reaktion Petri andererseits.

Der szenische Ablauf auf dem Teppich (Abb. 61) folgt der biblischen Geschichte, wenn zunächst links im Hintergrund die am Ufer zurückgelassenen Zuhörer stehen, und dann das Boot mit den das Netz hereinziehenden Jüngern zu sehen ist. Schließlich liegt rechts das Boot mit den Fischen und Petrus vor Christus am rechten äußeren Rand. Dem bittenden Petrus, der sich gerade als sündigen Menschen bezeichnet hat, antwortet Christus: „Fürchte dich nicht! denn von nun an wirst du Menschen fangen.“<sup>632</sup>

### **3.2.2 Die Schlüsselübergabe oder Berufung Petri**

Der Karton vereint zwei Szenen des Matthäus- und Johannesevangeliums (Abb. 62).<sup>633</sup> Im Hintergrund sind zwei Städte sowie einzelne Gebäude und Personen auszumachen. Ganz rechts schiebt sich ein Bug der Boote ins Bild. Christus steht auf der linken Seite im Kontrapost, hinter ihm weiden Schafe. Er blickt zu dem vor ihm knienden Petrus, erkennbar an den Schlüsseln, und zeigt mit der einen Hand auf die Schafe hinter ihm, mit der anderen auf Petrus. Beide Hände weisen einen modifizierten Zeigegestus auf, bei dem der Zeigefinger ausgestreckt ist und die anderen Finger nur halb geschlossen sind. Rechts von Petrus, um die Tiefe seiner Figur nach hinten gerückt, schließen sich die anderen Jünger an. Der Petrus am nächsten Stehende macht mit gefalteten Händen einen Schritt zu Christus hin, den er ehrfürchtig anschaut. Direkt neben ihm hebt ein Jünger in weißem Gewand seinen rechten Arm. Der Ellenbogen ist angewinkelt, die Handfläche zu Christus gekehrt mit fächerförmig geöffneten Fingern. Zwischen dem vorderen und dem hinteren Teil der Jüngerschar vermittelt der Apostel im grünen Obergewand, der sich zwar zu Christus hin bewegt, sich dabei jedoch umwendet und wohl den hinter ihm Stehenden

---

<sup>630</sup> Hinweis von Klaus Schwager: „Ma che facciamo?“

<sup>631</sup> Weise / Otto 1938, S. 9.

<sup>632</sup> Lukas 5, 10.

<sup>633</sup> Nach Matthäus 16, 17-19 (Schlüsselübergabe) und Johannes 21 (Weide meine Schafe), 15-17. Maße nach Shearman 1972, S. 211: 3,43 x 5,32 m.

anblickt. Dieser schiebt den Kopf leicht nach vorne, als folge er der Hand des Grüngewandeten, der die Hand zu Christus hin bewegt. Zwischen ihnen steht, sehr aufrecht und unbeweglich, ein Jünger, der seine linke Hand in einer Geste der Beteuerung auf die Brust gelegt hat.<sup>634</sup>

Die nach hinten zeigende rechte Hand Christi liegt zwar im Schatten, doch sind durch den hellen Hintergrund der Schafskörper der Kontur und besonders der ausgestreckte Zeigefinger gut erkennbar. Ähnlich wird mit der anderen Hand verfahren, die gleichfalls vor einem neutralen Hintergrund liegt. Zudem ist der völlig nackte Arm Christus seiner Länge nach ausgeleuchtet. Die Aufforderung an Petrus ist auf deutlichste Weise zum Ausdruck gebracht. Die Gesten der Apostel sind stärker verschattet und nicht so isoliert herausgearbeitet wie die Geste von Christus. Nur die teilweise verschattete Hand des weißgekleideten Apostels liegt vor einem neutralen Hintergrund und ist als Umriß erkennbar. Mit dieser Geste, die als Begrüßung verstanden werden könnte, scheint angedeutet werden zu sollen, daß es sich um eine Epiphanie handelt, denn in dieser Szene erscheint der Auferstandene vor den Aposteln, um seine leibliche Auferstehung zu bekunden.<sup>635</sup> Die erhobene Hand kann als Zeichen angesichts der Epiphanie verstanden werden, doch gilt sie nicht als eindeutiges Zeichen.<sup>636</sup> Es bedarf also weiterer Klärung. Andererseits rührt die isolierte Stellung vom kompositorischen Zusammenhang her, denn in der Umkehrung des Teppichs erhält die Geste einen überleitenden Charakter: Die recht kompakt erscheinende Gruppe der Apostel wird so am rechten Rand aufgelockert und die Lücke zwischen Christus und den Aposteln verringert sich (Abb. 63).

### **3.2.3 Die Heilung des Lahmen**

Die Szene spielt sich in einem zentralperspektivisch dargestellten Raum ab, dessen Tiefenausdehnung durch mehrere Reihen gedrehter Säulen gezeigt wird (Abb. 64),<sup>637</sup> die

---

<sup>634</sup> Weise / Otto 1938, zum Gestus der Beteuerung S. 48-63.

<sup>635</sup> *LCI*, 1, Sp. 665.

<sup>636</sup> *RAC*, 5, Sp. 898. Die Epiphanie wird als schnell vorübergehendes „Sichtbarwerden der Gottheit“ verstanden, cf. op. cit., Sp. 832, was für die in Rede stehende Episode nicht zutrifft.

<sup>637</sup> Nach Apostelgeschichte 3, 1-11. Maße nach Shearman 1972, S. 211: 3,42 x 5,36 m. „Petrus aber und Johannes gingen hinauf in den Tempel um die neunte Stunde, da man pflegt zu beten. / 2 Und es ward ein Mann herbeigetragen, lahm von Mutterleibe; den setzten sie täglich vor des Tempels Tür, die heißt die schöne, daß er bettelte um ein Almosen von denen, die in den Tempel gingen. / 3 Da nun sah Petrus und Johannes, wie sie wollten zum Tempel hineingehen, bat er um ein Almosen. / 4 Petrus aber sah ihn an mit Johannes und sprach: Sieh uns an! / 5 Und er sah sie an und wartete, daß er etwas von ihnen empfinde. / 6 Petrus aber sprach: Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth steh auf und wandle! / 7 Und griff ihn bei der rechten Hand und richtete ihn auf. Alsbald standen seine Füße und Knochen fest, [...] 11 Als er aber sich zu Petrus und Johannes hielt, lief alles Volk zu ihnen in die Halle, die da heißt Salomos, und wunderten sich sehr.“



bis an den vorderen Bildrand reichen, so daß die Bildfläche in drei vertikale Bereiche geteilt ist. Im linken Kompartiment tummeln sich die Besucher des Tempels im Hintergrund, darunter eine Mutter deren Kind aus dem Bild herauschaut. Vorne am Bildrand, vor den trennenden Säulen, drängen sich mehrere Figuren, um nach rechts in den mittleren Bereich sehen zu können. Ein völlig nacktes Kind, eine Rückenfigur, zieht am Gewand des vor ihm stehenden Mannes. Es steht nur auf einem Bein, sein linkes Bein wie seinen rechten Arm hat es nach links ausgestreckt um Schwung zu holen. Es versucht wohl, sich Platz zu schaffen, um selbst sehen zu können. Gerahmt von den Säulen ereignet sich in der Mitte die Heilung. Links sitzt ein armselig aussehender Mann, dessen linke Hand in der rechten Hand Petri liegt. Er scheint sich gerade aus einem Schneidersitz zu erheben. Die Darstellung zeigt den Augenblick der Heilung, denn er stützt sich mit seinem rechten Arm vom Boden ab und hebt gleichzeitig sein rechtes Bein an. Petrus, der ins Profil gedreht ist, steht vor ihm und macht mit seiner linken Hand eine Geste über dem Bettler. Die betreffende Hand ist so gestellt, daß der Handrücken ganz zu sehen ist. Die Finger sind alle ausgestreckt. Diese Geste ist eine Redegeste, bei der die Hand geöffnet ist.<sup>638</sup> Die Gesten Petri spiegeln den Bibeltext genau wieder: „Petrus aber sprach: Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich dir: Im Namen Jesu Christi von Nazareth stehe auf und wandle! / Und griff ihn bei der rechten Hand und richtete ihn auf [...]“.<sup>639</sup> Raffael folgt dem Text im Karton, im Teppich ist es aber die linke Hand des Apostels die den Bettler ergreift. Johannes steht hinter dem Bettler, zu dem er hinabblickt, dabei hält er seine rechte Hand mit einem Zeigegestus über dessen Kopf. Die Handfläche ist nach oben gedreht, Daumen und Zeigefinger sind gestreckt, die anderen Finger sind zur Handfläche hin gebeugt. Die Handfläche liegt im Licht und hebt sich vom dunklen Hintergrund ab, so wie bei der erhobenen Hand Petri. Man könnte darin eine Illustration von Vers 4 sehen, der berichtet, daß Johannes den Mann zusammen mit Petrus ansah. Es ist zwar gut erkennbar, daß Johannes den Blick gesenkt hat, doch die zeigende Geste macht eindeutig klar, daß er ihn auch tatsächlich ansieht. Die Lichtführung betont die Wichtigkeit dieser Gesten. Im rechten Drittel des Kartons sind weitere Reaktionen auf das Geschehen zu beobachten. Ein Mann in rot-gelblichen Gewändern hat die Hände in Verwunderung erhoben, doch ohne daß die Handflächen einander gegenüberstehen, wie das bei anderen Beispielen zu sehen war. Einen ausgleichenden Kontrast bildet die Frau vor ihm, die mit ihrem Säugling auf dem Arm

---

<sup>638</sup> Cf. Artelt 1934, S. 78.

<sup>639</sup> Apostelgeschichte 3, 6f.

gelassen zur Mitte blickt. Vor diesen beiden Figuren kniet ein lahmer Bettler am Boden. Er stützt sich auf seinen Stab und blickt mit griesgrämiger Miene zur Mitte. Die Umkehrung des Teppichs läßt die episodenhafte Disposition erkennen: Links sitzt ein Bettler, der nicht gehen kann, in der Mitte wird ein anderer lahmer Bettler geheilt, von rechts und links laufen Leute herbei, um das Wunder zu sehen (Abb. 65).

### **3.2.4 Der Tod des Ananias**

Die Bildfläche ist in zwei Ebenen geteilt (Abb. 66).<sup>640</sup> In der vorderen Ebene liegt ein Mann am Boden, gekleidet in einem kurzen, roten Gewand. Die Beine hat er mit leicht angewinkelten Knien von sich gestreckt. Er stützt sich mit beiden Armen vom Boden ab, der Kopf ist extrem in den Nacken zurückgelegt. Es sieht so aus, als versuche er sich gegen eine Kraft zu wehren, die ihn mit größter Gewalt auf den Boden drückt, es ist Ananias, der wegen einer frevlerischen Tat zu Tode kommt. Links von ihm weicht ein Mann in größtem Entsetzen, mit wirrem Haar und aufgerissenen Augen, vor dem Anblick zurück. Dieses Zurückweichen macht Raffael als transitorische Bewegung anschaulich. Die rechte Körperhälfte ist noch nach vorne, zu Ananias orientiert, in der Schrägstellung des Schienbeins deutet sich bereits die Rückwärtsbewegung an. Der rechte Arm ist ausgestreckt, die Hand in einer erschreckten Geste leicht angewinkelt. Die linke Hand ist bereits weit zurückgenommen, sie ist vor der Brust der Frau hinter ihm zu sehen. Diese Geste nimmt die bevorstehende Drehung des Oberkörpers nach links vorweg. Gleichzeitig ist der Beckenbereich schon unter das Niveau seines rechten Knies gesunken. Er bewegt sich folglich gleichzeitig rückwärts und nach unten. Die Abwendung vom Geschehen und die in der Bewegung des Mannes potentiell angelegte Haltung des nächsten Moments, der nicht dargestellt werden kann, ist in der Frauenfigur hinter ihm schon vollzogen. Sie dreht dem Geschehen den Rücken zu und streckt beide Arme nach links. Allerdings schaut sie noch über ihre Schulter zurück zum Geschehen. An ihrem Gesichtsausdruck sind Entsetzen und Abscheu abzulesen. Rechts stehen zwei Männer bei Ananias, die sich zu ihm hinunterbeugen. Der Mann mit Turban ganz außen steht in Schrittstellung und hat seine Arme seitlich von sich weggestreckt, wie der Apostel im *Fischzug* (Abb. 60). Diese Geste zeigt Ratlosigkeit und Erstaunen. Der andere Mann steht auf seinem rechten Bein, das andere ist als Spielbein ausgestellt. Er beugt sich

---

<sup>640</sup> Nach Apostelgeschichte 5, 1-11. Um die Geschichte ganz zu verstehen, muß dazu Apostelgeschichte 4, 32-37 gelesen werden. Der Bericht handelt von der Gütergemeinschaft der ersten Christen. Maße nach Shearman 1972, S. 211: 3,42 x 5,32 m.

noch tiefer und zeigt mit der linken Hand nach oben auf die höher gelegene Bildebene. Auf dieser Seite sind hinter den Männern noch vier weitere Figuren zu sehen, die nur zum Teil das Geschehen wahrnehmen. In den beiden Personen mit den Säcken auf den Schultern werden Personen gezeigt, die den Jüngern ihre Güter darbringen.<sup>641</sup> Schon vom Bildrand leicht überschritten ist die Gestalt einer geldzählenden Frau zu sehen. Gut und Böse werden nebeneinandergestellt, denn bei ihr handelt es sich um Saphira, der Frau des Ananias, die das gleiche Schicksal ereilen wird wie ihren Ehemann, da er mit ihrem Einverständnis gehandelt hatte.<sup>642</sup>

Die zweite Bildebene bildet ein Podest. Hinter den Aposteln hängt ein Vorhang, vor dem sich die hellen Gesichter gut abheben. In der Bildmitte steht der frontal ausgerichtete Petrus. Seine rechte Hand hält das Übergewand, dabei ist der Zeigefinger so gestellt, daß er gleichzeitig in Richtung des sterbenden Ananias zeigt.<sup>643</sup> Der Zeigefinger der linken Hand ist waagrecht nach rechts ausgestreckt und kann nur die dort stehende Saphira meinen, auf deren Schicksal er vorausweist.<sup>644</sup> Rechts neben ihm steht ein in rot-grüne Gewänder gekleideter Apostel. Auch er hält mit seiner rechten Hand das Übergewand und wie bei Petrus ist der Zeigefinger so gestellt, daß er nach unten auf Ananias zeigt. Gleichzeitig zeigt er, bei nach oben vom Körper weggestreckten Arm, mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner linken Hand nach oben.<sup>645</sup> Die biblische Erzählung erwähnt keinerlei gestische oder gestisch-symbolische Handlung der Jünger. Das Nach-oben-Zeigen des rechten Jüngers „übersetzt“ den Vers aus der Apostelgeschichte 5, 4 in zwei Gesten: „Du hast nicht Menschen, sondern Gott belogen.“ Der nach unten zeigende Finger – „Du“ – meint Ananias, der nach oben zeigende Finger „Gott“. Der direkt bei Petrus stehende Apostel blickt mit gefalteten Händen zum Himmel. Der Jünger wendet sich ab, wie an den nach links gestellten Füßen zu erkennen ist. Seine Hände drücken in der schon mehrfach beschriebenen Weise Abwehr aus. Raffael variiert die Geste: Die Hände sind nicht mehr parallelisierend angeordnet, wie bei der sich abwendenden Frau

---

<sup>641</sup> Cf. Apostelgeschichte 4, 32-35.

<sup>642</sup> Cf. Apostelgeschichte 5, 2 und 7-10.

<sup>643</sup> Solchermaßen in einer Haltegeste versteckte Zeigegesten gibt es mehrfach im Werk Raffaels. Bei den in dieser Arbeit nicht behandelten Porträts trifft dies für das Porträt *Leo X. mit Kardinälen* zu (Florenz, Galleria Palatina). Dort umfaßt der rechts hinter dem Stuhl stehende Kardinal den Sesselpfosten mit seiner linken Hand und spreizt dabei den Zeigefinger leicht von den übrigen Finger ab, so daß eine auf den Papst zeigende Geste entsteht, cf. Abb. S. 135 in Ferino Pagden / Zancan 1989.

<sup>644</sup> Dagegen Müntz 1882, S. 469: „St. Peter [...] extends his hands towards the guilty man [...]“

<sup>645</sup> Ähnliche Doppelung der Gesten wie bei Plato und Aristoteles in der *Schule von Athen* oder den beiden Männern zu Seiten des Altars in der *Disputa*.

unten. An der linken Seite des Podestes verteilen zwei Apostel Almosen an die am Geländer wartenden Armen. Der weißgekleidete Johannes macht dabei ein Segenszeichen, das der Text nicht erwähnt.

Die Disposition des Kartons ähnelt der des *Heliodor*-Freskos. Bei beiden gibt es im Bildvordergrund eine Gruppe beziehungsweise eine Figur, der etwas widerfährt und eine Gruppe, die darauf reagiert. Die Gesten des Erschreckens und Nach-Hilfe-Tastens sind vergleichbar. Die umgekehrte Fassung des Teppichs (Abb. 67) läßt wieder die Abfolge der Erzählung von links nach rechts erkennen, wenn man die beiden Gesten des Geldzählens aufeinander bezieht. Folglich steht links, am Anfang der Erzählung, Saphira, die das Geld für sich selbst behält, das den Aposteln gegeben werden sollte, um von diesen an die Armen verteilt zu werden, wie es denn auch am rechten Bildrand zu sehen ist.

### **3.2.5 Die Blendung des Elymas**

Vor einer aufwendigen Architekturszenerie, in der Mitte ein Podest mit Thronnische, sind Protagonisten und Zuschauer des Geschehens versammelt (Abb. 68).<sup>646</sup> Am äußersten linken Bildrand steht der Hl. Petrus, der dreiviertel der Kartonhöhe einnimmt. Er ist als Rückenfigur gestaltet. Sein rechter Arm ist weit ausgestreckt und zeigt schräg nach rechts oben. Die Zeigerichtung verläuft nicht direkt zu der gemeinten Figur. In der vorderen rechten Bildhälfte tastet sich ein Mann mit geschlossenen Augen vorwärts.<sup>647</sup> Es ist der Zauberer Elymas, der soeben von Paulus mit Blindheit geschlagen wurde. Ein Mann in grünem Wams beugt sich zu ihm, beide Hände beschwichtigend erhoben, ihn zur Vorsicht ermahnend. Da er Elymas ins Gesicht blickt, drückt die Geste auch sein Erstaunen über die plötzliche Blindheit aus. Um den Zauberer stehen mehrere gestikulierende Figuren herum. Vor einer Säule neben dem Thron weist ein Mann mit der nach oben gedrehten Handfläche,<sup>648</sup> bei ausgestrecktem Arm, auf Elymas hin und dreht sich dabei zu einem hinter ihm Stehenden um, der selbst zu Elymas schaut und seine Hand erschrocken erhoben hat. Direkt hinter Elymas weist ein Mann mit Turban mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Petrus und blickt zu einem der neben ihm Stehenden.

---

<sup>646</sup> Apostelgeschichte 13, 6-12. Maße nach Shearman 1972, S. 211: 3,42 x 4,46 m.

<sup>647</sup> Die Figur ist vergleichbar mit dem Homer aus dem *Parnaß*-Fresko.

<sup>648</sup> Diese Figur verkörpert eine weitere Variante der Kombination von Säule beziehungsweise Pfeiler mit einer, von einer erhöhten Position auf das Geschehen hinweisende Figur. Frühere Beispiele sind im *Heliodor*- und *Bolsena*-Fresko zu finden.

Während ersterer auf Elymas zeigt, um auf dessen Schicksal aufmerksam zu machen, zeigt letzterer auf Petrus, um auf die Ursache zu verweisen. Die Gesten sind direkt nebeneinander plazierte, so daß die Verbindung von Urheber und „Opfer“ mit einem Blick erfaßt werden kann. Eine dritte Figur am äußersten rechten Bildrand weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner linken Hand einerseits auf Elymas, mit dem ausgestreckten Zeigefinger der anderen Hand deutet er auf das eigene Auge, um die anderen auf Elymas' Blindheit hinzuweisen. Das Bestechende dieses Kartons ist, daß auf der einen Seite eine einzige Geste dominiert und auf der anderen Seite eine Vielzahl von Gesten um Elymas kreist. Die Geste des Petrus erhält so autoritativen Charakter. Da im Hintergrund auf dieser Seite die Figuren lediglich als Zuschauer agieren, ist es natürlich ebenso eine zeigende Geste. Somit verweisen die beiden Pole der Bilderzählung wechselseitig aufeinander. Der auf dem Thron vor Entsetzen schwankende Konsul wird dem Betrachter direkt gegenübergestellt. Er hält die Arme nach beiden Seiten von sich gestreckt, mit angewinkelten Händen, zugleich eine Geste des Erschreckens und der Abwehr (Abb. 69).<sup>649</sup>

### **3.2.6 Das Opfer in Lystra**

Nach der Heilung eines lahmen Mannes, dessen Krücken vorne rechts im Bild am Boden liegen, nimmt die Bevölkerung fälschlicherweise an, daß die Apostel, denen die Heilung zu verdanken ist, die auf die Erde gekommenen Götter Jupiter und Merkur seien (Abb. 70).<sup>650</sup> Sofort wird ein Opfer bereitet. Die Apostel, am linken Bildrand, sind ob dieses Ansinnens erzürnt und Paulus zerreißt seine Gewänder. Hinter steht mit gefalteten Händen Barnabas, der mit leidendem Gesichtsausdruck zu der sich irrenden Menge hinabblickt. Den größeren Teil des Bildes nehmen die Menschen ein, die zusammengekommen sind, um das Opfer zu bringen. Zwischen beiden Gruppen steht ein Altar, auf dem schon das Feuer brennt. Das Vorwärtsdrängen der Masse wird durch den ausgestreckten, unüberschnitten gezeigten Arm des blonden Jünglings inmitten dieser Gruppe verdeutlicht. Neben ihm hat eine Figur ihre gefalteten Hände erhoben. Es ist der Geheilte, der so seine Dankbarkeit zum Ausdruck bringt. Der Mann in der vorderen rechten Bildecke hebt dessen Gewandsaum an, um die einst lahmen Beine sehen zu

---

<sup>649</sup> Der von van Aelst gefertigte Teppich dieser Serie ist nur als Fragment in den Vatikanischen Museen erhalten, cf. Shearman 1972, S. 140f. u. Fig. 27. Eine von Jan van Tiegen vermutlich gegen 1540 hergestellte Serie ist in Mantua im Palazzo Ducale erhalten, darunter auch eine vollständige Version der *Blendung des Elymas*, cf. Shearman 1972, S. 144 u. Fig. 23. Die Kartons gingen aus der Werkstatt Pieter van Aelsts gegen 1525 in den Besitz von van Tiegen über, cf. op. cit., S. 210.

<sup>650</sup> Nach Apostelgeschichte 14, 8-18. Maße nach Shearman 1972, S. 212: 3,47 x 5,42 m.

können, und sich so selbst von der wunderbaren Heilung zu überzeugen. Die Komposition zeigt zwar einen zugespitzten Moment der Geschichte, verweist aber mit den Gesten des Geheilten und des älteren Mannes neben ihm in komprimierter Form auf die einzelnen Elemente der Erzählung. Die Ursachen für den Wutausbruch des Apostels sind am linken Bildrand nebeneinandergestellt, dort steht ein Mann mit einem Opfertier neben dem seine Kleider zerreißen den Apostel. Die Umkehrung des Teppichs läßt den Vorgang von links nach rechts ablaufen, die opferwilligen Bewohner Lystras eilen von links herbei, wo die Apostel sich über ihr Vorhaben erzürnen.<sup>651</sup>

Das im Bibeltext erwähnte Zerreißen der Kleider ist eine alte Trauersitte,<sup>652</sup> von der im Alten Testament zum Beispiel im 2. Buch Samuel, 13, 19 berichtet wird: „Thamar [warf] Asche auf ihr Haupt und zerriß das Ärmelkleid, das sie anhatte und legte ihre Hand auf das Haupt und ging laut schreiend davon.“

### **3.2.7 Der Hl. Paulus predigt in Athen**

Am Rande der obersten Stufe einer Treppe, die sich zu einer Plattform erweitert,<sup>653</sup> steht der predigende Paulus mit erhobenen Armen (Abb. 71). Sein Gesicht ist im Profil zu sehen. Hinter ihm befinden sich drei Männer, die intensiv zuhören. Eine sitzende Gestalt drückt mit der gegen das Kinn gedrückten Faust ihr interessiertes Zuhören aus. Zwischen der die Szene nach hinten begrenzenden Architektur und der Treppe sammeln sich die Zuhörer. Unterhalb von Paulus zeigt ein junger Mann mit ausgestrecktem Zeigefinger auf ihn. Wie sein Nachbar wendet er sich den hinter ihm Sitzenden zu, die er auf den Prediger aufmerksam machen will, wie an seinem geöffneten Mund erkennbar ist. Diese sind bereits in eine Diskussion vertieft, wie der Abzählgestus des bärtigen Alten verdeutlicht,<sup>654</sup> der zwischen den Köpfen hindurch zu sehen ist. Die neben ihnen stehenden Männer zeigen unterschiedliche Aspekte des Zuhörens. Ein bärtiger Mann hält seinen Zeigefinger nachdenklich an den Mund, wir kennen die Geste als *Signum harpocraticum*.<sup>655</sup> Der Mann in gelb-grünen Gewändern blickt eher nachdenklich zuhö-

---

<sup>651</sup> Abb. in Raffael 1908, S. 139.

<sup>652</sup> Meuli 1949.

<sup>653</sup> Apostelgeschichte 17, 16-34. Maße nach Shearman 1972, S. 212: 3,43 x 4,42 m. Apostelgeschichte 17, 19f.: „Sie nahmen ihn aber und führten ihn auf den Areopag und sprachen: Können wir erfahren, was das für eine neue Lehre ist, die du lehrest? [/] Denn du bringst etwas Neues vor unsere Ohren; so wollen wir gerne wissen, was das sei.“

<sup>654</sup> Vgl. Sokrates im Fresko *Die Schule von Athen* (Abb. 99).

<sup>655</sup> Cf. Langedijk 1964 und Chastel 1984. Cf. Typologie-Kapitel, S. 60.

rend zu Paulus auf. Ähnliches ist an den beiden Köpfen hinter und neben ihm abzulesen. In der vordersten Reihe daneben steht ein alter Mann, der seine Hände auf die Krücke eines Stabs gelegt hat und den Kopf an seine Hände gelehnt hält. Er blickt skeptisch. Der Mann neben ihm in einem hellroten Umhang und gebeugtem Kopf steht mit geschlossenen Augen da, die verhüllten Arme sind über der Brust gekreuzt. Die beiden Figuren in der rechten vorderen Bildecke verhalten sich anders: Sie blicken ehrfürchtig zu Paulus empor. Der Mann hat die Arme von sich gestreckt, mit gespreizten Fingern. Raffael stellt wieder zwei konträre Reaktionen nebeneinander: Das freudige Aufnehmen der Predigt und das skeptische Sich-Verschließen vor ihr. Wölfflin sieht in den begeisterten Zuhörern, in der Umkehrung des Teppichs also auf der linken Seite, den Ausgangspunkt für eine zu dem predigenden Paulus aufsteigende Bewegung (Abb. 72).<sup>656</sup> Der Blick des Betrachters wird von den in der rechten Ecke plazierten, nach vorne gerückten und deshalb vom Bildrand beschnittenen Zuhörern in das Bild hineingenommen und folgt deren Aufsteigen zu Paulus, der mit seiner Wendung nach links den Blick auf die Bildmitte mit den Zuhörern lenkt.

### 3.2.8 Zusammenfassung

Die Kartons verbindet die Eigenschaft, daß der Ablauf der jeweiligen Bilderzählung leicht abzulesen ist. Wie in den Fresken der *Stanza d'Eliodoro* teilt sich die Darstellung in ein Aktions- und ein Reaktionszentrum. Als neues Element kommt hinzu, daß diese Zentren wechselseitig aufeinander verweisen. Das gilt für die Teppiche in einem stärkeren Maße als für das zur gleichen Zeit entstandene Fresko *Der Brand im Borgo*. Dort tendieren die Handlungsabläufe zur Mitte hin, ein Umstand der sich auch aus der Raumsituation erklärt, da das Fresko allein auf einer Wand plaziert ist. Ganz anders verhält es sich hingegen bei den Teppichen, die nebeneinander hängen sollten und daher auch als Abfolge konzipiert wurden. Auf dieses Problem kann hier nicht mit der notwendigen Ausführlichkeit eingegangen werden. Es sei auf die detaillierte Rekonstruktion Shearmans verwiesen.<sup>657</sup> Er legt dar, daß die beiden Teppiche mit zentrierender Anordnung – *Die Blendung des Elymas* und *Die Heilung des Lahmen* – jeweils in der Mitte in einer Folge von drei Teppichen hängen sollten.<sup>658</sup>

---

<sup>656</sup> Wölfflin 1941, S. 95.

<sup>657</sup> Shearman 1972, S. 21-44 u. Fig. II.

<sup>658</sup> Shearman 1972, S. 132.

Die Mittel dieser Verweise und Bezugnahmen sind die Gesten und die Kombination von Gesten und Blicken. Die besondere Qualität der Kartons liegt in der Deutlichkeit, mit der Raffael neben den Zeigegesten auch die affektdarstellenden Gesten einsetzt. Dabei kann er auf das von ihm selbst in den Stanzenfresken erarbeitete Repertoire zurückgreifen. Er sucht nicht ausschließlich neue Gesten, sondern greift alte variierend wieder auf. Das war zum Beispiel am Abwehrgestus mit erhobenen Händen im *Tod des Ananias* zu sehen.

### 3.3 Die *Transfiguration* (1518–20)

Raffael arbeitete bis zu seinem Tod an der *Transfiguration*, einem großformatigem Altarbild für die Kathedrale St. Justus und Pastor in Narbonne (Abb. 73). Das Werk entstand im Auftrag Kardinal Giulio de Medicis, dem späteren Papst Clemens VII., der zur gleichen Zeit den Michelangelo-Schüler Sebastiano del Piombo mit einer *Erweckung des Lazarus* für dieselbe Kirche beauftragte.<sup>659</sup> Der Auftrag war an Michelangelo selbst herangetragen worden, der sich diesem Ansinnen mit dem Versprechen entzog, Zeichnungen für das Gemälde zu liefern.<sup>660</sup>

Die Themen des Bildes gehen auf die synoptischen Evangeliumsberichte zurück.<sup>661</sup> Die obere Bildhälfte stellt die Verklärung Christi dar. Die untere Hälfte schildert, wie die Apostel an der Heilung eines besessenen Knaben scheitern. In der Verklärung wird Christus durch die Verwandlung der Gestalt und dem Leuchten der Kleider vorübergehend als himmlisches Wesen gezeigt.<sup>662</sup>

Die Geschehnisse auf dem Berg Tabor,<sup>663</sup> also auf dem oberen Bildteil, schildert Mt 17, 1-9: „Und nach sechs Tagen nahm Jesus zu sich Petrus und Jacobus und Johannes, seinen Bruder, und ging mit ihnen allein auf einen hohen Berg. / Und er ward verklärt vor ihnen, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß wie das

---

<sup>659</sup> Mancinelli 1990, S. 149f.: Holz (Kirsche), 410 x 289 cm; zur Technik der Ausführung, op. cit., S. 149-153. Die Restaurierung zwischen 1972 und 1976 räumte letzte Zweifel an der Eigenhändigkeit aus; das Werk ist nicht ganz zu Ende gemalt, wie am linken Fuß des Elias und dem Stein in der unteren rechten Ecke gut zu erkennen ist, op. cit., S. 153 u. Abb. 170, 172. Zur Provenienz Dussler 1971, S. 52, Inv. 333. Laut Gardner von Teuffel 1987, S. 33-41 ist die ursprünglich geplante Aufstellung in Narbonne bislang nicht lokalisiert worden; für den Hochaltar kann das Werk nicht vorgesehen gewesen sein, da dieser damals den beiden Titularheiligen und Maria geweiht war. Dagegen geht Preimesberger 1987, S. 89, Anm. 3 (nach Informationen Heinrich Thelens) davon aus, daß die unter Kardinal Briçonnet 1510 begonnene Neuausstattung des Chores, die Kardinal Medici fortsetzte, auch einen neuen Hochaltar vorsah, während das Bild Sebastiano del Piombos für die Lazaruskapelle bestimmt war (heute London, National Gallery), die Kathedrale besaß Lazarusreliquien.

<sup>660</sup> Preimesberger 1987, S. 92.

<sup>661</sup> Mt 17, 1-20; Mk 9, 2-29; Lk 9, 28-43.

<sup>662</sup> *LThK*, 10, Sp. 709.

<sup>663</sup> Im Bibeltext wird der Namen des Berges nicht genannt, Cyrill von Jerusalem nahm an, daß es sich um den Berg Tabor handelte, der als heiliger Berg in Galiläa galt, cf. Schiller 1966, S. 155.



Licht. / Und siehe, da erschienen ihnen Mose und Elia; die redeten mit ihm. / Petrus aber hob an und sprach zu Jesus: Herr, hier ist für uns gut sein! Willst du, so wollen wir hier drei Hütten machen, dir eine, Mose eine und Elia eine. / Da er noch redete, siehe, da überschattete sie eine lichte Wolke. Und siehe, eine Stimme aus der Wolke sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören! / Da das die Jünger hörten, fielen sie auf ihr Angesicht und erschraaken sehr.“<sup>664</sup>

Die Vorgänge während der Abwesenheit Jesu, dargestellt auf der unteren Bildhälfte, werden vom Vater des Besessenen in direkter Rede zusammengefaßt, Mt 17, 14-16: „Und da sie zu dem Volk kamen, trat zu ihm ein Mensch und fiel ihm zu Füßen / und sprach: Herr, erbarme dich über meinen Sohn! denn er ist mondsüchtig und hat schwer zu leiden; er fällt oft ins Feuer und oft ins Wasser; / und ich habe ihn zu deinen Jüngern gebracht, und sie konnten ihm nicht helfen.“<sup>665</sup>

Die beiden Handlungen nehmen etwa gleich große Teile der Bildfläche ein, folglich lassen sich die Figuren oben in lockerer Weise anordnen, während die Figuren unten sich vor der Silhouette des Berges zusammendrängen. Die beiden Gruppen im unteren Bildteil werden durch einen Hiatus auseinandergehalten,<sup>666</sup> der zwischen dem ausgestreckten Bein des Apostels vorne links und dem Berghang, rechts der Bildmitte, verläuft. Durch diesen Hiatus versucht der vorne sitzende Apostel einen Blick auf den epileptischen Knaben zu werfen, wozu ihn die kniende Rückenfigur auffordert. Die Schneise ist demzufolge ein Mittel, um dem Betrachter die Distanz zwischen den Gruppen zu veranschaulichen. Um diese Trennung zu überwinden, wechseln Gesten und Blicke die Seiten und erhalten damit ihre bildlogische Begründung. Der Apostel, es ist Matthäus,<sup>667</sup> muß sich im Sitzen nach vorne beugen. Diese Haltung wirkt angestrengt, da er sein leicht angewinkeltes rechtes Bein zusammen mit dem linken Arm nach vorne streckt, während er mit der anderen Hand einen aufgeschlagenen Folianten hält, der auf einem

---

<sup>664</sup> Der Bericht bei Matthäus ist am ausführlichsten.

<sup>665</sup> Der Text fährt fort, Mt 17, 17-20: „Jesus aber antwortete und sprach: O du ungläubiges und verkehrtes Geschlecht, wie lange soll ich bei euch sein? Wie lange soll ich euch dulden? Bringt ihn mir her. / Und Jesus bedrohte ihn; und der böse Geist fuhr aus von ihm, und der Knabe ward gesund zu derselben Stunde. / Da traten zu ihm seine Jünger besonders und sprachen: Warum konnten wir ihn nicht austreiben? / Er aber sprach zu ihnen: Um eures Kleinglaubens willen. Denn ich sage euch wahrlich: Wenn ihr Glauben habt wie ein Senfkorn, so könnt ihr sagen zu diesem Berge: Hebe dich von hinnen dorthin!, so wird er sich heben; und euch wird nichts unmöglich sein.“

<sup>666</sup> Von Einem 1966, S. 28 spricht von einer „schräge[n] Raumbasse“; Arasse 1972, S. 452 von „grand vide“.

<sup>667</sup> Kat. Wien 1983, S. 194; Preimesberger 1987, S. 99. Er wird auch als Andreas bezeichnet, cf. Ames-Lewis 1986, S. 141.

Baumstumpf aufliegt. Obwohl sein Gesicht verschattet ist, läßt sich seine Blickrichtung leicht ausmachen, weil sich das von hinten beleuchtete Profil kontrastierend vom roten Mantel des hinter ihm Stehenden abhebt. Was er sieht, läßt ihn erschrecken: Die Finger der vorgestreckten, von hinten beleuchteten Hand sind weit geöffnet, fast gespreizt; eine für diese Reaktion typisch zu nennende Geste bei Raffael.<sup>668</sup> Bemerkenswerterweise verstärkt das vorgestreckte Bein die Emphase des Ausdrucks, ist doch dieser Körperteil bei Raffael üblicherweise nicht Ausdrucksträger. Damit rückt diese Figur, deren Haltung eine der komplizierteren im Gemälde ist, in die Nähe bestimmter Figuren Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle.

Ohne daß die Haltung der Figur Raffaels dort zu finden wäre, teilt sie mit der Darstellung des Propheten Jona oder den *Ignudi* die Eigenschaft, daß alle Körperglieder gemeinsam zum Ausdruck beitragen. Eine Voraussetzung dafür ist allerdings, daß solche Figuren entweder als Einzelfiguren konzipiert oder im Bild relativ isoliert sind, was für den Apostel durch seine Position ganz vorne zutrifft. In dieser Figur ist prototypisch das Verhalten der Apostel beschrieben: Sie sehen und sie kommunizieren untereinander und mit dem Betrachter durch Gesten, Mimik und Blicke.

Ein Apostel in rot-grünem Gewand, im Rücken des Sitzenden, zeigt mit erhobenem linkem Arm und leicht gestrecktem Zeigefinger nach oben, die übrigen Finger sind leicht eingeschlagen, der Daumen und Mittelfinger sind an den Spitzen aneinandergelegt. Er scheint auf die zeigende Funktion reduziert zu sein, denn der Kopf ist nur von hinten zu sehen. Der andere Arm ist vermutlich so nach unten gestellt, daß er sich darauf abstützen kann. Diese Haltung deutet eine Zeichnung in Chatsworth an.<sup>669</sup> Die indizierte Richtung wird von dem stehenden Apostel aufgenommen, der in einen voluminösen, durch das Licht hell bestrahlten, roten Mantel gehüllt ist: Auch er zeigt mit dem ausgestreckten linken Arm und dem pointiert ausgestreckten Zeigefinger nach oben. Der Daumen ist in die Zeigerichtung mitgestreckt, liegt aber im Schatten, wie überhaupt vorne der Oberkörper und das Gesicht verschattet sind. Raffael gelangt zu einer noch stärkeren Verbindung der Gesten mit den sie umgebenden Farben. In zwei hintereinander gestaffelten Figuren erscheint Rot im Gewand und beide Figuren sind mit indizierenden Gesten versehen. Die Hand des Rotgewandeten liegt außerdem vor dem dunklen Hintergrund des Berges, über den Köpfen der Apostel. So macht Raffael mit dem um

---

<sup>668</sup> Vergleiche *Vertreibung Heliadors* (Abb. 109), *Tod des Ananias* (Abb. 144). In der Geste wurde auch eine direkte Übernahme aus Leonardos *Felsgrottenmadonna* (Abb. 48) erkannt, cf. Brown 1986, S. 239.

<sup>669</sup> Studie für zwei Apostel in der *Transfiguration*, Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 51, Abb. bei Joannides 1983, S. 287, Nr. 222.

Aufmerksamkeit heischenden Rot zusätzlich auf die Zeigegeste aufmerksam. Der Schatten im Brustbereich verdeckt die Geste der anderen Hand und enthüllt sie zugleich. Mit ihr zeigt der Apostel auf sich selbst, wenn er den Blick des ihm direkt ins Gesicht blickenden Vater erwidert. In Kombination mit der nach oben zu Christus gerichteten Zeigegeste wird dem Betrachter vermittelt: „Nicht ich kann deinen Sohn heilen, sondern er.“ Für die Bilderzählung weist sie auf den Passus voraus, der berichtet, wie der Vater zu Jesus spricht. So verknüpft der Apostel durch seine Geste die beiden Bildteile miteinander. Die nach oben zeigende Hand des rot-grün Gewandeten tut dies nicht, da der Apostel nicht mit der Gruppe um den Jungen kommuniziert.

Aus der Anordnung der drei bisher beschriebenen Apostel läßt sich eine Art Winkel bilden, der von dem nach vorne gestreckten Fuß des Sitzenden ausgeht, nach links zum Bildrand verläuft, dort durch den von hinten zu sehenden Kopf umgelenkt und von den ausgestreckten Armen nach schräg oben fortgeführt wird. Dem Betrachter wird dadurch ein Einstieg ins Bild ermöglicht, der ihn zu den Polen der Darstellung führt. Die am Fuße des Berges plazierten Apostel kommunizieren untereinander und mit der Gruppe gegenüber. Aus dieser Gruppe gehen keine Impulse hervor, die den Betrachter veranlassen, nach oben zu blicken. Das ist insofern einleuchtend, da sie aus ihrer Perspektive selbst nicht zum Berg blicken könnten, auch sind sie sämtlich mit dem Rücken zum Berg gewandt. Hinter dem Apostel im roten Mantel stehen zwei Apostel, die mit dem vor ihnen sitzenden Apostel in rot-grünen Gewändern sprechen, solchermaßen erhält dessen zeigende Geste ihre bildimmanente Begründung. Von diesen beiden sind nur die Köpfe und die Schulterpartien zu sehen. Der Apostel am Bildrand wendet sich über seine Schulter blickend dem Zeigenden zu. Die Hände hält er in Brusthöhe, die Handflächen sind zueinander gekehrt, die gestreckten Finger leicht gespreizt, so als wolle er sagen: „Was kann ich tun?“ Der alte Apostel blickt auch zum Zeigenden hinunter, weshalb die Lider geschlossen erscheinen. Er ist durch die fehlende Gestik als Vertreter einer resignativen Haltung charakterisiert.<sup>670</sup> Im Wiener *Akt-modello* Pennis steckt er die Hände unter die Achseln und ergänzt den mimischen mit dem passenden gestischen Ausdruck (Abb. 111).

Der Wechsel von Beleuchten und Verschatten setzt sich bei den übrigen vier Aposteln fort. Neben dem Zeigenden in rotem Mantel beugt sich ein in gelb-grün gewandeter

---

<sup>670</sup> Die Köpfe der älteren Apostel erinnern an jene des *Abendmahls* von Leonardo da Vinci in Mailand, cf. Weil-Garris 1972, S. 345.

Jüngling zum epileptischen Knaben. Seine rechte Schulter und die rechte Gesichtshälfte werden von schräg links oben beleuchtet. Raffael betont damit die Blickrichtung des Rotgewandeten, die der junge Apostel und auch der greise Apostel neben ihm aufnehmen. Das Licht fällt nach unten auf den rechten Fuß des jungen Apostels, der in Schrittstellung zum Knaben gestellt ist, seine gesamte Körperhaltung ist also zur rechten Seite ausgerichtet. Der weniger harte Übergang von Licht und Schatten an der Armbeuge leitet den Blick zur Brust, auf die er seine Hände mit angewinkelten Fingern gelegt hat.<sup>671</sup> Der sitzende greise Apostel, dessen Körper beinahe frontal zum Betrachter gewandt ist, neigt seinen Kopf nach rechts, um zum Jungen zu sehen. Seine Brustpartie ist beleuchtet, so daß sich die erhobenen, von hinten beleuchteten Hände besser abheben. Zwar ist die rechte Hand partiell verdeckt, doch läßt sich der beschwichtigende Ausdruck der Geste erkennen. Sie kann zum einen als eine den jungen Apostel beschwichtigende Geste verstanden werden, zum anderen drückt sie die Verwunderung und das Erschrecken des greisen Apostels selbst aus. Der Gestus ist demnach verwandt mit dem Gestus der in Abwehr erhobenen Hände.

Mit dem skeptisch dreinblickenden älteren Apostel wird das resignative, handlungsunfähige Motiv wieder aufgegriffen. Er wird von dem neben ihm stehenden, hellgrün-dunkelgrün gekleideten Apostel auf den Jungen aufmerksam gemacht. Dieser zeigt mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger, während er sein Gesicht nach links zum Skeptiker wendet. Dem Zeigen nach oben des rotgekleideten Apostels wird das komplementäre Grün in Verbindung mit dem Zeigen in die entgegengesetzte Richtung gegenübergestellt. Die Zeichnung enthüllt eine lässig wirkende Gesamthaltung: Sein rechtes Bein ist aufgestellt, den linken Arm hat er in die Seite gestützt (Abb. 112). Die Zeigegeste des Apostels führt den Betrachter ganz nahe an die Gruppe um den Knaben heran.

Diese Gruppe ist so angeordnet, daß der Junge das vorderste Glied bildet, damit die Apostel ihn sehen können. Er wird ihnen und zugleich dem Betrachter präsentiert. Er ist die einzige Figur auf der unteren Bildhälfte, die so stark ausgeleuchtet ist. Der Vater stützt den Knaben unter den Achseln und schiebt ihn den Aposteln entgegen. Das Schieben wird durch das Schrittmotiv, seine gebeugte Haltung und die dieser Bewegung widerstrebende Haltung des Knaben deutlich, der im Anfall seinen rechten Fuß schräg

---

<sup>671</sup> Die Geste ist deutlich auf der Zeichnung im Louvre zu erkennen, s. Abb. 221.

gestellt hat. Sein auf die Apostel starrer Blick ist Ausdruck der Hilflosigkeit und der Dringlichkeit seiner Bitte. Der Knabe erleidet gerade einen Anfall. Der rechte Arm ist senkrecht nach oben, der linke in die entgegengesetzte Richtung nach unten gestreckt. Seine rechte Hand ist im Handgelenk leicht angewinkelt, so daß die Handfläche nach oben geklappt wird, die Finger sind nur angewinkelt, aber nicht geschlossen oder ausgestreckt. Seine Linke winkelt er ebenfalls an, doch sind ihre Finger ausgestreckt und gespreizt, wobei Mittel- und Ringfinger dicht geschlossen, die anderen Finger aber weit abgebogen sind (In einer ähnlichen Weise, wenngleich lockerer, sind die Finger der linken Hand Jesu angeordnet). Diese starke Betonung der Vertikale durch die Armstellung verdeutlicht die Unbeweglichkeit und Verkrampftheit seines Körpers. Der Kopf ist in den Nacken geworfen,<sup>672</sup> der Mund steht offen, so daß die oberen Schneidezähne sichtbar werden. Dieses Detail findet sich bei Lk 9, 39 vom Vater beschrieben: „Siehe, ein Geist ergreift ihn, daß er plötzlich aufschreit, [...]“. Schließlich sind die Bulbi der Augen in divergierende Richtungen nach links und nach rechts außen gedreht. Das Volk schließt sich der Bitte des Vaters an. In Gestik und Mimik sind sie ganz auf die Apostel ausgerichtet, die sie auf den Jungen aufmerksam machen. Die direkt neben dem Knaben kniende Frau in grünem Gewand, vermutlich die Mutter, weist mit ihrem Zeigefinger auf ihn und blickt dabei mit leicht geneigtem Kopf und eindringlich flehendem Blick zur anderen Seite. Über ihr neigt sich ein Bärtiger herüber, der die Hände in Brusthöhe hält, mit einander zugekehrten Handflächen bei flach gestreckten Fingern. Im Zusammenspiel mit seiner Mimik drückt diese Geste eine Bitte um Hilfe aus, während sie doch beim Apostel ganz links am Bildrand eher Unwissenheit und Vergeblichkeit bedeutete. Die beiden Gesten dürften nicht zufällig auf etwa demselben Niveau in der Bilderzählung parallelisiert worden sein. Im Dunkel unterhalb dieses Händepaares ist schemenhaft der Kopf eines Mannes zu sehen, der wie alle anderen zu den Aposteln hinübersieht. Hinter dieser vorderen Gruppe schließen sich weitere Personen an, von denen nur Köpfe zu sehen sind, mit Ausnahme des rotgewandeten Bärtigen, der hinter dem Vater steht. Dieser streckt seinen Arm schräg nach oben, in die gleiche Richtung wie der Apostel, mit dem er durch die identische Gewandfarbe parallelisiert wird. Es ist dies kein Zeigen, sondern ein Winken, das die Aufmerksamkeit der Apostel gewinnen soll. Er verstärkt seine aktive, demonstrative Geste mit einem Zuruf, wie an dem geöffneten Mund zu erkennen ist. Hinter seiner Hand

---

<sup>672</sup> Zur Ambiguität dieses Motivs und zu seiner Verwendung in der *Transfiguration*, cf. Barasch 1983, s. 16f.

ist schemenhaft eine weitere Hand erkennbar, die zu dem ganz hinten Stehenden gehört, die aber nicht vollständig ausgeführt wurde. Man nimmt an, daß Raffael sie nicht ausführen wollte und schließlich übermalt hätte, um die Wirkung der Geste des gerade beschriebenen Mannes nicht zu schwächen.<sup>673</sup> Eingedenk der immer wieder beobachteten Sorgfalt mit der Raffael seine Werke vorbereitete, erscheint es wenig wahrscheinlich, daß er zwei einander so ähnliche Gesten derart dicht nebeneinander plazieren wollte. Vermutlich verwarf er diese Hand, weil sie zu nahe an die Konturlinie des Berges geraten wäre.<sup>674</sup> In der ausgeführten Stellung und vorausgesetzt, der Maler hätte die andere Hand vollkommen getilgt, wäre diese Hand komplett von einem dunkleren Hintergrund umgeben, wie das bei der Hand des Apostels Jakobus der Fall ist. Die unfertige Hand ist ein weiteres Indiz dafür, daß Raffael an der Stellung der Hände noch während der Ausführung Änderungen vornahm. In diesem Fall ging es darum, die günstigste Wirkung zu erzielen.

Die kniende Rückenfigur im Vordergrund schließt durch Position, Haltung und nicht zuletzt Gestik an die weiblichen Rückenfiguren aus dem *Heliodor*- und dem *Incendio*-Fresko an. Sie kniet mit straff aufgerichtetem Oberkörper und dreht das Gesicht den Aposteln zu, so daß sich ihr Profil scharf vom dunkleren Hintergrund abhebt.<sup>675</sup> Die Lage ihres linken Unterschenkels nimmt die schräge Position des Beines von Matthäus auf, und da ihr anderes Knie gewissermaßen in Schrittstellung in Richtung zur Apostelgruppe gestellt ist, unterstützt sie ihren dringenden Blick mit der Körperhaltung. Der Blick ist als Aufforderung zu verstehen, ihrer Zeigegeste zu folgen. Sie hält beide Arme etwas über Brusthöhe: Der linke ist in der Beuge nach rechts gelegt, der andere Arm – in gekonnter Verkürzung – nach schräg hinten zum Knaben ausgestreckt. Beide Hände zeigen mit ausgestrecktem Zeigefinger. Die Eindeutigkeit ihres Zeigens wird dadurch deutlich, daß beide Hände rechts von ihrem Kopf gemalt sind; ihre rechte Hand trifft mit dem Zeigefinger den Brustkorb des Besessenen.

Über dem Plateau des Berges schwebt Christus, eingerahmt von Moses links und Elias rechts, vor einer aureolenhaft leuchtenden Ballung von Wolken. Sein Körper ist als einziger des Bildes nach vorne frontal zum Betrachter gekehrt. Der Kopf ist leicht nach

---

<sup>673</sup> Mancinelli 1990, S. 152.

<sup>674</sup> Die Änderung einer Handposition konnte am Karton für die *Schule von Athen* beobachtet werden.

<sup>675</sup> Man mag darin auch einen Reflex auf Albertis Traktat erkennen, der seine Beobachtung mitteilt, daß das Kinn nie weiter als bis zur Schulter gedreht werde, Alberti-Janitschek 1877, S. 126.

links geneigt und sein Blick nach oben gerichtet.<sup>676</sup> Das Schweben wird durch sein angezogenes linkes Bein, bei fast gestrecktem rechtem Bein akzentuiert. Die Arme hat er vom Oberkörper weggestreckt, die Unterarme sind nach oben angewinkelt, so daß die Ärmel etwas nach unten rutschen, wodurch ein Teil des Unterarms zu sehen ist. Dies ergibt zusammen mit den geöffneten Händen, deren Finger fächerförmig gespreizt sind, einen inkarnatfarbenen Kontrast zum weißen Hintergrund. Die Hände sind mit der Handfläche nach vorne gedreht. Die Auffächerung der Finger ist nicht bei beiden Händen gleich: Bei seiner linken Hand sind Daumen und Zeigefinger gestreckt (ähnlich wie die linke Hand des Knaben), während die anderen gestreckten Finger dicht beinanderliegen; die Finger seiner rechten Hand sind gleichmäßig aufgefächert. Die Haltung, die schwebende Gestalt, der Gestus der Hände und das Aufblicken sind Verweise auf die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi.<sup>677</sup>

Die Patriarchen zu beiden Seiten, unterschieden durch die Gesetzestafeln und das Buch, zeigen um 90 Grad gedreht die gleiche Beinsetzung, die typisch für schwebende Figuren bei Raffael ist.<sup>678</sup> Die Oberkörper sind schräg gelagert, die Köpfe liegen im Nacken. Die gebauschten Gewänder verstärken die Suggestion des Schwebens.

Auf dem Plateau des Berges liegen die drei Apostel, die Jesus begleiteten: Petrus, Jakobus (Maior) und Johannes. Der Apostel links, Jakobus, kniet zusammengekauert mit gefalteten Händen. Ihm den Rücken zuwendend dreht sich Petrus – ausgewiesen durch graues Haar und die Mittelposition – gerade aus einer liegenden Position nach oben, dabei die Hand mit der nach oben gekehrten Fläche über das Gesicht haltend, die Augen sind geschlossen. Sein linkes Bein ist gestreckt, das andere winkelt er gerade an, als sei er dabei aufzustehen. Der dritte Apostel rechts – der jugendliche Typus charakterisiert ihn als Johannes – scheint sich gerade aus einer kauernenden Stellung, der des Jakobus vergleichbar, aufgerichtet zu haben. Sein linker Arm ist ausgestreckt, mit der im Abwehrgestus nach vorne gedrehten Handfläche. Seine rechte Hand hält er im Gestus des Aposkopein über die Stirn,<sup>679</sup> der Kopf ist nach unten geneigt, um sich so noch besser vor dem Licht zu schützen. In dieser Weise interpretierte schon Vasari die Haltungen der drei

---

<sup>676</sup> Zur Rezeption des nach oben gerichteten, „himmelnden Blicks“, cf. Kat. Dresden 1998.

<sup>677</sup> Schiller 1966, S. 161.

<sup>678</sup> Z. B. die Engel auf der *Pala Gavari* (Abb. 33).

<sup>679</sup> Jucker 1956, S. 116.

Figuren,<sup>680</sup> deren Haltung und Gestik ihr im Bibeltext erwähntes Erschrecken ebenso ausdrücken wie die sich daraus ergebenden Schutzreaktionen.

Die Anordnung der sechs Figuren, der nach oben gerichtete Blick Christi und die in hellstem Weiß erstrahlende Wolke hinter ihm, fixieren den Augenblick der Handlung als den Moment, in dem Gottes Stimme zu vernehmen ist, die sagt: „Da er noch redete, siehe, da überschattete sie eine lichte Wolke. Und siehe, eine Stimme aus der Wolke sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören!“ (Mt 17, 8).<sup>681</sup>

Ganz links, am äußersten Bergrand knien zwei jugendliche Heilige, es sind die Patrone Kathedrale von Narbonne: Justus und Pastor. Der zweite von links hat die Hände zum Gebet gefaltet und sieht zu den drei Schwebenden empor. Der andere, vom Licht hervorgehoben, hält seine linke Hand nach unten zur Mitte hin mit nach vorne gedrehter Handfläche in einer Ergebung ausdrückenden Weise. Der andere Arm ist leicht nach vorne ausgestreckt. Der Zeigefinger dieser Hand zeigt auf die vor dem Berg befindlichen Figuren. Es ist der einzige gestische Verweis von oben nach unten.<sup>682</sup> So kann seine Geste auch als Einladung verstanden werden, den Menschen da unten zu helfen. Mit dieser Fürsprache erfüllt er auch die Mittlerrolle eines Heiligen. Arasse hebt hervor, daß diese beiden Figuren als einzige die Verklärung sehen können, im Gegensatz zu den vom Licht geblendeten Aposteln auf dem Berg und den vor dem Berg mit dem Knaben befaßten Figuren. Sie führten dem Betrachter die richtige spirituelle Haltung vor: Er solle sich niederknien und beten.<sup>683</sup>

### 3.3.1 Die Gestik in den beiden Bildhälften

Arasse merkt an, daß es in der unteren Hälfte nur zwei Gesten gebe: die zeigende Geste und die dargebotene, offene Hand.<sup>684</sup> Das trifft für die beleuchteten Gesten zu. Wie beschrieben sind weitere Gesten im Schatten verborgen. Deren gemeinsames Merkmal ist, daß sie affekdarstellende Gesten sind. Raffael scheint demnach die Gesten durch die

---

<sup>680</sup> „zum Schutz vor den Strahlen“, cf. Vasari / Kanz 1997, S. 88.

<sup>681</sup> Die Wolke symbolisiert im AT die Gegenwart Gottes, bei der Verklärung Christi richtet sich die Stimme an die Jünger, cf. *LThK*, 10, Sp. 709.

<sup>682</sup> In den meisten Abbildungen ist diese Hand beschnitten, der Gestus ist vor dem Original zu erkennen.

<sup>683</sup> Arasse 1972, S. 467.

<sup>684</sup> Arasse 1972, S. 452. Links dient der ausgestreckte Zeigefinger als Zeigegeste, rechts als Appell; die offene Handfläche stelle rechts eine Bitte dar, links drücke sie Erstaunen, Betäubung und Unfähigkeit zu handeln aus.



Lichtführung hierarchisch zu ordnen. Die häufigen Zeigegesten sind voll beleuchtet und gut sichtbar, um ihre hinweisende Funktion zu erfüllen. Weniger zahlreich sind jene Gesten mit der offenen Hand, die teils ausgeleuchtet, teils indirekt beleuchtet sind, die dem Betrachter die Reaktionen der Figuren auf das Bildgeschehen anschaulich machen. Die wenigen „versteckten“ Gesten fordern durch ihre „Obskurität“ eine höhere Aufmerksamkeit vom Betrachter, der genauer hinsehen muß, um sie erkennen zu können. Die Funktion der „Verdunkelung“ könnte darin bestehen, daß die Aussage dieser Geste durch die schwierigere „Enthüllung“ eine größere Bedeutung bekommt. Der sich nach vorne beugende, auf den ersten Blick „gestenlose“ Apostel, möglicherweise Philippus,<sup>685</sup> könnte dann mit seiner Geste, den eigentlich gewünschten, vom Maler dem Publikum nahe gebrachten Affekt ausdrücken.<sup>686</sup> Preimesberger sieht in ihr den „rhetorisch-gestische[n]“ Ausdruck für „Wohlwollen“.<sup>687</sup> In dieser Hierarchie ließe sich auch eine umgekehrte Wertung erkennen: Die Zeigegesten wären dann die wichtigsten Gesten, da sie den Betrachter anhalten, das Bild *ganz* anzuschauen, und seinen Blick zu den wichtigen Punkten des Bildgeschehens hinführen. Die übrigen Gesten werden in ihrer Emphase durch die Lichtführung graduell abgestuft und vermitteln dem Betrachter vorbildhafte Reaktionen auf das Bildgeschehen.

Wie im unteren Bildteil eine Differenzierung der Gesten durch die Lichtführung zu erkennen war, ist für das ganze Bild eine Dreiteilung der Gesten zu erkennen. In der Zone von Christus und den beiden Patriarchen ist die Gestik hieratisch, was mittels der symmetrischen Anordnung von Moses und Elias mit dem frontal (ikonenhaft) ausgerichteten Christus in der Mitte erreicht wird. Darunter, als zweite Stufe, sind nur reagierende Gesten der drei Apostel zu sehen, die ihrem Erschrecken Ausdruck verleihen, nicht aber der Kommunikation untereinander oder gar mit der unteren Bildhälfte dienen. In der unteren Bildhälfte schließlich wird die Gestik in mehreren Funktionen eingesetzt,

---

<sup>685</sup> Preimesberger 1987, S. 101.

<sup>686</sup> Die Figur ist, wenngleich seitenverkehrt, aus dem *Abendmahl* Leonardos übernommen, cf. Weil Garris Posner 1974, S. 6.

<sup>687</sup> Preimesberger 1987, S. 101 u. Anm. 72. Preimesberger zieht für seine Interpretation das Werk John Bulwers heran, der im 17. Jahrhundert zwei Werke über Gestensprache veröffentlichte und die Vorstellung vertrat, daß eine solche Sprache als Universalsprache einsetzbar wäre, dazu Knowlson 1965. Mit Bulwers Schriften (John Bulwer, *Chirologia or the Natural Language of the Hand*, London 1644 sowie *Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*, dito) scheint sich eine Traditionslinie bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgen zu lassen, da Bulwer die Gesten nicht nur beschreibt, sondern auch abbildet und einige diese Gesten tatsächlich in Zusammenhang mit der Malerei des Cinquecento gebracht werden können. In der deutschen Forschung scheint die kommentierte Ausgabe von Cleary (s. Bulwer / Cleary 1974) nicht bekannt zu sein oder zumindest nicht benutzt zu werden (z.B. Preimesberger 1987, Kat. Wien 1993; Kat. Dresden 1998). Der Kommentar Clearys belegt die Abhängigkeit Bulwers gerade von der antiken Rhetorik Ciceros und Quintilians.

primär hinweisende und kommunikative Gesten, gefolgt von affektausdrückenden Gesten. So erreicht Raffael für das Bild insgesamt Harmonie und Ausgewogenheit, da Konfusion und Klarheit einander gegenübergestellt sind.<sup>688</sup>

### 3.3.2 Die kniende weibliche Rückenfigur

Die Rückenfigur ist durch Haltung, Kleidung, Frisur und Beleuchtung von der Apostelgruppe wie von der Gruppe um den Jungen unterschieden. Besonders auffällig sind die aufwendige Frisur und das an der linken Schulter herabfallende Gewand, welches durch die helle Beleuchtung als kostbarer, glänzender Stoff gekennzeichnet ist.<sup>689</sup> Ihre Position auf dieser Seite des Hiatus rührt von ihrer Funktion als Zeigefigur her. Diese Merkmale und das Fehlen einer in der biblischen Erzählung solchermaßen hervorgehobenen Frauengestalt – Vasari spricht von ihr als der „principale figura di quella tavola“<sup>690</sup> – stimulierten Versuche, die Identität dieser Figur zu bestimmen. Preimesberger schlägt eine Deutung als Maria Magdalena vor. Seiner Argumentation ist nichts entgegenzusetzen, außer dem Einwand, daß Maria Magdalena nicht in die Bilderzählung eingebunden werden kann.<sup>691</sup> Allerdings legte Raffael das Gemälde so an, daß alle Elemente bildlogisch miteinander verbunden sind. Auch die beiden jugendlichen Heiligen, die am Rand des Bergs Tabors knien, bilden keine Ausnahme, sieht in ihnen der gläubige Betrachter die Fürsprache der Schutzpatrone dargestellt.

Jungic überlegt, ob es sich um die erythräische Sibylle handele, die Prophetin der Apokalypse.<sup>692</sup> So wie Preimesberger das herabfallende Gewand und die mit der entblößten Brust verbundene erotische Konnotation auf Maria Magdalena bezog, ließen sich diese beiden Elemente auf die Darstellungen von Sibyllen beziehen. Raffael könnte

---

<sup>688</sup> Diese Gegenüberstellung, die auch eine Opposition von Christus mit den Aposteln ist, findet sich vorbildlich auch in Leonardos *Abendmahl*.

<sup>689</sup> Die bei Nesselrath 1993 (1), Abb. 196 abgebildete Röntgenaufnahme zeigt, daß die Frisur zunächst nicht so aufwendig gestaltet war; die über den Kopf gelegten Zöpfe sind eine spätere Hinzufügung Raffaels. Eine Kopie des Kopfes nach dem Gemälde findet sich auf fol. 85 recto des *Fossombronner Skizzenbuchs*, cf. Nesselrath 1993 (1), Abb. 67 und S. 191f.

<sup>690</sup> Vasari 1550, S. 638.

<sup>691</sup> Preimesberger 1987, S. 106ff. Für Preimesberger deutet die Bildregie Raffaels darauf hin, daß Maria Magdalena die erste Zeugin der Auferstehung Christi sei, dies sei ihre wichtigste heilsgeschichtliche Rolle, op. cit., S. 107f. Allerdings spricht Preimesberger von ihr als noch nicht bekehrter Sünderin, loc. cit. Das trifft nicht zu. Im Bericht nach Lk 8, 2 ereignet sich die Bekehrung der Maria Magdalena vor der Verklärung und der Heilung des Besessenen, Lk 9, 28ff. und Lk 9, 37ff. Die Bekehrung fällt bei Lukas mit der Austreibung der sieben Dämonen zusammen, die auch Preimesberger erwähnt. Könnte sich darauf nicht die narrative Einbindung begründen, daß Maria Magdalena als die schon Geheilte auf den noch nicht geheilten Knaben weist?

<sup>692</sup> Jungic 1992, S. 340.

sich auf seine eigenen Sibyllendarstellungen in S. Maria della Pace<sup>693</sup> beziehen, wo er die Cumäische Sibylle<sup>694</sup> in einer gleichfalls ausgreifenden Körperhaltung mit nach oben ausgestrecktem Arm und aufwendiger Kleidung darstellt,<sup>695</sup> ebenso bezieht er sich auf die Sibyllen Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle, von denen die *Libica* mit einem aufgeknöpften Mieder und dem neben ihr liegenden Obergewand abgebildet ist. Die Zeigegeste kann als Attribut der Propheten verstanden werden, zum Beispiel Johannes d.T. oder den Sibyllen- und Prophetendarstellungen Peruginos in den Cambio-Fresken in Perugia.<sup>696</sup> Dennoch scheint es an einer thematisch begründeten Einbindung in den Erzählzusammenhang zu mangeln. Das Mittel zur formalen Einbindung ist die Dichotomie von doppelter Zeigegeste und divergierendem Blick, der mit einem weiteren Postulat Albertis korreliert, dem nach der Mittlerfigur. Es drängt sich die Frage auf, ob diese Funktion nicht gerade dann am besten zur Geltung kommt, wenn die Figur anonym bleibt, so wie die weiblichen Rückenfiguren in der *Vertreibung Heliodors* und im *Brand im Borgo*, die dem Betrachter ihre Erregung direkt vermitteln. Die Kniende ist bewußt eindimensional angelegt: Ihre Aussage deckt sich mit ihrer Gestalt.

### 3.3.3 Der besessene Knabe

Die Figur des besessenen Knaben kann zur Klärung der Frage dienen, ob Raffael der von Leonardo eingeforderten Beobachtung der Natur beziehungsweise der Taubstummennachkam, um die geeigneten Gesten zu finden? Der Bibeltext benennt die Krankheit nicht, bei Matthäus spricht der Vater von der Mondsüchtigkeit seines Sohnes. Man hält ihn als von einem unsauberen Geist besessen, den Jesus austreibt (Mt 17, 18). In den vom Vater beschriebenen Symptomen erkannte man schon früh eine epileptische Erkrankung, wie sie die antiken Mediziner beschrieben hatten;<sup>697</sup> diese Diagnose übernahm Origenes in seinen Matthäuskommentar (3. Jh. n. Chr.), aber für ihn war diese Krankheit dämonischen Ursprungs.<sup>698</sup> Von dieser Vorstellung begann man sich erst im Laufe der Renaissance zu lösen.<sup>699</sup> Die Details in den Berichten der Synoptiker hält der Neurologe Janz sogar für ausreichend, um eine „early beginning epilepsy with frequently occurring

---

<sup>693</sup> Mit der Ausmalung war Raffael vermutlich seit 1512 beschäftigt, Hirst 1961, S. 168.

<sup>694</sup> Als solche bezeichnet sie Dussler 1971, S. 93.

<sup>695</sup> Abb. bei Jones / Penny 1983, S. 103, Abb. 115.

<sup>696</sup> Abb. bei Scarpellini 1984, S. 227, Abb. 173 und S. 228, Abb. 174.

<sup>697</sup> Hippokrates verfaßte eine Schrift über die Epilepsie, cf. Glaser 1978, S. 268.

<sup>698</sup> Temkin 1971, S. 91f.

<sup>699</sup> Glaser 1978, S. 268.

generalized tonic-clonic seizures, especially during waking hours“ zu diagnostieren.<sup>700</sup> In der tonischen Phase der Krämpfe kann es zum Beugen der Arme bei gleichzeitigem Strecken der Beine, aber auch zum Strecken sowohl der Arme als auch der Beine kommen, die Körperhaltung des Knaben zeigt folglich eine frühe Phase eines Anfalls. Anders verhält es sich bei den Augen. Raffael läßt die Bulbi fälschlicherweise divergieren, korrekt wäre eine gleichsinnige Drehung zu einer Seite, nach rechts oder links.<sup>701</sup>

Ob Raffaels Darstellung von den Zeitgenossen als eine korrekte Darstellung eines epileptischen Anfalls erkannt wurde, ist nicht überliefert. Ein Vorläufer für die Gestalt des Knaben kann in der Illustration der Austreibungsszene im Evangeliar Ottos III. benannt werden, die von Einem in Bezug zur Transfiguration Raffaels setzte.<sup>702</sup> Es finden sich dort die Elemente des die Arme von sich wegstreckenden Besessenen und das Stützmotiv des Vaters. Belebt Raffael also eine „alte Bildformel“<sup>703</sup> oder handelt es sich um eine naturalistische Darstellung? Im 19. Jahrhundert fällten die führenden medizinischen Autoritäten das vernichtende Urteil, daß es sich bei der Darstellung um „falschen Realismus“ handele und Raffael von den möglichen Stellungen während des Konvulsivstadiums eines epileptischen Anfalls gerade die einzig nicht mögliche ausgewählt hatte.<sup>704</sup> Hingegen spielt für Janz die muskulöse Gestalt des Knaben auf einen älteren Namen für Epilepsie an: *morbus herculeus*.<sup>705</sup> Der geöffnete Mund entspräche dem Initialschrei am Beginn eines Anfalls,<sup>706</sup> das Schreien des Sohnes erwähnen auch die Evangelisten Markus (9, 26) und Lukas (9, 39). Diese Elemente sprechen dafür, daß sich Raffael bemühte, einen Anfall authentisch zu schildern. Gleichwohl sah er davon ab, die noch drastischeren Details abzubilden, wie den Schaum vor dem Mund und das Wälzen auf dem Boden, von dem in den Texten die Rede ist. Wieder strebt er danach, seine visuellen Vorstellungen und die thematischen Anforderungen miteinander zu vereinen.

---

<sup>700</sup> Janz 1986, S. 317 u. 321. Er sieht eine Parallelisierung von Knabe und Christus in der Kreuzform, cf. op. cit., S. 320f.

<sup>701</sup> Nach dem Anfall tritt ein Dämmerzustand ein. Für diese medizinischen Angaben danke ich Dietrich Netzold.

<sup>702</sup> Aachen, Münsterschatz, um 1000, von Einem 1966. S. 14, Anm. 1, Abb. Tafel VII.

<sup>703</sup> Loc. cit.

<sup>704</sup> Holländer 1950, S. 253 referiert die Meinungen von Charles Bell (*The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the Fine Arts*. 4. Aufl., London 1847); J. M. Charcot und Paul Richer (*Les Démoniaques dans l'art*, Paris 1887), denen er sich anschließt.

<sup>705</sup> Janz 1986, S. 320.

<sup>706</sup> Op. cit. S. 321.

Im Kontext der entwickelten Bildsprache Raffaels zeigt sich, daß er die Gelegenheit wahrnahm, eine nicht koordinierte, nicht logisch zu lesende Gestik zu präsentieren.

## VII. Die Gesten im zeichnerischen Werk: Von Umbrien nach Rom

### 1. Umbrien

Die zeichnerischen Anfänge Raffaels lassen sich kaum weiter als bis in die Mitte der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen. Da die Zeichnungen nicht für eigene Gemälde, sondern für jene Peruginos entstanden, in dessen Werkstatt er zu dieser Zeit arbeitete, sind die Zuschreibungen weiterhin Gegenstand der Diskussion.<sup>707</sup> Das Verso der Zeichnung, die am Beginn dieses Kapitels, trägt das Selbstporträt des vermutlich 15jährigen Raffaels, ist also um 1498 zu datieren.<sup>708</sup>

#### 1.1 Männlicher Rückenakt und Armstudien

In der Aktstudie zeichnen dickere Federstriche den Verlauf der Sehnen und die Konturen von Muskelpaketen nach, während dünnere Kreuz- und Parallelschraffen den Körper modellieren (Abb. 74).<sup>709</sup> Solche anatomischen Studien sind von den Zeichnungen Pollaiuolos und Signorellis angeregt, die Raffael mit *écorché*-Studien verbindet.<sup>710</sup> Die an den oberen Blattrand gesetzten Armstudien hängen nur indirekt mit dem Rückenakt zusammen, da sie von vorne gezeichnet sind. Bei dem Arm links, ist der Daumen der Hand abgespreizt, Mittel- und Ringfinger sind so ausgestreckt, als würden sie sich auf etwas stützen, während der Zeigefinger und der kleine Finger nach oben angewinkelt sind, so daß das erste und zweite Fingerglied ausgestreckt, das dritte abgeknickt ist. Die Hand des Arms in der Mitte ist zur Faust geballt. Die Stelle von Daumen und Zeigefinger ist verwischt. Beim Arm rechts variiert die Fingerstellung die der Hand links außen, aber in lockererer Form. Der Daumen und der Mittelfinger weisen senkrecht nach unten, während der Zeigefinger und der fünfte Finger nach oben in der beschriebenen Weise angewinkelt sind. Vom Ringfinger ist nur der Ansatz erkennbar. In dieser Form hat die

---

<sup>707</sup> Joannides 1983, S. 133, Nr. 1 recto: Kompositionsskizze für Geburt Mariens; verso: Studie der Frau rechts der Geburt der Maria. Florenz, Uffizien 366, Feder, 163 x 121 mm. In der Zeichnung der Frau auf dem verso erkennt Joannides florentinische Formen, vor allem jene Filippino Lippis und Spuren einer Ausbildung durch den Vater, der mehr an der Darstellung von Bewegung interessiert war als Perugino. Die Studien, in den 1980er Jahren von Ferino Pagden entdeckt, beziehen sich auf zwei Predellen des Altars von Perugino für S. Maria Nuova in Fano. Der Altar ist signiert und wurde 1497 vollendet. Das Blatt liegt in den Uffizien unter Pinturicchio, s. op. cit., S. 13. Zur Tendenz im Werk Peruginos überall die Hand des frühreifen Raffaels erkennen zu wollen, cf. Kat. Rom 1992 S. 36.

<sup>708</sup> Joannides 1983, S. 135, Nr. 7 verso.

<sup>709</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 2: Nr. 1, London, British Museum, 1860-6-16-94, Recto: Feder und braune Tinte; horizontaler Knick beim oberen Rand; Verso: Kopf eines Jungen (Selbstporträt?); schwarze Kreide; 314 x 190 mm. Fischel 1913, 1, Nr. 4; Joannides 1983, S. 135, Nr. 7 Recto, Datierung 1498-1499; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 555, Nr. 2.

<sup>710</sup> Ferino Pagden 1984, S. 98. Ames-Lewis 1986, S. 21. Joannides 1983, S. 135.

Hand nicht mehr etwas Aufstützendes, eher scheint der Arm wie zur Balance vom Körper weggestreckt zu sein, was am Winkel zu der angedeuteten Brust abzulesen ist. Es ist auch möglich, daß lediglich eine „gezierte“ Fingerhaltung gewünscht war. Ein von hinten gezeichneter linker Arm, links neben der Aktfigur, ist vermutlich als Alternative zum ausgeführten, in der Hüfte aufgestützten Arm gemeint. Vom rechten Arm der Figur ist nur der Umriß gezeichnet, rechts davon sind die Umrisse eines weiteren Arms auszumachen.

## 1.2 Studien von Händen, eines Kopfes und Figuren

Die Zeichnung<sup>711</sup> entstand für das Altargemälde *Die Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino*, das ursprünglich in S. Agostino in Città di Castello aufgestellt war (Abb. 75). Neben einer beschnittenen Kopfstudie oben rechts und zwei ganzfigurigen Skizzen unten links der Mitte, zeigt sie vier Hände, die etwas halten. Die größte dieser Studien nimmt die rechte Bildhälfte ein: es ist eine Hand, die eine Krone hält. Der dazugehörige Arm ist nur bis zum Ellenbogen ausgeführt, der Oberarm nur angedeutet. Die Reifkrone wird so gehalten, daß der Reif zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger liegt. Der Daumen greift von oben außen, der Zeigefinger von innen unten, wobei der Mittelfinger an der Unterkante des Reifens von innen gegen den Daumen drückt. Parallel zur Stellung des Mittelfingers liegt auch der Ringfinger, der kleine Finger ist angewinkelt und muß stark verkürzt gezeichnet werden.

Eine kaum auszumachende Variante zu dieser Haltung findet sich zwischen den beiden Figuren. Dabei ist die Handfläche nach oben gedreht, weshalb auch die Fingerspitzen schräg nach oben gerichtet sind. Das Greifprinzip bleibt dasselbe.

In der linken unteren Ecke findet sich eine Hand, die etwas stabartiges zwischen Daumen und Zeigefinger hält, seitlich stützen Mittel- und Ringfinger. Um die Ausrichtung der Hand richtig zu sehen, muß das Blatt um 90 Grad gedreht werden. Diese Hand hält ein aufgeschlagenes Buch. Der Daumen ist nicht zu sehen, Mittel- und Ringfinger liegen seitlich des Falzes, der Zeigefinger dieser rechten Hand liegt rechts auf dem Schnitt des Buches auf, die Spitze des kleinen Fingers liegt links am oberen Seitenrand auf.

Der Zeichner gibt die Finger in einheitlicher Weise wieder. Umrißlinien begrenzen die einzelnen Finger, die Schatten sind parallel schraffiert.

---

<sup>711</sup> Parker 1956, 2, S. 254: Nr. 504 verso, Oxford, Ashmolean Museum; schwarze Kreide; 379 x 245 mm. Fischel 1913, 1, Nr. 8; Joannides 1983, S. 138, Nr. 17 Verso; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 556, Nr. 14. Das Recto zeigt eine Studie für einen Engel und den Hl. Augustinus, Abb. bei Joannides, loc.cit.

Kleine Unsicherheiten, wie der zweite Umriß bei der Hand links unten oder bei der das Buch haltenden Hand – die Konturen sind mehrfach nachgezogen; das Volumen der Finger wirkt flach, nicht rund – lassen Unsicherheiten des Zeichners erahnen.

Das Blatt könnte in folgender Reihenfolge gefüllt worden sein. Zuerst die linke untere Ecke der jetzigen Hauptansicht mit der den Stab haltenden Hand. Es folgt die Wiederholung dieser Handstellung, diesmal mit einem Kronreif als Halteobjekt. Diese Variante könnte auch deshalb nicht weiter ausgeführt worden sein, weil die Finger zu weit auseinanderliegen. Ein erneuter Versuch mit geänderter Handstellung wird in größerem Maßstab auf die rechte Hälfte des Blattes gezeichnet. Die Figuren- und Kopfskizzen mögen später ergänzend in die Lücken gesetzt, die Hand mit dem Buch mag vorher entstanden sein.

Gemeinsam ist diesen Händen, daß sie etwas halten. Dieses Halten ist jedoch kein Zugreifen oder Festhalten, sondern ein Halten, das den Tastsinn der Finger veranschaulicht. Dadurch eignet diesen Haltungen eine gewisse Vornehmheit, wenn nicht Geziertheit. Ihr Tun ist ohne Anstrengung. Die Krone scheint zu schweben, die Hand bietet ihr gleichsam eine Hilfestellung.<sup>712</sup>

### **1.3 Kopf des Hl. Thomas**

Die Kopfstudie stellt den nach oben blickenden Apostel Thomas dar, der seinen Kopf in den Nacken gelegt hat (Abb. 76).<sup>713</sup> Da der Kopf von vorne studiert wird, ergeben sich eine starke Verkürzung der Nase und eine Untersicht des Kinns. Die Hände am unteren Blattrand halten den zum Beweis ihrer Himmelfahrt vom Himmel gefallenen Gürtel Marias, dessen Lage wenige Linien andeuten. Die Umrißlinien sind meist mehrfach mit kurzen Strichen gezogen, was mit der heiklen Silberstifttechnik zusammenhängt, die – da keine Korrekturen duldend – eine hohe Sicherheit des Zeichners voraussetzt und eine genaue Vorstellung dessen verlangt, was gezeichnet werden soll. An wenigen Stellen grenzen kräftige Striche die Glieder deutlich ab.

---

<sup>712</sup> Das trifft für das von einem Engel gehaltene Tamburin auf einer Zeichnung in Oxford, Ashmolean Museum zu, Parker 1956, 2, Nr. 511 b, Abb. Joannides 1983, S. 143, Nr. 41; auf diese Weise wird ein Bogen auf einer Zeichnung in London, British Museum, Pp. 1-67 gehalten, Abb. Joannides 1983, S.43, Tafel 5 (Nr. 44).

<sup>713</sup> Lille, Musée des Beaux Arts, Nr. 440 [Recto]: Silberstift auf weißem Grund; 268 x 196 mm; Nr. 441 [Verso]: Garzone-Studie; Christus die Maria krönend. Joannides hält es für unmöglich zu sagen, ob die Griffelvorzeichnung von Raffael stammt, doch sei die Ausführung in Feder keinesfalls von ihm, Joannides 1983, S. 144. Fischel 1913, 1, Nr. 16; Joannides 1983, S. 144, Nr. 47 Recto; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 560, Nr. 47.



Bei der rechten Hand, die mit dem Rücken zum Betrachter gedreht ist, liegt der Gürtel über dem leicht angewinkelten Zeigefinger auf; der kleine Finger ist noch etwas stärker angewinkelt, der Daumen ist nach oben abgewinkelt. Die übrigen Finger sind eingeknickt.

Die linke Hand fängt den Gürtel mit der nach oben gekehrten offenen Handfläche auf, während der Zeigefinger nur leicht angewinkelt ist, sind Mittel-, Ringfinger und der kleine Finger stark nach oben angewinkelt, so daß der Gürtel in der Beuge Halt findet. Wie in der Zeichnung in Oxford erscheint der gehaltene Gegenstand gewichtslos.

Shearman zufolge entstand die Zeichnung nach dem Karton, ein Arbeitsschritt, den Raffael nur bei besonderen Gelegenheiten ausführte, in diesem Fall handelte es sich um sein erstes Altarbild in Perugia.<sup>714</sup>

Die wenigen Beispiele der umbrischen Zeit, die um vergleichbare Blätter ergänzt werden könnten, sollten das Interesse Raffaels an der genauen Wiedergabe von Finger- und Handstellungen belegen.

## 2. Florenz

### 2.1 Studien der Jungfrau mit Kind – Studien für die *Madonna Bridgewater*

In der Florentiner Zeit wendet Raffael die von Leonardo nach 1470 entwickelte *pentimento*-Zeichnung an,<sup>715</sup> bei der von einer Figur nicht nur eine, sondern mehrere Positionen sich überlagernd festgehalten werden. Bei den Studien für die *Madonna Bridgewater* beschränkt sich Raffael auf wenige graphische Mittel (Abb. 77).<sup>716</sup> Er benutzt vor allem ovoide Striche, ausgehend von der Kopfform, die die Formen umspielen; ergänzend kommen schwungvolle Parallelschraffen in den Schattenpartien hinzu.<sup>717</sup> Typisch für die Florentiner Zeit ist die Federtechnik, die Michelangelo wie Leonardo für die vorbereitenden Zeichnungen der Schlachten-Bilder im Palazzo Vecchio bevorzugten.<sup>718</sup>

---

<sup>714</sup> Shearman 1983, S. 42, solche Zeichnungen gibt es auch für Figuren in der *Transfiguration*. Ames-Lewis 1986, S. 36.

<sup>715</sup> Joannides 1983, S. 70.

<sup>716</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 17, Nr. 19, London, British Museum Ff. 1-36; Feder, über Spuren roter Kreide in der Mitte; 254 x 184 mm; allseitig beschnitten. Fischel 1913, 1, Nr. 109; Joannides 1983, S. 177, Nr. 180; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 571, Nr. 161. Das Gemälde hängt als Leihgabe aus der Sammlung des Duke of Sutherland in Edinburgh, National Gallery, s. Dussler 1971, S. 23; Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 59, Nr. 37.

<sup>717</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 171 und Anm. 124, spricht von Ideenskizze.

<sup>718</sup> Ames-Lewis 1986, S. 39.

Vermutlich begann Raffael mit der größten der Figurenstudien im linken Teil des Blattes. Das Kind liegt fast bäuchlings auf dem Schoß der Mutter und dreht seinen Kopf nach oben, um zur Madonna zu blicken, die ihm beim Aufrichten hilft, indem sie die linke Hand des Kindes stützt. Die Stellung ihrer anderen Hand ist in der Gegend des linken Fußes des Kindes zu vermuten, aber wegen der *Pentimenti* nicht genau zu erkennen. Eine Variante scheint die Hand über dem Unterschenkel schwebend vorzusehen. Dieser ersten Idee folgen, entgegen dem Uhrzeigersinn, drei kleiner werdende Gruppen von Mutter und Kind. Bei der rechts oberhalb gezeichneten Gruppe liegt das Kind in den Armen der sich ihm zuneigenden Madonna und greift an ihre Brust. Die *Pentimenti* befassen sich wieder mit der Stellung der Hände Marias: Die den Rücken des Kindes stützende Hand ist flüchtig, fast grob gezeichnet; die andere Hand scheint einerseits an ihrer linken Brust zu liegen, so als wolle sie dem Kind die Brust geben, andererseits sind in der Gegend des linken Fußes des Kindes Strichverdichtungen zu sehen, die der Plazierung der Hand gelten. In den beiden übrigen Skizzen ist die Stellung des Kindes abermals verändert. Die erste zeigt das im Sitzen sich aufrichtende Kind, das den Kopf an den der Madonna legt. In der letzten Skizze oben links steht der Jesusknabe und blickt nach unten. Schemenhaft wird der Kopf der Mutter einmal sich dem Kind zuwendend, einmal nach rechts sich von ihm abwendend skizziert.

Ähnlich wie die in einer Aufwärtsdrehung angeordneten Notate von Mutter und Kind, ist der Körper des Kindes Objekt einer rotierenden Bewegung. Der Abwendung von der Mutter folgt die Zuwendung, einmal in liegender, das andere Mal in aufrechter Position. Dieser Stellungswechsel erfordert eine jeweils erneute Koordination von sich abstützender Kindeshand und haltender Mutterhand, wie die *Pentimenti* an der Marias Hand erkennen lassen.

## **2.2 Zur *Pala Baglioni***

Die Entwürfe für die *Pala Baglioni* (Abb. 25a / b) dokumentieren die Entwicklung von einer statischen zu einer dynamischen Komposition. Thematisch gesprochen: Raffael beginnt mit einer *Pietà*, bei der Maria den Leichnam stützt, deren Aufbau mit der Tafel Peruginos im Palazzo Pitti verwandt ist (Abb. 26).<sup>719</sup> Durch die Einbeziehung einer aus der antiken Sarkophagplastik bekannten Darstellung, dem Tod des Meleager, findet er zur

---

<sup>719</sup> Camesasca 1969, S. 94, Nr. 41: Florenz, Galleria Palatina; 1495, 214 x 195 cm; Taf. 25.

Grabtragung,<sup>720</sup> bei der Maria dem nach links getragenen Leichnam folgt. Die Ausführung schließlich kombiniert das Thema der Grablegung mit dem der Ohnmacht Mariens. Das ursprüngliche, statisch wirkende Motiv wird von einer Bildfindung ersetzt, die zwei Bewegungsrichtungen aufnimmt: die Bewegung der Träger mit dem Leichnam nach links und das Fallen der Madonna nach rechts.<sup>721</sup> Die Anordnung auf einer gemeinsamen Diagonale von hinten rechts nach links vorne dynamisiert die Bilderzählung zusätzlich. Im Zusammenhang mit der Gestik sollen zwei Zeichnungen analysiert werden, die die beiden Stadien – Pietà und Grabtragung – wiedergeben.

Bei der Zeichnung der Pietà im Louvre (Abb. 78)<sup>722</sup> weisen der Grad der Ausarbeitung, die Wiedergabe von Details und das Papierformat darauf hin, daß der Entwurf dem Auftraggeber vorgelegt wurde.<sup>723</sup> Der tote Christus wird von seiner Mutter zusammen mit zwei anderen Frauen gehalten. Die sitzende Maria schwankt nach rechts, als falle sie gerade in Ohnmacht. Ihre Hände hat sie hinter dem Kopf ihres Sohnes ineinandergelegt. Die sie umgebenden Frauen drücken ihre Anteilnahme in Gesten und Blicken und in ihrer Ausrichtung auf Maria aus. Ganz links stützt eine von ihnen den Kopf Christi mit ihrer rechten Hand, ihr Gesicht ist Maria zugewandt. Von hinten wird die Gottesmutter von einer anderen Trauernden gehalten, die über die Schulter Mariens auf den Leichnam blickt. Von rechts beugt sich eine Frau herüber, um den Schleier Marias anzuheben, den sie zwischen Daumen und Zeigefinger hält. Das Hochheben des Schleiers scheint keine nachweisbare Tradition in diesem thematischen Zusammenhang zu haben.<sup>724</sup> Die Aussage dieser Handlung könnte fürsorglich gemeint sein. Mit ihrer anderen Hand rafft diese Frau ihr Gewand zusammen.

Vor dieser Gestalt kauert eine ebenfalls den Leichnam stützende Frau und blickt zu Maria empor. Ihre rechte Hand ruht locker auf der Christi. Dieses Motiv gehört zur ikonographischen Tradition (Michelangelo, Perugino) und findet sich schon bei den

---

<sup>720</sup> Locher 1994, S. 74ff.

<sup>721</sup> Der endgültige Entwurf ist nicht als Zeichnung überliefert. Für die Hauptgruppe um Christus ist ein *modello* in den Uffizien erhalten (Joannides 1983, S. 166, Nr. 137); für die im Sinken von einer weiteren Frau aufgefangenen Madonna wird in London, British Museum (Joannides 1983, S. 167, Nr. 139 recto) eine der wenigen Skelett-Skizzen Raffaels aufbewahrt.

<sup>722</sup> Kat. Rom 1992, S. 107, Nr. 32: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3865; Feder und braune Tinte über Spuren von Griffelung und schwarzer Kreide; 333 x 395 mm, hinterklebt. Joannides 1983, S. 163, Nr. 125: Zirkeleinstiche etwa 4 mm über dem Oberschenkel Christi und über etwa 17 mm über dem Kopf der Magdalena auf der Mittelachse; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 574, Nr. 193.

<sup>723</sup> Joannides 1983, S. 163; Ames-Lewis 1986, S. 53; Locher 1994, S. 74. Ames-Lewis 1986, S. 155, Anm. 19 unterscheidet „presentation drawings“ und „contract drawings“.

<sup>724</sup> S.o., S. 81.

Meleager-Darstellungen.<sup>725</sup> Würde die Hand nicht gehalten, könnte der Betrachter sie auch nicht sehen. Durch das Hochhalten wird sie jedoch ausdrücklich gezeigt. In Pietà-Darstellungen, Beweinungsszenen und bei anderen Darstellungen des toten Christus, sind meist alle Wundmale zu sehen, was mit der Verehrung der Wunden Christi erklärt werden könnte.<sup>726</sup> Die Lagerung des Toten mit dem Kopf nach links ist schlüssig, da sonst die Seitenwunde nicht zu sehen wäre.

Mit ihrer linken Hand greift sie an den rechten Oberschenkel des Toten, um die Beine zu sich heranzuziehen und sie vor dem Abrutschen zu sichern. Vom Körper Christi berühren nur seine übereinandergelegten Füße und die herabgesunkene rechte Hand den blanken Boden.

Während die weiblichen Figuren um Maria im Ausdruck zurückgenommen sind und so ihre Funktion als Assistenzfiguren wahren, zeigen die beiden ausgeführten Männergestalten durch die Gestik ihre affektive Anteilnahme am Geschehen.<sup>727</sup> In dieser Weise wird die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht von der Mutter und ihrem toten Sohn durch die anderen Frauen abgelenkt.

Dicht bei der Gruppe um den Toten steht Josef von Arimathäa, der auf die Gruppe hinabblickt und dabei seine rechte Hand mit der offenen Fläche nach links hält, in einer Geste, die in anderen Zusammenhängen als Geste der Abwehr bei gleichzeitigem Erstaunen oder Erschrecken interpretiert wurde. Diese Deutung eignet sich auch für diese Szene. Die Intensität dieser Geste ist allerdings verhaltener als etwa bei der knienden Rückenfigur im *Heliodor*-Fresko, oder bei Attila im Fresko der *Begegnung Leo d. Gr. mit Attila*. Sie fügt sich in die gedämpfte Stimmung der um die ohnmächtig werdenden Maria und den toten Christus gescharten Frauen. Im Vergleich zu den Bewegungsmotiven in den genannten Fresken ist die Wirkung der Gestik verhalten.<sup>728</sup> Mehr als Zuschauer und

---

<sup>725</sup> Im Codex Coburgensis findet sich eine Nachzeichnung eines Meleager-Sarkophags, der eine verwandte Figurenkomposition aufweist, bei der die Hand des Leichnams von einem der Trauernden gehalten wird, Wrede / Harprath 1986, S. 91 und 92, Abb. 50.

<sup>726</sup> Im 14. und 15. Jahrhundert finden sich vermehrt Gebete zu den Wundmalen. Am Freitag nach der Fronleichnamsoktav wird das Fest zu Ehren der Wunden Christi begangen, LCI 4, Sp. 540, Art. „Wunden Christi“ (E. Sauser).

<sup>727</sup> Locher 1994, S. 75 sieht in der durch die Lücke verursachten Isolierung der Johannes-Figur ein Nachwirken des Vorbilds Mantegnas, der in seinem Holzschnitt den Apostel gleichfalls von der Gruppe trennt. Zur Zeichnungskopie der Holzschnittvorlage im *libretto veneziano* aus dem Raffael-Kreis, s. Ferino Pagden 1984, S. 95. Joannides 1983, S. 163 erkennt die Anlage eines Kopfes in der Lücke zwischen Johannes und der sich zu Maria Beugenden.

<sup>728</sup> Der Vergleich einer raumfüllenden Freskendekoration mit einem Altarbild (inkl. Predellen und Rahmung) ist nur bedingt möglich; doch zeigt der Vergleich auf, daß die Gesten in den Fresken sich auch gegen die Gesten in den anderen Fresken „durchsetzen“ müssen.

Betrachter ist ganz rechts der Apostel Johannes in trauernder Haltung gezeichnet.<sup>729</sup> In Schrittstellung, den Körper zur Gruppe gedreht, so daß er nicht frontal zum Betrachter steht, hat der Jünger die gefalteten Hände in Kinnhöhe des leicht seitlich geneigten Kopfes gehoben. Sein Gesicht drückt vom Schmerz geprägte Trauer aus. Traditionell wird dem Hl. Johannes die Funktion des Beobachters zugewiesen. In der erwähnten Tafel Peruginos findet sich Johannes mit einer für diese Rolle typischen Geste, dem Melancholie-Gestus. Er hat, ganz links am Rand des Geschehens stehend, den Kopf in die Hand gestützt. Neben ihm drückt eine Frau ihre Trauer in der von Raffael für Johannes ausgewählten Geste aus. Die Auszeichnung einer Frau mit diesem Gestus ist weitaus häufiger.<sup>730</sup>

Insgesamt wird hier nicht so sehr mit der Wirkung von Gesten gearbeitet, als vielmehr mit den traurigen Mienen der Beteiligten beim Anblick des Leichnams Christi. Dennoch gilt hier wie bei den Gemälden: Die Figuren im Bild führen dem Betrachter des Bildes die adäquate Reaktion auf das Bildgeschehen vor.

In der Zeichnung des British Museum bleibt der Leichnam das Zentrum des Bildes (Abb. 79).<sup>731</sup> Das Blatt thematisiert die Grablegung. Christus wird mit Hilfe eines Tuches von zwei Männern emporgehoben, die sich wegen der Last zurückbeugen müssen. In die Lücke zwischen den beiden Trägern drängen sich Trauernde heran. Die fallende Linie ihrer Köpfe folgt der Beugung des Körpers Christi. Über dem Kopf Christi ist der Kopf des Johannes zu sehen, der seine gefalteten Hände in Kinnhöhe hält. Diese Geste läßt sich allerdings nur durch Kenntnis der zuvor besprochenen Zeichnung und dem Vergleich mit der Ausführung annehmen. Neben ihm steht ein Bärtiger, der beim Tragen zu helfen scheint, denn seine Hände sind nicht zu sehen und sein Oberkörper biegt sich leicht zurück, bei seitlich geneigtem Kopf.

Maria Magdalena, beinah in der Mittelachse der Zeichnung plaziert, steht frontal gewendet und beugt sich tief hinunter, um die von ihrer linken Hand ergriffene linke Hand des toten Christus zu küssen. Es gilt das oben Gesagte: So wird das Wundmal der Hand sichtbar.

---

<sup>729</sup> Die Figur wurde von einer anderen Zeichnung übertragen, die zu diesem Zweck durchstochen wurde, Joannides 1983, S. 163, Nr. 124 recto; Parker 1956, 2, S. 276, Nr. 530.

<sup>730</sup> Locher 1994, S. 60.

<sup>731</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 10, Nr. 12: London, British Museum, Inv. 1855-2-14. Feder und braune Tinte, Spuren einer Vorzeichnung mit schwarzer Kreide; 230 x 319 mm. Joannides 1983, S. 165, Nr. 133 recto; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 574, Nr. 199.

Da der rechte Träger als Rückenfigur gegeben ist, schließt er so auch die Gruppe um Christus nach rechts hin ab, wodurch Maria mit ihren beiden Begleiterinnen etwas isoliert wirkt. Von diesen drei Frauen ist nur sie ganz zu sehen. In gebeugter Haltung folgt sie dem Zug. Dabei schiebt sie die rechte Hand mit offener Fläche nach vorne, in Richtung des Toten, als wolle auch sie beim Tragen helfen; ihre andere Hand hat sie annähernd flach auf ihre Brust gelegt. Eine für Maria vielfach nachzuweisende Geste, die in diesem Fall für den Ausdruck ihrer Anteilnahme steht.<sup>732</sup>

Im Unterschied zur Zeichnung in Paris ist die dramatische Ausgestaltung der Affekte den Frauen zugewiesen. Einzig Johannes drückt seine Anteilnahme und Trauer in einer Geste aus, während die anderen Männer, so wie er selbst auch, mittels der Mimik ihrer Gemütslage Ausdruck verleihen. Die unmittelbare Wirkung auf den Betrachter soll von Maria Magdalena ausgehen, auf welche die Komposition fokussiert ist. Auf der Zeichnung scheint deren Geste noch stärker gemeint als dann in der Ausführung, wo sie die Hand Christi nicht küßt, sondern sie lediglich in ihrer Hand hält.

### **3. Rom**

#### **3.1 Studien für das Fresko *Disputà del Sacramento***

Die früheste erhaltene Skizze für die *Disputà* ist ein Halbentwurf, der mit einer eingezeichneten Bogenlinie das Format des Bildfeldes berücksichtigt. Es haben sich zwischen vierzig und fünfzig Zeichnungen erhalten, die im Zusammenhang mit der Vorbereitung des Freskos entstanden sind.<sup>733</sup> Am linken Rand steht eine Zeigefigur auf einer Wolke

(Abb. 80).<sup>734</sup> Ihr linker Fuß wird von der Seite gezeigt, ihr rechter Fuß ist nach links hinten ausgestellt, so daß eine leichte Drehung des Unterkörpers entsteht, die die Partie zwischen Knien und Taille nahezu in frontale Stellung bringt. Durch eine Drehung des Oberkörpers zur Mitte hin wird die Ausrichtung des Unterkörpers ausgeglichen.

Während die Figur mit ihrer linken Hand ein Buch in die Taille zu stützen scheint – darauf weist das stark abgeknickte Handgelenk hin – hat sie ihren rechten Arm in der

---

<sup>732</sup> Als Gestus der Beteuerung bei Weise / Otto 1938.

<sup>733</sup> Shearman 1983, S. 44.

<sup>734</sup> Popham / Wilde 1949, S. 311, Nr. 794: Windsor, Royal Library, 12732; Pinselzeichnung in hellem Braun, Weißhöhlungen, über Griffelvorzeichnung; 280 x 285 mm. Joannides 1983, S. 181, Nr. 197; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 581, Nr. 278.

Beuge nach oben abgewinkelt, um mit dem ausgestreckten Zeigefinger schräg nach oben zu zeigen. Ihr Kopf wiederum ist von vorne zu sehen und leicht nach links geneigt, so daß Zeige- und Blickrichtung divergieren. Damit weist sie alle Elemente der Figur im Fresko auf, die an ähnlicher Stelle und in gleicher Funktion plazierte wurde. Lediglich das stark aufgebauchte Gewand entfällt, auch deshalb weil eine suggerierte Bewegung auf Wolken nicht mehr dargestellt werden mußte, da die Figur im Fresko nicht der himmlischen Zone angehört, sondern fest auf dem Boden steht. Folgt man der von ihr indizierten Richtung – der Zeigefinger ist durch eine dunkle Konturlinie etwas überlängert gezeichnet – so fällt der Blick zuerst auf ein mit einer Tiara bekröntes Wappenschild, das an einer Säule von auf dem Gebälk darüber stehenden Putten emporgezogen wird. Hier zeigt sich, wie im Fresko, daß der zeigende Finger nicht eine Sache allein, sondern eine Blickrichtung indiziert, die alle auf dieser Achse liegenden Bildelemente im Zeigen miteinschließt.

Obwohl während der Planung dieses Freskos noch viele Veränderungen vorkommen, finden sich neben der besprochenen Zeigefigur weitere Elemente, die beibehalten werden.

Für die himmlische Zone ist ein zweiregistriger Aufbau mit Personen auf Wolkenbänken vorgesehen. In der obersten Ebene sitzt links von Maria eine Figur, die zu der links neben ihr sitzenden Figur blickt und ihre erhobene linke Hand in Richtung Maria hält. Ihre rechte Hand ist in starker Verkürzung nach vorne gestreckt. Eine Ausrichtung der Finger dieser Hand läßt sich nicht ablesen, doch ist die Bewegungsrichtung eindeutig als nach vorne und nach unten gerichtet zu erkennen.

Diese Figur ist mit Änderungen auch im Fresko zu finden. Es ist der Hl. Laurentius links unterhalb der nun auf einer erhöhten Wolkenbank sitzenden Maria. Die in der Zeichnung an den Knöcheln übereinandergelegten Füße sind nebeneinander gestellt und die gesamte Haltung, vor allem der Kopf, ist nach rechts orientiert.

Oberhalb der das Wappenschild bewegenden Putti finden sich zwei Engel, die im Fresko in der Zone Gottvaters schweben. Bei einem der beiden Engel, die nur durch dunkle Lavierung und Weißhöhung angedeutet werden, sind die beiden zur Mitte orientierten Arme zu erkennen. Bei der dreifigurigen Engelgruppe des Freskos hat der Engel, der Gottvater am nächsten ist, seine linke Hand in die Richtung des über Christus erscheinenden Weltenherrschers ausgestellt. Wenngleich die Haltung der Arme des Engels in der Zeichnung nicht notwendigerweise als eine auf Christus weisende gelesen

werden muß, so bleibt doch festzuhalten, daß an einer vergleichbaren Stelle wie im Fresko bereits in einer ein frühes Entwurfsstadium dokumentierenden Zeichnung ein in der Funktion vergleichbares Element zu finden ist. Auch die Geste der Maria ist vergleichbar, sie hat ihre Hände in Brusthöhe zusammengebracht, die Haltung der Hände ist nicht genauer festgelegt. Christus hat seinen rechten Arm erhoben, in einer für Weltgerichtsdarstellungen üblichen Geste, mit der Hand in Kopfhöhe. Eine Raffael bekannte Verwendung dieser Geste ist im Weltgerichts-Fresko von Fra Bartolommeo für eine Kapelle im Gebeinhaus des Spitals von S. Maria Nuova in Florenz zu finden.<sup>735</sup> Über der Mandorla erscheint kaum wahrnehmbar die Figur Gottvaters.

In der Gruppe der hinter dem schreibenden Kirchenvater kauern den Figuren, von denen der alte, stark gekrümmte Mann auf dem *Anbetungs*-Karton Leonardos in den Uffizien basiert (Abb. 17), ist hinter diesem eine zur Mitte hin – also zum Kirchenvater – gebückte Jünglingsgestalt zu sehen, die mit ihrer linken Hand auf den Schreibenden zeigt. Die Hand ist horizontal ausgestreckt und liegt vor der Brust eines weiteren Zuschauers. Der Zeigefinger ist ausgestreckt und wird durch eine in Lavierung ausgeführte Konturlinie überproportional dargestellt. Die Handfläche hebt sich hell vom dunklen Gewand im Hintergrund ab. Das Leonardo-Zitat bezieht sich auf den alten Mann im *Anbetungs*-Karton, der sich auf einen Fels stützend, hinter Maria plaziert ist. Er scheint sich etwas zu notieren. Ähnlich sind die starke Krümmung des Körpers und die Nähe der Hand zum Gesicht. Es ist jedoch keine „wörtliche“ Übernahme oder ein genaues Zitat. Eine Figur in ähnlicher Haltung findet man im Fresko bei den drei Jünglingen, die sich links neben der auf den Stufen stehenden Rückenfigur gruppieren. Die Zeigefunktion hat die Rückenfigur übernommen, Bewegungs- und Blickrichtung auf Kirchenväter und Altar wurden beibehalten.

Die Zeichnung in Chantilly (Abb. 82) bildete ursprünglich eine Einheit mit einer Zeichnung in Oxford (Abb. 81). Beide ergänzen das Fresko-Projekt um die rechte Hälfte und führen die Ideen des Entwurfs in Windsor (Abb. 80) weiter aus.

Die Zeichnung in Oxford zeigt die beiden um die rechte Hälfte ergänzten himmlischen Register (Abb. 81).<sup>736</sup> Maria und der links von ihr sitzende Hl. Laurentius werden in

---

<sup>735</sup> Meyer zur Capellen 1996, S. 55, Abb. 26. Sie wird auch im *Jüngsten Gericht* des Buonamico Bufalmaco im Camposanto in Pisa eingesetzt, s. Schomann 1990, S. 445 u. Abb. 196.

<sup>736</sup> Parker 1956, 2, S. 288: Nr. 542, Oxford, Ashmolean Museum; Pinselzeichnung in brauner Tinte, fleischfarbenen Höhungen, Spuren von rosa Grundierung aus späterer Zeit; 233 x 400 mm; bezeichnet



gleicher Haltung und Gestik wiedergegeben. Christus hat seine Rechte erhoben, die linke Hand ist in Höhe der Hüfte nahezu horizontal nach rechts flach ausgestreckt, so daß man die verschattete Unterseite erkennt. Drei Figuren rechts von Christus komplettieren die Zeichnung in diesem Register. Der im Fresko rechts von Christus sitzende Johannes d.T. erscheint an gleicher Stelle, und hier wie dort, als auf Christus verweisend, mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand, der in der Zeichnung nur als kleinster Pinselstrich erkennbar ist. Aus den wenigen Andeutungen wird die Zeigerichtung verständlich. Die Stellung des Kopfes, und mit ihm die Blickrichtung, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Wahrscheinlich ist er nach vorne oder nach links zu Christus gedreht, da das Licht von links kommt. Bei einer Wendung nach rechts läge das Gesicht als einziges im Schatten, wie an den Lavierungen an den Köpfen von Christus und dem rechts von Johannes sitzenden Heiligen zu sehen ist.

Auf dem Halbentwurf in Windsor vertieften sich die Evangelisten auf der unteren Wolkenbank in ihre Folianten (Abb. 80). Der zweite von links übernimmt nun eine aktive Rolle als Zeigefigur. Mit der Linken hält er das ihn als Evangelisten ausweisende Buch, die rechte Hand hat er mit ausgestrecktem Zeigefinger in Richtung Christus erhoben. Dabei dreht er den Kopf zu dem links neben ihm sitzenden Evangelisten, so daß sein Gesicht en face zu sehen ist. Der ihm gegenüber sitzende Evangelist hält gerade im Schreiben inne. Der Oberkörper ist noch nach vorne in die Richtung des Buches gebeugt, den Kopf legt er in den Nacken, um nach oben zu Christus zu schauen. Seine rechte Hand hält den Stift. Eine vergleichbare Haltung zeigt der Schreiber im *Parnaß*, der auf das Diktat Homers wartet (Abb. 47). Die Haltung des links außen sitzenden Evangelisten wird aus der Windsor-Zeichnung übernommen. Der Evangelist rechts außen ist der Sitzhaltung seines Pendants angepaßt.

Wie erwähnt, wird die Gruppe der Gelehrten auf der Zeichnung in Chantilly (Abb. 82) im Wesentlichen wiederholt.<sup>737</sup> Die architektonischen Elemente und die Engel-Figuren fehlen auf dieser Zeichnung, ebenso die Zeigefigur auf der Wolke links vorne.

---

„Rafael“ von einer späteren Hand in der Mitte unten. Fischel 1925, 6, Nr. 259; Joannides 1983, S. 181, Nr. 198; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 281.

<sup>737</sup> Joannides 1983, S. 182, Nr. 199: Chantilly, Musée Condé, FR. VIII, 45; Pinsel, dunkelbraune Lavierung, Weißhöhlungen, quadriert in schwarzer Kreide; 331 x 405 mm; im unteren Viertel beschädigte, horizontal verlaufende Zone, unregelmäßige Ränder, die oben rechts und am unteren Rand repariert sind, möglicherweise, aber nicht nachweislich verbunden mit Parker 1956, 2, Nr. 542, Oxford, Ashmolean Museum. Fischel 1925, 6, Nr. 259; Joannides 1983, S. 181, Nr. 198; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 282.

Auch dieser Gruppe wird eine nach oben zeigende Figur hinzugefügt. Es handelt sich um die zweite Figur von links, die neben dem schon auf der Windsor-Zeichnung mit dem *Signum Harpokraticum* beziehungsweise dem Melancholiegustus versehenen Kleriker steht. Alle Finger der Hand sind geschlossen, nur der Zeigefinger ragt vertikal empor, so verweist er den sich zu ihm umdrehenden Mann nach oben. Blick- und Zeigerichtung divergieren.

Auch diese Figuren erscheinen in dieser Anordnung nicht mehr auf dem Fresko. Doch könnte man in der Gruppe vorne am Geländer eine Variante erkennen. Auch hier dreht sich jemand zu einer Person um, um zu sehen wohin diese zeigt. Die Lösung im Fresko ist noch etwas differenzierter und damit lebendiger, denn die Figuren wenden sich einander zu, um sich gegenseitig etwas zu zeigen.

Die Personengruppe auf der rechten Hälfte der Zeichnung spiegelt die linke Gruppe auch in ihrer Kombination eines Sitzenden mit Buch, hinter dem „Spähende“ nach vorne blicken, unter ihnen ein junger Mann mit dem Gestus des Aposkopein.<sup>738</sup> Ein anderer stützt sich mit einer Hand auf – im Fresko findet sich eine Variation vorne rechts, bei der Figur, die sich über das Geländer beugt. Die Anordnung des schreibenden Kirchenvaters links und des nach oben schauenden rechts wird im Fresko beibehalten.

Vorne sitzt ein Mann auf einem Stein, der den in das Bildfeld ragenden Türsturz kaschieren soll. Die erhobene Hand drückt in Verbindung mit dem Blick nach oben Verwunderung und Erstaunen über das dort Gesehene aus. Im Fresko (Abb. 34) sitzt der Hl. Ambrosius mit erhobenen Händen an vergleichbarer Stelle.

Bei den Männern im Hintergrund findet sich rechts neben dem Kleriker mit dem aufgeschlagenen Buch wieder ein Zeigender, der seinen Kopf ins Buch beziehungsweise zu dem das Buch Haltenden geneigt hält, und nach rechts oben zeigt, vielleicht auch zu dem Mann, der von rechts seinen Kopf hereinschiebt und in das offene Buch zu blicken scheint. Wieder divergiert die Blick- von der Zeigerichtung. Die Figur eines Zeigenden wird kombiniert mit einer Figur, die etwas gezeigt bekommt. Die Gruppe erscheint so nicht im Fresko, doch findet sich ein Reflex darauf in der Gruppe an der Balustrade im Fresko vorne links.

Wie erwähnt, werden nicht alle Einzelheiten im *Disputà*-Fresko aufgegriffen. Sie finden aber Eingang in meist verwandter Form in den anderen Fresken der Stanza della

---

<sup>738</sup> Zum Gestus des Aposkopein, s. Kap. Typologie.

Segnatura, nämlich der *Schule von Athen* und dem *Parnaß*. So ist die Gruppe des Sitzenden mit „Spähenden“ auf der linken Seite der Zeichnung in Chantilly, an einer vergleichbaren Stelle in der *Schule von Athen* in der Gruppe um Pythagoras zu finden (Abb. 38). In der Gruppe um Euklid finden sich Anklänge an die Gruppe um den rechts Sitzenden auf der Zeichnung in Chantilly (Abb. 82). Allerdings ist die Gruppe im Fresko viel lockerer gestellt und hat ihr Zentrum in dem an der Tafel unterrichtenden Lehrer. In den zu beiden Seiten des Berges plazierten Dichtergruppen im *Parnaß*-Fresko sind Anklänge an die in Windsor (Abb. 80) und Chantilly (Abb. 82) formulierten Gruppen mit ihren Gesten und Blicken zu erkennen. Die nicht verwendeten Formulierungen werden nicht verworfen, vielmehr greift der Raffael bei anderen Projekten auf sie zurück, nämlich dann, wenn der einmal gefundene Ausdruck einer Geste zur Situation passt.

Eine weitere Zeichnung aus der Royal Library in Windsor zeigt eine rascher und flüchtiger gezeichnete Version der Chantilly-Zeichnung.<sup>739</sup> Der Zeigende links im Hintergrund erscheint auch hier und könnte eine Übernahme aus Leonardos Karton für die *Anbetung der Könige* sein. Gemeint ist die männliche Figur, die vor dem Reiter ganz links steht (Abb. 17). Die „Spähenden“ rechts erscheinen nicht, hinter dem Kirchenvater beugt sich ein Mann über dessen Schulter. Der Kirchenvater hat seine linke Hand wie betuernd auf die Brust gelegt und seine rechte Hand hält er im Gestus des Aposkopein über seine Stirn. In der Lücke zwischen den beiden Gruppen erscheint die Balustrade, die auf dem Halbentwurf in Windsor (Abb. 80), nicht aber auf der Zeichnung in Chantilly (Abb. 82) zu sehen war.

Da eine Kaschierung des Türsturzes nicht vorgesehen scheint – ganz schemenhaft erscheint der Fuß der außen rechts stehenden Figur – könnte diese Zeichnung möglicherweise auch vor der Zeichnung in Chantilly entstanden sein, wo dieses Problem bereits berücksichtigt wurde. Auch fehlt auf der Chantilly-Zeichnung der Gestus des Aposkopein bei dem sitzenden Kirchenvater rechts.<sup>740</sup>

Übernahmen aus Leonardos Werken finden sich im Halbentwurf aus Windsor (Abb. 80) und den Zeichnungen für das untere Register in Chantilly (Abb. 82) und

---

<sup>739</sup> Popham / Wilde 1949, S. 311, Nr. 795: Royal Library, Windsor Castle, 12733; 204 x 410 mm, graue Kreide, Wasserzeichen Adler in Kreis. Fischel 1925, 6, Nr. 261; Joannides 1983, S.182, Nr. 200. Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 280.

<sup>740</sup> Joannides 1983, S. 182 sieht in der Zeichnung mehr eine Revision als eine Vorbereitung der Zeichnung in Chantilly.

Windsor, Inv. 12733.<sup>741</sup> Raffael kann sich in den folgenden Entwürfen von diesem Vorbild lösen. Er verwandelt die aus Nervosität erregten Gesten da Vincis zu spannungsvollen Gesten, die von einer ausgeglichenen Grundstimmung getragen sind.

Eine Zeichnung der Uffizien zeigt Venus in der Mitte des Blattes (aufgeklebt),<sup>742</sup> rechts einen Rückenakt und links die große Zeigefigur, die zuerst auf dem *primo pensiero* in Windsor (Abb. 80) gezeichnet wurde, die jedoch auf den beiden besprochenen Zeichnungen für die untere Ebene des Freskos fehlte (Abb. 82).<sup>743</sup> Die Figur ist wieder in einer Drehbewegung erfaßt, sie orientiert sich mit den Füßen zur Bildmitte und wendet sich nach links um. Die langen, gelockten Haare weisen auf die blonde Engelsgestalt vorne links im Fresko (Abb. 34) voraus. Beim rechten Arm findet sich ein *Pentimento*. Zuerst scheint Raffael den Arm gezeichnet zu haben, wie er angewinkelt vor die Brust gelegt ist und mit der Hand beziehungsweise dem Zeigefinger schräg nach oben weist. Die Variante, durch dick gezogene Konturlinien des Armes hervorgehoben, zeigt den Arm nach unten ausgestreckt, schräg vor dem Rumpf liegend, so daß die Zeigerichtung zur Mitte beziehungsweise schräg ins Bild hinein beibehalten bleibt, aber die Hand nicht mehr nach oben zeigt. Die freskierte Lösung wählt eine mittlere Stellung: Der Arm ist angewinkelt frei vor den Körper gestreckt und zeigt zur Bildmitte.

Auf der Zeichnung im British Museum<sup>744</sup> kommt das Altarpodest hinzu, die Rückenfigur auf dem Podest fehlt (Abb. 83). Hinter dem ersten Kirchenvater von links steht eine Figur, die auf ihn zeigt und zu einem links von ihr stehenden Bischof blickt. Dieser Bischof hat seinen linken Arm auf den zeigenden Arm des Mönches gelegt. Der Mönch zeigt seinerseits mit dem Handrücken nach unten auf den Kirchenvater. Der Bischof selbst weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand nach schräg oben, also in die himmlische Zone. Komplettiert wird die Versammlung von einem dritten Mann, der rechts neben dem Mönch steht. Der Kahlköpfige scheint auf die tiefer stehende Gruppe links hinter ihm zu blicken und zeigt mit seinem erhobenen Zeigefinger der

---

<sup>741</sup> Abb. Fischel 1925, 6, Nr. 261.

<sup>742</sup> Studie für die Zeigefigur in der *Disputa* und eine Venus, Florenz, Uffizien, 496 E, Abb. Fischel 1925, 6, Nr. 264.

<sup>743</sup> Nach Joannides 1983, S. 183, Nr. 202 Recto: Florenz, Uffizien 496E; Feder über schwarzer Kreide; 245 x 269 mm; unregelmäßige Ränder, beschnitten an oberer und unterer linker Ecke. Auf dem Verso Studien für Maria mit Kind, möglicherweise von einem Schüler. Fischel 1925, 6, Nr. 264; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 284, die Recto und Verso in diesem Fall vertauscht haben.

<sup>744</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 29, Nr. 33: London, British Museum, 1900-8-24-108; Feder über Griffelvorzeichnung, Rückenfigur links in Pinsel und Lavierung mit Weißhöhen; 247 x 401. Fischel 1925, 6, Nr. 267; Joannides 1983, S. 183, Nr. 204; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 289.

linken Hand nach oben. Wieder wird die Divergenz von Blick- und Zeigerichtung angewendet und die Verteilung der Gesten konzentriert sich auf der linken Seite. Diese Verdichtung wird weiter gesteigert. Offenbar hatte Raffael ursprünglich vor, die Gruppe um das Altarpodest bis weit vorne an den Bildrand zu ziehen, denn zur Kaschierung des Türsturzes rechts wurde im Fresko eine Brüstung gemalt. Aus Symmetriegründen wird auf der linken Hälfte eine Balustrade eingeführt, die auf dieser Zeichnung vorgesehen ist. Im Zusammenhang mit dem Geländer wird eine Gruppe von Gestikulierenden gezeichnet. Sie sind aber noch nicht wie im Fresko nach vorne und damit stärker zum Betrachter orientiert. Vielmehr besteht die Gruppe aus einer nach rechts weisenden und nach links blickenden Rückenfigur, einem neben ihr stehenden, von der Seite zu sehenden Mönch, der die rechte Hand wie balancierend seitlich vor seinem Körper hält und seine linke Hand, mit der offenen Handfläche zur Brust gedreht, erhoben hat. Er könnte so auch den die Gruppe ergänzenden Bischof berühren wollen, der sich zum Mönch beugt, da er auf der ersten Stufe des Podestes steht.

Die in diesen beiden Dreiergruppen verwendeten Elemente finden sich im Fresko, doch steht den Figuren mehr Platz zur Verfügung, so daß die Gesten und Blicke nicht an allen Stellen so eng verknüpft sind wie auf dieser Zeichnung.

Angenommen das hier gezeigte Geländer zeigte den vorderen Bildrand, so hatte Raffael vermutlich ursprünglich an einen größeren Figurenmaßstab gedacht. Für die Ausführung wurde jedoch ein kleinerer gewählt, was links im Hintergrund zu wesentlich mehr Figuren und Köpfen führte. Der Landschaftsausblick ist verhalten angedeutet. Aus der Gruppe mit der Rückenfigur an der Balustrade wird die nach vorne orientierte, heftig disputierende und zeigende Gruppe im Fresko; die Rückenfigur avanciert zu einer Einzelfigur ohne Gruppenbezug auf einer Stufe des Podestes und übernimmt die Zeigefunktion des in der Zeichnung hinter dem Kirchenvater stehenden Mönches mit Kapuze. Die Gruppe der drei kauernenden Jünglinge wird im Fresko hingegen stärker dynamisiert und die „balancierende“ Hand des Mönches aus der gerade diskutierten Zeichnung erscheint bei dem über den zwei Jünglingen sich zur Mitte hin schiebenden, dritten Jüngling.

Auf einer alten Kopie im Louvre<sup>745</sup> wird die Gestik aller beschriebenen Figuren der Londoner Zeichnung (Abb. 84) deutlicher wiedergegeben und sogar erweitert. Die bessere Lesbarkeit hängt mit dem klareren Strich der Federtechnik zusammen. In der links am Geländer stehenden Gruppe bleibt die Stellung der linken Hand des Mönches erhalten, die nun zusammen mit der rechten Hand den Gestus des *digitus computans* ausführt.<sup>746</sup> Gleichzeitig ist sein Kopf nun eindeutig zu dem sich ihm zuwendenden, ohne Änderung übernommenen Bischof gedreht. Auch die Rückenfigur wurde unverändert übertragen, wenngleich in ihrer Körperdrehung weniger Spannung liegt als in der Zeichnung des British Museum (Abb. 83), wo die Anstrengung spürbar ist, den zeigenden Arm in die angestrebte Stellung zu bringen. Von den drei knienden Jünglingen neben dem Klerikerthron hat der letzte, der im Fresko steht, die Hände bereits erhoben, ähnlich wie später eine der Figuren in der Bolsena-Messe (Abb. 50). In der Dreiergruppe hinter dem Kirchenvater ist nur die Geste des in der Mitte stehenden Mönches verändert worden. Seine Hände sind nun mit offenen Handflächen und nach unten gekehrten Handrücken zur Mitte hin gerichtet. Dabei zeigt seine Rechte mehr zum Altar, seine höher erhobene Linke mehr zur himmlischen Zone. Das Verweisen auf den Altar und den Himmel wird im Fresko an zwei Figuren delegiert. Die Doppelindizierung der Zeigerichtung wird bei dem direkt neben dem Altar stehenden Kleriker beibehalten, der mit beiden Händen in eindeutiger Weise auf den Altar und die Monstranz mit der Hostie hinweist (Abb. 34).

In der Aktstudie des Städels (Abb. 85) finden sich im Wesentlichen diese Gesten wieder.<sup>747</sup> Für die Rückenfigur links gibt es eine separate Studie.<sup>748</sup> Die Figur steht in Schrittstellung mit ihrem rechten Fuß auf der untersten Stufe des Altarpodestes. Die burschikose Haltung mit dem in die Hüfte gestützten linken Arm und dem kraftvoll nach vorne gestreckten Arm mag für die Figur eines Klerikers als nicht angemessen empfunden worden sein, jedenfalls wurde sie nicht verwendet. Die Stellung seiner rechten Hand hätte so nicht ausgeführt werden können, da sie als Folie eine der Figuren im Hintergrund hat. Der Zeichner versucht das Manko auszugleichen, indem er die Hand

<sup>745</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3884. Fischel 1925, 6, Nr. 268; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 287.

<sup>746</sup> Zu dieser Geste s. Chomentovskaja 1938 u. Kap. Typologie.

<sup>747</sup> Kat. Frankfurt 1980, S. 157, Nr. 76: Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 379; Feder in Braun, vorgegriffelt; 281 x 416 mm. Rechts unten mit brauner Feder: „BC“. Die Konturen teilweise mit Feder in Braun nachgezogen und durchstochen, das Blatt vom Pausen geschwärzt. Links oben über den Köpfen ein größeres Stück angesetzt. Umrandet mit Feder in Schwarz; altmontiert. Joannides 1983, S. 184, Nr. 205.

<sup>748</sup> Studie einer zeigenden Rückenfigur, London, British Museum, 1948-11-18-39, Ames-Lewis 1986, S. 80, Abb. 92.

grell beleuchtet, wie an der hellen Stelle auf dem Handrücken zu erkennen ist. Die Beleuchtung von links zeigt sich bei dieser Figur auch an der Partie rechts der Wirbelsäule und der Außenseite des linken Beins. Das Blatt wurde teilweise durchstoßen, vor allem im Bereich des Altarpodestes. Ein Arbeitsschritt Raffaels war immer einer Aktstudie der Figuren gewidmet. Diese Stufe behielt er bis zu seinen letzten Werken bei.<sup>749</sup> Im Vordergrund dieser Zeichnung steht die Körperdarstellung, nicht die Interaktion der Figuren, was voraussetzt, dass nicht nur bereits eine Vorstellung entwickelt wurde, wie die Figuren miteinander agieren sollen, sondern darüberhinaus die gesamte Komposition endgültig feststand.

Die Albertina bewahrt ein *modello* für die linke untere Freskohälfte auf.<sup>750</sup> Auf diesem Blatt werden zum ersten Mal die große Zeigefigur vorne links und die auf dem Podest stehende und zum Altar zeigende Rückenfigur zusammen gezeichnet. Soweit auf der schlecht erhaltenen Zeichnung noch erkennbar, entsprechen die Gesten und Posen denen des Freskos. Die beiden Figuren hinter der Zeigefigur sind nicht übernommen worden. Im Unterschied zum Fresko weist der Altar skulpturalen Eckschmuck auf. Zeitlich nach dem Blatt in den Uffizien könnte eine Zeichnung in Lille entstanden sein,<sup>751</sup> da in ihrer Mitte die Zeigefigur der linken Seite in einer der Ausführung nächststehenden Weise skizziert ist. Sie ist seitlich in Schrittstellung und in einer solchen starken Drehung gegeben, als wolle sie direkt hinter sich blicken. Das Gesicht erscheint fast im Profil. Ihr rechter Arm ist gleich wie im Fresko angewinkelt, hält aber ein Buch gegen den Körper gedrückt. Die Ausführung mildert die Torsion, läßt das Buch in die linke Hand sinken – tatsächlich kann es die Unterkante auszumachen, die unter dem Gewandbausch von der Hand gestützt wird – und stattet die rechte Hand mit dem Zeigegestus aus. So entwickelt Raffael eine Figur Schritt für Schritt.<sup>752</sup> Die anderen

---

<sup>749</sup> Oberhuber 1972, S. 21.

<sup>750</sup> Birke / Kertész, 1, S. 130: Inv. 224, Wien, Albertina; Kreide, Pinsel, laviert, weiß gehöht, quadriert; 298 x 432 mm; schlecht erhalten, an Fehlstellen restauriert, einige Kreideüberzeichnungen. Fischel 1925, 6, Nr. 273; Joannides 1983, S. 188, Nr. 222; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 583, Nr. 295.

<sup>751</sup> Joannides 1983, S. 182, Kat. Recto: Lille, Musée des Beaux-Arts 447; Feder, Kreidespuren unten rechts; 290 x 211 mm; unregelmäßige Blattränder, links und rechts beschnitten. Auf dem Verso ein bärtiger Philosoph und ein jugendlicher Akt (Apollo?). Fischel 1925, 6, Nr. 265; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 582, Nr. 286.

<sup>752</sup> Als *prima idea* ist die Rückenfigur auf einer Zeichnung in Oxford zu finden, deren Rückseite das Gewand der Figur studiert, Joannides, S. 187, Kat.-Nr. 218 r und 218 v. Ashmolean Museum, Oxford, Parker 1956, 2, Nr. 545. Recto: schwarze Kreide (Rückenfigur); Feder (liegende Frau). Verso: schwarze Kreide, bräunliche Kreide, Weißhöhungen. 380 x 231 mm. Oben, links und rechts beschnitten. Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 583, Nr. 301 und 302.

Figuren, darunter ein von unten verkürzt gezeichneter Engel, sind so nicht im Fresko zu finden.

Dem dritten Mann von links in der Aktstudie des Städels ist eine Einzelstudie im British Museum gewidmet.<sup>753</sup> Sie erinnert mit ihrer energischen Strichführung an den männlichen Rückenakt mit drei Armstudien, die am Beginn dieses Kapitels stand (Abb. 74). Das Interesse des Zeichners gilt der Haltung des Oberkörpers, die Beine sind nur umrißhaft gegeben. Die wiederholt gezeichneten Konturlinien vor allem der Arme und die hart schraffierten Partien stehen in einem Gegensatz zu der beabsichtigten Lockerheit der Gesamthaltung.

Studien zu der Gruppe an der Brüstung auf der rechten Seite der *Disputà* stehen neben einem Gedicht auf einer weiteren Zeichnung des British Museum.<sup>754</sup>

Bemerkenswerterweise ist nur der tatsächlich einzeln erscheinende rechte Fuß des auf den Altar Weisenden isoliert gezeichnet. Wie die Figur im Fresko erscheinen soll, steht also bereits fest. In der Skizze neben dem Poem, sprechen die beiden über ein auf der Mauer liegendes Buch, ohne die Verweise in den Bildraum, die im Fresko an diese Stelle gesetzt werden. Links außen ist eine Rückenfigur plaziert, die sich auf ein Geländer stützt. Vielleicht überlegte sich der Zeichner, ob er eine Rückenfigur links neben die Mauer stellen sollte.

Eine Zeichnung im Louvre ist dem Kopf und den Händen des älteren Mannes gewidmet, der im Fresko der *Disputà* an der Brüstung vorne links steht und oft als Bramante identifiziert wird (Abb. 86).<sup>755</sup> Die *mise en page* ordnet die Elemente wie folgt an: links oben eine Skizze der Halspartie, an die schemenhaft der Kopf und der Brustbereich grenzen; schräg rechts darunter eine ausgeführte Studie des Kopfes, mit ausgearbeitetem Gesichtsausdruck. Links davon ist ein linker Unterarm mit einer Hand zu

---

<sup>753</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 26, Nr. 30: London, British Museum, 1948-11-18-39. Feder und braune Tinte, 146 x 98 mm [maximale Ausmaße des unregelmäßigen Blattes]. Joannides 1983, S. 184, Nr. 206. Die Abbildung bei Joannides 1983, S. 184 zeigt das ganze Blatt.

<sup>754</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 27: Nr. 32, London, British Museum Ff. 1-35; Feder und braune Tinte; 250 x 390 mm; das Blatt war vertikal in der Mitte gefaltet, leicht beschädigt, die Gruppe auf der linken Seite etwas berieben; die oberen Ecken unterlegt. Fischel 1925, 6, Nr. 286; Joannides 1983, S. 184, Nr. 209; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 584, Nr. 305.

<sup>755</sup> Kat. Rom 1992, S. 135: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3869; Silberstift, Graublau Grundierung, Spuren von Graphit und Feder sowie brauner Tinte. 411 x 277 mm. Fischel 1925, 6, Nr. 282; Joannides 1983, S. 188, Nr. 224; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 583, Nr. 303 (graugrün grundiertes Papier).



erkennen. Die Hand ist schraffiert, die Umrißlinien sind mehrfach nachgezogen, ein Finger, vermutlich der Zeigefinger ist als *Pentiment* nochmals zu sehen. Die Hand ist in Verkürzung von schräg rechts vorne gezeichnet. Unter dem ausgestreckten Zeigefinger sind die anderen Finger zur Handfläche geschoben, so daß ein beinahe keilförmiger Umriß der Hand entsteht. Der Daumen ist ausgestreckt. Die Lage der Hand läßt vermuten, daß sie im Zusammenhang der Kopfstudie entstand. Der nicht stimmige Zusammenhang mit dem Oberkörper ist bei Raffael üblich. Es geht darum, wesentliche Elemente einer Figur auf einem Blatt zu sammeln. Darunter finden sich drei nebeneinanderliegende Handstudien. Die Hand links, eine linke Hand, ist leicht zum Unterarm hin angewinkelt, so daß der Handballen etwas zu sehen ist. Die Finger sind gewölbt, der Daumen liegt fast auf der Seite des Zeigefingers. Die Spitze des Mittelfingers berührt eine Buchseite oder einen Buchdeckel. Es ist nur die Ecke dieser Seite gezeichnet. In der Mitte hält eine rechte Hand ein aufgeschlagenes Buch. Dabei liegt der Daumen innen am Falz, die anderen Finger liegen, über den Schnitt gelegt, auf der Außenseite des Buches auf. Im Fresko weicht die Stellung des Zeigefingers geringfügig ab, im Prinzip ist dies die dann übernommene Haltung (Abb. 34). Ganz rechts ist eine linke Hand zu sehen, deren geöffnete Handfläche nach oben gedreht ist. Der Daumen ist schräg nach oben gestreckt, alle anderen Finger sind gestreckt, jeder in einer etwas anderen Lage, wobei der Zeigefinger die tiefste Position einnimmt. Diese kommt der im Fresko verwendeten Hand am nächsten (Abb. 34). Unterhalb der mittleren Hand sind die Umrisse einer Hand zu erkennen, in deren Handfläche ein Buch liegt. Dreht man die Zeichnung um 90 Grad nach links kann die ganze Figur betrachtet werden, bei der nur die Gewandteile studiert sind, während alle Partien, bei denen das Inkarnat gemalt werden muß, nur angedeutet sind.

Die Zeichnung zeigt einzelne Detailstudien einer Figur, die erst im Fresko zusammengeführt werden. Dies entspricht der Stufe vor dem *modello*.<sup>756</sup> Die Handstudien dienen der genauen Formulierung der im Fresko zu malenden Haltung. Bei der rechten Hand folgt die Stellung der Finger aus dem Haltegriff des Buches. Bei der linken Hand stehen zwei Möglichkeiten zur Disposition: das Blättern im Buch oder das Zeigen auf das Buch. Die zeigende Hand zeichnet Raffael zweimal, um die Lage der Hand im Raum und die Zeigefunktion herauszuarbeiten.

---

<sup>756</sup> Joannides 1983, S. 12.

„Bramantes“ Pendant an der Brüstung rechts sind zwei Studien gewidmet.<sup>757</sup> Das Gesicht und die Kopfbedeckung entsprechen der Ausführung. Nun geht es um die Haltung, die der Mann im Fresko einnimmt. Seine Figur soll den Blick des Betrachters auf dieser Seite ins Fresko (Abb. 34) ziehen. Durch das Vorstrecken des Kopfes thematisiert er das Sehen selbst, die Körperhaltung drückt Neugierde aus. Er möchte sehen, was dort in der Mitte des Freskos vorgeht, wohin ihn der rechts von ihm Stehende weist. Dieses starke Nach-Vorne-Beugen ist durch die räumliche Disposition insgesamt motiviert. Der von der Stanza d’Eliodoro her eintretende Besucher sieht zunächst diesen Teil des Freskos über dem Türsturz. Um das Fresko ganz und aus einem angenehmen Blickwinkel sehen zu können, muß er weiter in den Raum hineingehen, wozu ihn die Haltung dieser Figur anregt.

Das Recto zeigt, wie er sich mit beiden Händen auf der Balustrade aufstützend vorbeugt. Zugleich dreht er den Kopf nach links ins Profil, seine linke Schulter nach vorne schiebend. Seine rechte Hand ist ein zweites Mal neben seinem Kopf gezeichnet, in einer Stellung als wolle er den dort Stehenden zur Seite schieben, um besser sehen zu können. Diese Position verwirft der Zeichner, er hat kaum mehr als die Umrisse festgehalten. Auf dem Verso werden zwei Mal der Kopf und die nackten Unterarme wiederholt. Seine rechte Hand, die zuerst über Brüstungsecke lag, ist jetzt flach auf die Oberseite gelegt, die Finger sind nun in frontaler Verkürzung gezeichnet. Das entspricht der im Fresko ausgeführten Hand. Die andere Hand wiederholt die Stellung des Recto, in der Ausführung findet sich eine andere Lösung, die das Balancieren der Figur durch den zur Seite gestreckten linken Arm verdeutlicht. Im Fresko wird die Stellung des unteren Kopfes gemalt.

Die ausführlichen Vorbereitungen für das Fresko schließen die Zone der Engel ein.<sup>758</sup> Auf dem Verso einer Zeichnung des British Museum sind drei Engel für die rechte Seite studiert, die für den äußeren Rand des Engelchores gedacht waren, wie an den

---

<sup>757</sup> Joannides 1983, S. 188, Nr. 225 recto und verso: Montpellier, Musée Fabre 3184-I-275 recto und verso; recto: Feder über Silberstiftspuren, schwarze Kreide; verso: Feder und dunkelbraune Tinte über Spuren von Silberstift und Griffel, möglicherweise spätere Griffelindrücke; 360 x 235 mm; oben, links und rechts beschnitten. Fischel 1925, 6, Nrn. 287, 288; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 584, Nr. 311 (recto), Nr. 312 (verso).

<sup>758</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 26, Nr. 31: London, British Museum 1895-9-15-621; Recto und Verso: schwarze Kreide, wenige Weißhöhungen auf Recto. Wasserzeichen: gekreuzte Pfeile, ähnlich Briquet 6280; 263 x 357 mm. Fischel 1925, 6, Nrn. 298, 297; Joannides 1983, S. 186, Nr. 217 Recto und Verso; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 584, Nr. 316 (recto), Nr. 317 (verso). In Oxford, Ashmolean Museum (Parker 1956, 2, S. 293, Nr. 549) befindet sich ein weiteres Blatt mit Studien zu den Engeln. Fischel 1925, 6, Nrn. 299, 300; Joannides 1983, S. 186, Nr. 216 Recto und Verso.

Strichen zu erkennen ist, die bei den Engeln beginnend in einem leichten Bogen nach links laufen, die die apsidiale Anordnung des Engelchores hinter Gottvater darstellen. Es handelt sich folglich um die Engel, die auf beiden Seiten am deutlichsten zu sehen sind. Der mittlere von ihnen ist mit einem Zeigegestus ausgestattet. Der Engel zu seiner rechten Seite hat mit gebeugtem Kopf die Hände zur Anbetung zusammengelegt. Außer bei dem mittleren Engel sind nur die Oberkörper gezeichnet. Das Recto weist drei Figurenstudien und die Studie von gefalteten Händen auf. Links wird der Engel mit den gefalteten Händen wiederholt, dem rechts unten eine Detailstudie gewidmet ist. Der mittlere Engel schwebt mit gebeugtem Kopf und zur Seite gestreckten Armen. Der Engel rechts ist seitlich mit vor der Brust zusammengelegten Armen gezeigt. Die Figuren sind nun mit Flügeln versehen.

In den Zeichnungen, die sich vor allem mit der linken unteren Zone des projektierten *Disputà*-Freskos befassen, werden einige Elemente studiert, die in der Ausführung wesentlich dazu beitragen, den Blick des Betrachters in das Bild hineinzunehmen und ihn zu inhaltlich wichtigen Punkten hinzulenken. Dazu gehört vor allem die große Zeigefigur links vorne, die schon im ersten Entwurf in der Plazierung und Funktion wie im Fresko erscheint. Wenn sie in den späteren Entwürfen, auch den Einzelstudien, wieder aufgegriffen wird, so geschieht das immer im Hinblick auf diese Funktion.

### **3.2 Pentimenti auf einer Zeichnung und dem Karton für *Die Schule von Athen***

Im Fresko *Die Schule von Athen* begegnen sich zwei Männer auf der Treppe (Abb. 38). Der Ältere, der die Treppe hinuntergeht, weist den eben hinaufsteigenden Jüngling auf die beiden Philosophen in der Mitte hin. Mit dem ins Profil nach links gedrehten Kopf folgt sein Blick der Zeigerichtung. Auch der Jüngere hat etwas mitzuteilen, denn er weist mit den fächerförmig geöffneten Händen zu dem auf den Stufen lagernden Diogenes und blickt dabei den ihm entgegen kommenden Älteren an. Er ist ganz als Rückenfigur gegeben und seine Funktion liegt genau wie bei der Rückenfigur auf dem Altarpodest in der *Disputà* (Abb. 34) im Zeigen auf eine Sache beziehungsweise eine Person. Wie an den die *Disputà* vorbereitenden Zeichnungen belegt werden konnte, ist die Verknüpfung von Gesten und Blicken ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung von zusammenhängenden Gruppen.

Auf einer rosa grundierten Silberstiftzeichnung wird die Begegnung gesondert gezeichnet (Abb. 87).<sup>759</sup> Von der Treppe sind nur zwei Stufen angedeutet. Die Jünglingsfigur entspricht mit einer Ausnahme der Ausführung. Der Ältere, in der Zeichnung als *garzone* zu erkennen, steht etwas weiter von dem Jüngeren weggerückt, so daß sein rechtes Schienbein ganz zu sehen ist. Seine beiden Beine werden nackt gezeichnet, um sich die Stellung verdeutlichen zu können. Sein Kopf ist wie im Fresko ins Profil nach links gedreht, doch weicht die Neigung des Kopfes ab. Er ist leicht in den Nacken gelegt, so daß der Kopf nicht vertikal wie im Fresko, sondern etwas schräg gestellt ist. Dadurch erscheint die Brust stärker nach vorne gewölbt. Wie im Fresko schaut er in die von ihm gezeigte Richtung. Bei diesen Zeigegesten finden sich die entscheidenden *Pentimenti* bei beiden Figuren.

Das Zeigen und Hinweisen der Hände ist schon vorgesehen, doch weichen die Stellungen ab. Die Hände der Rückenfigur sind im Vergleich zum Fresko noch näher bei ihrem Oberkörper und stehen zu diesem in einem überzeugenderen anatomischen Verhältnis als in der Ausführung. Während im Fresko die Hand und ein kurzes Stück des Unterarms des Älteren neben dem Kopf des Jünglings vor der roten Folie eines Gewands einer Figur im Hintergrund erscheint, ist sie in der Zeichnung in Brusthöhe links von ihm gezeichnet. Haben diese Änderungen einen besonderen Grund? Bei dieser Hand sind schemenhaft vier Varianten ihrer Position zu sehen. Dicht neben der Brust der Rückenfigur hervorkommend ist die Hand mit dem stärksten Kontur gezeichnet, gefolgt von drei Wiederholungen, die immer dünner in der Ausführung werden. Die dritte und vor allem die vierte Variante sind nicht mehr horizontal zeigend, sondern schräg nach untenweisend dargestellt.

Der linken Hand der Rückenfigur gilt ein größer gezeichnetes Detail, das die Umrisse der Finger deutlicher wiedergibt. Links oben wird die Frisur, unten der rechte Fuß des Jünglings erneut studiert.

Der schreiende Kopf rechts erscheint im Fresko als Medusenhaupt auf dem Schild der Minerva in der frontalen Nische auf der rechten Seite. Zwar steht dieser Kopf nicht in direktem Zusammenhang mit den Männern, doch fällt auf, daß Elemente auf einem Blatt vereint sind, die im Karton und auf dem Fresko nahe beieinanderstehen. Man kann darin

---

<sup>759</sup> Parker 1956, 2, S. 294: Nr. 550, Oxford, Ashmolean Museum; Silberstift, fleischfarbene Weißhöhlungen auf rosa Grund, durch Oxidation beschädigt; 278 x 200 mm. Von Fischel 1898 noch als Kopie betrachtet, bezeichnet Parker diese Zeichnung als meisterlich in der Ausführung und unzweifelhaft als Original Raffaels, loc. cit. Fischel 1913, 7, Nr. 307; Joannides 1983, Nr. 231; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 588, Nr. 352.

ein Indiz für ein Entstehen der Zeichnung unmittelbar vor dem nicht erhaltenen *modello* sehen. Dieses Argument stützen zwei weitere Zeichnungen, die ebenfalls in Silberstift auf rosa Grundierung ausgeführt wurden und diesem Bereich des Freskos beziehungsweise des Kartons gelten. Das Ashmolean Museum bewahrt eine Zeichnung für die Minerva und weitere Nischenfiguren auf.<sup>760</sup> Dem Diogenes gilt eine Zeichnung im Frankfurter Stadel.<sup>761</sup>

Auf der Zeichnung in Oxford war die Zeigerichtung des älteren Mannes horizontal angegeben und die Hand erschien neben der Brust des Jünglings. Wie ein Vergleich der Zeichnung mit der Ausführung gezeigt hat und so wie die Figur auf dem Karton vorbereitet wurde, streckt sie die Hand nun schräg nach oben in den Raum hinein und zeigt mit ihrem ausgestreckten Zeigefinger zu Plato und Aristoteles. Legt man ein Lineal auf die angegebene Richtung führt die Linie direkt auf den Kopf von Aristoteles zu. Anhand der Zeichnung ließ sich eine gewisse Unsicherheit des Zeichners bei der genauen Stellung der Hände ausmachen. Die Zeigehand des älteren Mannes wurde nur im Umriß gezeichnet, eine der Hände des jüngeren wurde wiederholt.

Auf dem Karton läßt sich eine Erklärung dafür finden (Abb. 88–90).<sup>762</sup> Die ausschlaggebenden *Pentimenti* finden sich wieder bei der die Treppe hinuntergehenden Figur. Bei genauerer Betrachtung kann am Kopf erkannt werden, daß der Mann gewissermaßen zwei Gesichter hat (Abb. 89). Die untere Nase, das ist das deutlichste Indiz, folgt in der Kopfhaltung der Zeichnung. Blicke das Gesicht in dieser Stellung, folgte die Blickrichtung nicht der Zeigerichtung, worunter die *Pointiertheit* der Geste litte. Ohne die Stellung des Kopfes an sich zu verändern, wird das Profil, wieder an der Nase

---

<sup>760</sup> Parker 1956, 2, S. 295: Nr. 551, Oxford, Ashmolean Museum; Silberstift und Weißhöhungen auf rosa Grundierung; 274 x 201 mm; Abb. 10 in Oberhuber 1983, S. 23. Fischel 1913, 7, Nr. 308; Joannides 1983, Nr. 230; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 588, Nr. 351.

<sup>761</sup> Joannides 1983, S. 190, Nr. 232: Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. 380; Silberstift auf rosa Grundierung; 244 x 284 mm; Abb. 8 in Oberhuber 1983, S. 20. Fischel 1913, 7, Nr. 306; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 588, Nr. 350.

<sup>762</sup> Joannides 1983, S. 191, Nr. 234: Mailand, Pinacoteca Ambrosiana; Kohle und Deckweiß; 2745 x 7950 mm. Zusammengesetzt aus etwa 210 Papierstücken, Oberhuber 1983, S. 33. Zur Provenienz und den Geschichten des Karton s. Lamberto Vitali, „Le vicende del Cartone.“ in: Oberhuber / Vitali 1972, S. 75-97. Fischel 1928, 7, Nr. 313-315; Joannides 1983, S. 191, Nr. 234; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 589, Nr. 362.

erkennbar, um die Länge der Nase nach oben geschoben, so daß der Blick der Geste folgt.<sup>763</sup> Wie kam es zu dieser Korrektur?

Nur als Umriß ist an der ursprünglich vorgesehenen Stelle, neben der Brust des Jünglings, die zeigende Hand des Älteren auszumachen (Abb. 90). Der Zeigefinger ist in horizontaler Richtung ausgestreckt. Folgt man dieser Zeigerichtung, schneidet sie die Unterkörper der beiden Philosophen, sie zeigte folglich ins Leere. Raffael bemerkte diesen Fehler sofort. Auf einer Großaufnahme sieht man,<sup>764</sup> daß die Hand nicht für die Übertragung durchstochen wurde. Vielmehr hat Raffael reagiert und die andere Hand eingezeichnet, was neben einer veränderten Schulterpartie, vor allem die geänderte Gesichtsstellung erforderte. Es könnte ihm erst aufgefallen sein, als die beiden Figuren in Umrissen, entsprechend der Zeigehand, auf dem Karton gezeichnet waren, denn es war ihm nicht mehr möglich, grundlegendere Veränderungen zu machen, was daran zu erkennen ist, daß er das Profil in der vorgesehenen Kopfform verschiebt. Das Durchstechen erfolgte im Anschluß, denn nur die Korrekturen sind durchstochen worden. Auch die Stellung der beiden Hände des Jünglings verschiebt sich. Bei ihnen kam die jeweils höhere Hand zur Ausführung. Bei seiner linken Hand läßt sich das nicht genau sagen, da an dieser Stelle die Ecken von vier des aus insgesamt 210 Blättern zusammengesetzten Kartons aufeinandertreffen und die Zeichnung verunklären.

Die Pentimenti geben Aufschluß über mehrere Dinge. Der Entwurfsprozeß bleibt bis zum Schluß unter ständiger Kontrolle. Das hat auch mit den Erfordernissen der Freskotechnik zu tun, bei der Korrekturen weniger leicht zu kaschieren sind als bei der Malerei auf Holz oder Leinwand. Dabei ist Raffael fähig, selbst stark einschränkende Vorgaben geschickt auszunutzen. Zugleich hält er so gut wie möglich an seinem Entwurf fest. Die Stellung der Zeigehand kann weitgehend übernommen werden, sie muß in der neuen Stellung in einer geringen Verkürzung eingefügt werden, doch bleibt die Wirkung des horizontalen Zeigefingers erhalten. Schon die Zeichnung in Oxford ließ erkennen, daß die Position der Hände bei beiden Figuren besonders gründlich überlegt ist. Der Grund dafür ist ihre Plazierung im Bild, die nicht dem Zufall überlassen wurde. Von der ursprünglich leeren mittleren Zone des Vordergrunds aus führen Diogenes, die Rückenfigur und der Hinuntergehende den Betrachter – im Wortsinn – stufenweise in

---

<sup>763</sup> Eine Verschiebung des Gesichtsprofils, ohne die Stellung des Kopfes selbst zu ändern, findet sich auf dem Recto für *Der wunderbare Fischfang mit Volksmenge im Vordergrund* in Wien, Albertina, Inv. 192.

<sup>764</sup> Am besten zu sehen auf Fischel 1928, 7, Nr. 318; sonst Oberhuber / Vitali 1972, Tafel 34.

einem kleinen Bogen zu der zentralen Gruppe von Plato und Aristoteles. Die Inszenierung dieser Funktion in Form einer Diskussion über das Thema „Diogenes oder Plato und Aristoteles?“ macht die Lebendigkeit der Gruppe aus, die zudem in Bewegung dargestellt ist. Dabei wird auch auf den Hintergrund geachtet, von dem sich die Hände abheben müssen. Für die Zeigehand des Älteren war im Karton die Architektur als Folie vorgesehen. Im Fresko hebt sich die Hand deutlich von dem roten Gewand der Figur ab, die hinter der großen Figur in dem leuchtend orangefarbenen Mantel steht. Zudem ist die Hand beleuchtet. Es mag sein, daß diese Figur in dem aufgehellten zinnoberroten Mantel auch hinzugefügt worden ist, um diese Funktion zu übernehmen, denn von der Steinfarbe der gemalten Architektur hätte sich die Hand weniger deutlich abgehoben. Die Hände des Jünglings hätten immer das orangefarbene Gewand als Folie gehabt. Doch durch die leichte Anhebung seiner rechten Hand konnte Raffael mit der Fächerstellung der Finger eine bessere Wahrnehmbarkeit erreichen. Denn die andere Hand ist lediglich von der Seite zu sehen und kontrastiert schwächer mit dem Gewand des Kahlköpfigen. In diesem letzten Punkt offenbart sich das Entscheidende dieser Korrekturen. Es geht Raffael um die Deutlichkeit. Die Gesten sind nicht beliebig verteilt, um den Figuren *varietà* zu verleihen. Der Betrachter könnte ihre Funktion im Bildganzen nicht erfassen, wenn sie weniger gut zu erkennen wären und ihre Aussage an Prägnanz zu wünschen übrig ließe.

### **3.3 Die Zeichnungen für Raffaels Fresko *Das Urteil des Salomo* und**

#### **Marcantonio Raimondis Kupferstich *Der Bethlehemitische Kindermord***

An der Decke der Stanza della Segnatura finden sich über den Eckzwickeln in rechteckigen Feldern freskierte Szenen, die mit den Personifikationen in den Tondi wie mit den Wandbildern thematisch zusammenhängen.<sup>765</sup> Für *Das Urteil des Salomo* sind einige Zeichnungen erhalten, darunter eine, die als Bindeglied zwischen dem Fresko und einem Entwurf Raffaels gelten darf, den er als Stichvorlage für Marcantonio Raimondi gezeichnet hat.<sup>766</sup> Im folgenden sollen die Zeichnungen für das Fresko, das Fresko selbst und die sich anknüpfenden Zeichnungen für den Kupferstich analysiert werden.

---

<sup>765</sup> Wind 1938.

<sup>766</sup> Ames-Lewis 1986, S. 5.

### 3.3.1 Figurenstudien für *Das Urteil des Salomo*

Die beiden linken Drittel des Blattes in Oxford (Abb. 91) nimmt die Darstellung der Szene *Das Urteil des Salomo* ein.<sup>767</sup> Ganz links steht der seitlich gesehene Henker in Schrittstellung, sein rechtes Bein ist nach vorne gestellt, vom linken Bein ist nur der Oberschenkel angedeutet. Der das Schwert haltende rechte Arm pendelt gerade nach hinten, um zum Schlag auszuholen, das Kind hat er kopfüber an seinen Füßen gepackt und emporgehoben. Das senkrecht in der Luft hängende Opfer hebt den Kopf leicht und breitet seine Arme in einer Geste der Verzweiflung aus. Die hinten von der Mitte herbeieilende wahre Mutter greift mit ihrem rechten Arm gleichfalls nach den Füßen des Kindes wobei sie den Kopf nach rechts dreht, um zu sehen was der dort thronende Salomo tut. Die Stellung ihres linken Armes ist nicht erkennbar. Da auch die Mutter in Schrittstellung steht, wirken sie und der Scherge wie gespiegelt, mit dem Kind als Symmetrieachse. Salomo mischt sich gerade ins Geschehen ein. Sein rechtes Bein nach vorne gestellt, nur eine kühne, spitz auslaufende Konturlinie deutet es an, das andere rechtwinklig aufgesetzt, hält er sich mit seiner linken Hand am Thron fest, um den Oberkörper leicht nach vorne, seinen rechten Arm aber weit strecken zu können. Die das Geschehen aufhaltende Hand ist im Handgelenk nach oben angewinkelt, die Stellung der einzelnen Finger ist durch kürzelhafte Pentimenti verunklärt. Doch ist die Aussage der Hand – das Aufhalten der Exekution – durch den Schwung des Vorbeugens und die Stellung der Hand gut zu erkennen. Dazu trägt auch bei, daß der Arm völlig gestreckt ist und eine leere Stelle überbrückt.

Unterhalb des Thrones hockt die andere Mutter, die seitlich gesehen, ihre linke Hand unter ihren Oberschenkel gesteckt hat und mit nach oben gedrehtem Kopf zu Salomo emporschaut. Ihren rechten Arm hat sie nach vorne gestreckt, mit einer leichten Beugung nach oben, die nicht gezeichnete Hand läge etwa in der Schamgegend der stehenden Frau. Die Stellung ihrer Beine ist mehrfach umschrieben. Die Pentimenti weisen darauf hin, daß versucht wurde, für die ausholende Geste und die Drehung eine ausreichende Balance durch einen schwer wirkenden Unterkörper zu schaffen.

---

<sup>767</sup> Parker 1956, 2, S. 299: Nr. 555, Oxford, Ashmolean Museum, recto: Silberstift auf grünlich-grauer Grundierung; 100 x 137 mm; ringsum beschnitten. Fischel 1924, 5, Nr. 230; Joannides 1983, Nr. 251 recto; Knab / Mitsch 7 Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 336. Auf verso: Knotenstudien, Feder (Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 337). Vergleichbar mit den Knotenornamenten, die an vielen Stellen in der Stanza della Segnatura (Decke, Gewänder, Antependium des Altars auf der *Disputa*) verwendet werden, Abbildung bei Joannides 1983, S. 195.



Eine solche sich im Sitzen umwendende Frau gestaltet Raffael nochmals im Eliodor-Fresko (Abb. 49) und im Borgo-Brand (Abb. 58), wie auch in einem Entwurf für den Karton *Der wunderbare Fischfang* (Abb. 99). Dabei handelt es sich um Variationen des Motivs, denn bald kniet die Frau, bald ist sie von vorne, bald von hinten zu sehen. Von der Szene durch einen flüchtigen Strich getrennt, ist ganz rechts nochmals der Henker einzeln gezeichnet. Seine Stellung ist leicht geändert. Er ist so gedreht, daß etwas mehr vom Rücken zu sehen ist, während der Arm noch stärker nach hinten ausholt. Die Stellung der übrigen Gliedmaßen bleibt gleich und ist deshalb nur angedeutet. Der Trennstrich begrenzt die Szene links auf ein der Größe des Freskofeldes entsprechendes Format.

Der Zeichner konzentrierte sich auf die Darstellung der Oberkörper. Vor allem die Beine des Henkers und der ihn konfrontierenden Mutter wirken etwas unproportioniert – die Unterschenkel sind im Verhältnis zum Oberschenkel zu lang – und bei beiden Figuren sind die Unterschenkel nur sparsam gezeichnet.

Der Kern der Erzählung ist bereits festgehalten: Kurz vor der Vollstreckung widerruft der weise König sein Urteil. Diese dramatische Zuspitzung wird durch die Dynamisierung der Körperhaltungen und die Beschränkung der Szene auf die unmittelbar Beteiligten erreicht. Der Entschlossenheit und dem Ausholen des Henkers antwortet die herbeieilende und gleichfalls das Kind ergreifende Mutter, schließlich verhindert der König den Todesstoß im letzten Moment.<sup>768</sup> Diese Erregung kontrastierend verharrt die falsche Mutter in ihrer anklagenden Pose und lässt daran ihren Mangel an Empathie erkennen. Raffael faßt die Handlung in einem „fruchtbaren Augenblick“ zusammen.<sup>769</sup> Dieses Prinzip verfolgt er bis zur Ausführung, ohne daß Änderungen an den einzelnen Figuren es beeinträchtigten.

---

<sup>768</sup> Der sich mit vorgestellten Fuß nach vorne beugende König, der die Hand zum Schergen hin ausstreckt, könnte seinen Vorläufer in der Figur des Herodes haben, die Ghiberti am Taufbrunnen im Baptisterium in Siena gestaltete. Es handelt sich um die Szene *Die Gefangennahme Johannes des Täufers*. Zu diesem zwischen 1417 (Auftrag) und 1427 (Lieferung) entstandenen Werk Krautheimer 1982, S. 139f. Das vergoldete Bronzerelief mißt 62 x 60 cm, Pope-Hennessy 1985, 1, Tafel 84.

<sup>769</sup> Diese Formulierung geht auf Lessings Diskussion der Laokoongruppe im Vatikan zurück. Das genaue Zitat lautet im Zusammenhang: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.“, cf. Lessing 1766, S. 22f.

### 3.3.2 Einzelstudien für *Das Urteil des Salomo*

Das annähernd quadratische Blatt berücksichtigt wie die Zeichnung in Oxford das vorgesehene Bildfeld. Die traditionell als Verso (Abb. 92) bezeichnete Seite wiederholt am linken Rand die Figur des Henkers in der Haltung der Einzelstudie rechts außen auf der Zeichnung in Oxford.<sup>770</sup> Das spricht dafür, daß die Oxforder Zeichnung zuerst entstand, dann diese Seite der Wiener Zeichnung und erst im Anschluß die traditionell als Recto bezeichnete Seite. Die Konturlinien dieser Studie wirken kraftvoller, die einzelnen Glieder sind kompakter erfaßt. Das Vorwärtsdrängen scheint sich in der Wiederholung mancher Linien auszudrücken, ein Eindruck, den die als bewegt dargestellten Haare im Nacken vermitteln.

Ein wichtiger Unterschied zum Kompositionsentwurf in Oxford ist, daß das Licht nun von rechts einfällt,<sup>771</sup> somit die Lichtverhältnisse in der Stanza della Segnatura berücksichtigend. Das dem Fresko nächst gelegenen Fenster geht zum Cortile del Papagallo, der im Süden liegt.

Auf der anderen Seite (Abb. 93) ist der Scherge als Aktfigur von vorne zu sehen, wie er sich in Schrittstellung nach rechts beugt, um mit dem nach oben gereckten linken Arm auf das mit seinem rechten Arm gehaltenen Kind einzuschlagen, wobei das Kind ausgelassen wurde. Bei beiden Armen fehlen die Hände, die Unterarme sind nur durch Konturlinien gezeichnet. Sonst ist der Körper mit Kreuz- und Parallelschraffen modelliert. Der Kopf des Henkers ist im Profil nach rechts gedreht, so daß der Hals gestreckt wird. Es ergibt sich eine bei seinem rechten Fuß anfangende, bis zum Kopf reichende und sich nach rechts neigende Konturlinie seiner rechten Körperseite, die gespannt wie eine Bogensehne wirkt. Da die Hände fehlen, fehlt auch die zu haltende Waffe, deren Stellung in dieser Zeichnung nicht festgelegt ist.

---

<sup>770</sup> Birke / Kertész 1992, 1, S. 107: Wien, Albertina, Inv. 189, Kreide; 280 x 298 mm; rechts oben ein Stück angesetzt; verso: Bleigriffel, Feder; am unteren Rand quergestellt „V“. Fischel 1924, 5, Nr. 231; Nr. 232; Joannides 1983, S. 195: Albertina Inv. 189 recto als Nr. 252 verso, Albertina Inv. 189 verso als Nr. 252 recto. Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 339, Nr. 338. Erwin Mitsch bezeichnet in Kat. Wien 1983, Nr. 18, S. 62 das Verso als genetisch früher als das Recto, dem folgen Joannides 1983, S. 195 und Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 338. Birke / Kertész 1992, 1, S. 107 behalten die traditionelle Bezeichnung bei.

<sup>771</sup> Hinweis in Kat. Wien 1983, S. 62.

In der rechten oberen Ecke, auf einem eingesetzten Stück Papier,<sup>772</sup> wiederholt der Zeichner die Haltung des Oberkörpers. Einmal mehr ist er frontal zu sehen, doch ist der Körper nach vorne gebeugt und gleichzeitig in eine Diagonale von links oben nach rechts unten gedreht, so daß die Figur plastischer wirkt. Der Kopf in Dreiviertelvorderansicht ist in die Diagonalrichtung eingebunden. Als Vorbild für den Torso gibt die Literatur wiederholt einen um 1500 entstandenen Stich aus dem Mantegna-Kreis streichen an, der auf einer Zeichnung Andrea Mantegnas im British Museum beruht, die man 1480–85 datiert.<sup>773</sup> Am genauesten wiederholt Raffael das harte Abknicken in der Hüfte und die Brustpartie mit nach oben gereckter Schulter. Der Kopf des Fauns ist fast im Profil gegeben. Sein Interesse an dieser Vorlage erweckte vermutlich die gleichzeitige Darstellung von Ausholen und Nach-vorne-Beugen.

In der rechten unteren Ecke, also an der für sie in der Oxford-Zeichnung bereits vorgesehenen Stelle kniet die falsche Mutter. Sie ist leicht schräg in den Bildraum gesetzt, so daß ihre parallel nebeneinanderliegenden Oberschenkel und gleichzeitig ihre linke Körperseite zu sehen sind. Der Neigung der Oberschenkel annähernd folgend, hat sie ihre beiden bloßen Arme vor sich ausgestreckt, mit den offenen Handflächen nach oben. Durch eine Drehung des Rumpfes verschiebt sich die Stellung der Arme, so daß ihr rechter Arm vor dem leeren Hintergrund liegt. Die Drehung führt der in den Nacken gelegte Kopf so fort, daß das Gesicht im Profil zu sehen ist. Mit ihrer Geste wird sie im ausgeführten Fresko auf das auf dem Boden liegende tote Kind weisen; ihr Blick gilt Salomo, den sie um ihren Beistand bittet. Die Doppelung der Geste unterstreicht die Dringlichkeit ihrer Bitte. Sie ist verwandt mit der Geste des Mannes links vom Altar in der *Disputà* und der des Jünglings auf der Treppe in der *Schule von Athen*. Rechts neben dem Schergen ist eine flüchtige Graphitzeichnung zu erkennen, die eine Variante des Schergens sein könnte.<sup>774</sup>

---

<sup>772</sup> Es handelt sich um ein Stück einer anderen Zeichnung Raffaels aus dieser Zeit, s. Birke / Kertész 1992, I, S. 108.

<sup>773</sup> Kat. Wien 1983, S. 66. Pogány-Balás 1980, S. 66f. weist darauf hin, daß auch Michelangelo in seinem Schlachten-Karton auf dieses Vorbild bei Mantegna zurückgriff, es ist dort spiegelverkehrt in dem Krieger mit der Helmzier rechts hinten zu finden. Raffael greift also auf Mantegna und Michelangelo zurück. Den Verzicht Raffaels, die Figur im Fresko einzusetzen, erklärt sie mit der möglichen Verwendung dieses Motivs durch Mantegna selbst in dessen Fresko in der päpstlichen Kapelle des Belvedere. Kat. London 1992, S. 293, Nr. 83 (Stich, Josefowitz Collection), Nr. 82 (Zeichnung, British Museum 1895-9-15-774). Zur Rezeption Mantegnas im Werk Raffaels, Ronen 1978.

<sup>774</sup> In der schwachen Zeichnung soll auch der thronende Salomo erkennbar sein, s. Kat. Wien 1983, S. 64.

Für die drei besprochenen Studien gilt, daß die Affektaussage schon genau festliegt und mit Nachdruck wiedergegeben wird. Außer für die falsche Mutter findet Raffael für die drei anderen Figuren neue Formulierungen, die auf den uns bekannten Studien aufbauen. Unmittelbar dem Fresko vorausgehende Zeichnungen sind nicht auf uns gekommen.

### 3.3.3 Das Fresko *Das Urteil des Salomo*

Die Szene gewinnt im Fresko an räumlicher Tiefe (Abb. 94). Die wahre Mutter stürzt auf den Henker zu, um ihm in die Hand zu fallen, denn dieser hat das Kind an den Füßen von der Mutter weg nach links emporgerissen und holt gerade mit seiner rechten Hand zum Schlag auf das zurückschwingende Kind aus. Er steht in Schrittstellung über dem toten Kind, auf das die falsche Mutter hinweist, so wie sie in der Albertina-Zeichnung vorbereitet wurde. Der Henker steht in einer vergleichbaren Haltung wie auf den Zeichnungen in Oxford und dem sogenannten Verso in Wien, aber so um seine Achse gedreht, daß er als Rückenfigur eingesetzt werden kann.<sup>775</sup> Damit erhält seine Bewegung weniger Schub in eine seitliche Richtung, sondern er wird als sich drehend wahrgenommen. Die Angespanntheit der Rückenmuskulatur, die flatternden Haare und das bewegte Gewand machen die Kraft seiner Drehung noch deutlicher ablesbar.

Im Gegensatz zur Silberstiftzeichnung in Oxford wirkt die Gestalt des Königs zurückgenommen. Er sitzt mit dem Kopf im Profil in einer ruhigen, würdevollen Haltung auf dem Thron. Sein Widerruf ist nicht so eindeutig abzulesen wie auf der Zeichnung. Hat er seine rechte Hand erhoben, um dem Henker Einhalt zu gebieten? Seine linke Hand hält er so über seinem linken Oberschenkel, daß die beinahe ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger aussehen, als wolle er damit eine Schere nachmachen, um damit das Urteil anzudeuten. Solche mimetische Gesten sind bei Raffael allerdings derart selten, daß er wahrscheinlich kaum einen weisen König damit auszeichnete. Zum Vergleich sei auf eine moderne Darstellung dieser Geste verwiesen (Abb. 95).<sup>776</sup> Ein wichtiger Unterschied besteht darin, daß der Daumen von Salomo sehr gut zu sehen ist. Die Stellung der Finger gibt auch die Richtung zu dem am Fuße des Thrones liegenden toten Kind an. Da diese

---

<sup>775</sup> Fischel 1924, 5, S. 149 erkennt als Vorbild die Rückenansicht eines der Dioskuren von Monte Cavallo für die Zeichnung in Oxford. Pogány-Balás 1980, S. 67 verweist darauf, daß das Fresko den Dioskuren seitenverkehrt darstellt. Bei der Figur handelt es sich um das sogenannte *Opus Phidiae*, bei dem der Mantel über die linke Schulter geworfen ist. Diese Figur kannte Raffael nicht nur von der originalen antiken Skulptur her, sondern bereits in Florenz durch ihre Verwendung in Michelangelos im Schlachtenkarton, wo sie ganz rechts zu finden ist.

<sup>776</sup> Munari 1994.

Hand auf der Seite des Henkers plaziert, verstehe ich sie als eine Geste, die den Henker anweist, zur Tat zu schreiten. Die Geste der anderen Hand, auf der Seite der Mutter und von ihr wahrgenommen und erhofft, gebietet dem Henker Einhalt. Die Stellung dieser Hand ist mit der auf der Zeichnung vergleichbar, ihr fehlt allerdings deren Dringlichkeit. Es werden also der Streit um das tote Kind und die Anrufung Salomos, dessen Entscheidung, die dadurch ausgelöste beherzte Tat der wahren Mutter und die Widerrufung des Urteils in einer Szene zusammengefügt.

Die Figur des Henkers von der Recto-Seite der Zeichnung der Albertina (Abb. 92) verwirft Raffael nicht, sondern er übernimmt sie für ein weiteres Projekt, das am Anfang einer erfolgreichen künstlerischen Zusammenarbeit mit Marcantonio Raimondi steht. Raffael hatte das Vorbild Albrecht Dürers vor Augen, als er sich mit dem Kupferstich auseinanderzusetzen beginnt, und den Bologneser Stecher Raimondi einige seiner Entwürfe drucken läßt. Von den bei Vasari erwähnten Stichen steht der um 1509/10 entstandene *Bethlehemitische Kindermord* an erster Stelle.<sup>777</sup>

### **3.3.4 Scherge und Mutter mit Einzelstudien**

Die linke Blatthälfte nimmt das Paar des großen Schergen mit fliehender Mutter ein (Abb. 96).<sup>778</sup> Der Mann erscheint am linken Bildrand, in Schrittstellung frontal zum Betrachter ausgerichtet. Den Oberkörper beugt er nach rechts, wo er mit seinem linken ausgestreckten Arm den Fuß des Kindes ergreift, das von der nach rechts fliehenden Mutter in den vor der Brust verschränkten Armen getragen wird. Dieser linke Arm ist nur in den Konturen angelegt, ohne Modellierung. Seinen rechten Arm hat er schräg nach oben gereckt, der nur bis zum Handgelenk gezeichnete Unterarm ist im rechten Winkel zum Oberarm abgeknickt. Mit seiner rechten Hand hält er ein Schwert, das er gerade aus einem an seiner linken Seite hängenden Köcher zieht. Die Klinge ist als dünne Linie zu sehen. Der Kopf ist nach rechts zur Frau hin ins Profil gedreht und geneigt, so daß die Seite des Halses sichtbar wird. Er gleicht also die nach links tendierende Wucht, die mit dem Herausziehen des Schwertes verbunden ist, durch den Ausfallschritt und die Körperneigung nach rechts aus. Als kompositorischer Widerpart dient die Figur der

---

<sup>777</sup> Vasari / Kanz 1996, S. 74.

<sup>778</sup> Birke / Kertész 1992, 1, S. 106: Wien, Albertina, Inv. 188 recto: Rötzel; 235 x 409 mm; rechts unten in alter Federschrift „Raffaello“; verso: Feder, Rötelspuren; 235 x 409 mm; links oben (90° gedreht) in derselben Hand wie auf dem recto „Rafaello“, rechts unten „6“ (fragmentiert). Fischel 1924, 5, Nr. 236, Nr. 237; Joannides 1983, Nr. 253 verso, Nr. 253 recto; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 344, Nr. 343 (Urania). Kat. Wien 1983, S. 67, Nr. 19, S. 70, Nr. 20.

Mutter, die nur durch Konturen und wenige Modellierungen skizziert wurde. Ihre Bewegungsrichtung geht nach rechts, dabei wendet sie ihren Kopf nach links ins Profil, um sich nach dem Schergen umzusehen. Die Teilung des Blattes ähnelt in den Proportionen dem Londoner Blatt (Abb. 97). Der etwas größere Teil des Blattes trägt drei Detailstudien des Frauenkörpers. Rechts neben der ganzen Figur wird zum Studium der Beine der Unterleib gezeichnet. Die Beine sind mit mehrmals nachgezogenen Umrißlinien gezeichnet, dichte Parallelschraffen modellieren Licht und Schatten. Rechts davon wird das rechte Bein der Fliehenden wiederholt, das Knie ist nun bildparallel gedreht, der Fuß in Schrittstellung nach hinten gestellt, so daß der Unterschenkel in Verkürzung gezeichnet werden muß. Rechts oben wird der Oberkörper nochmals gezeichnet. Der Zeichner betont die Linie der Schulter und den Umriß des rechten Armes, wie bei den Beinen durch wiederholendes Nachfahren des Konturs mit der Rötelkreide. Für das Gesicht genügen wenige Striche, um den ängstlichen Ausdruck festzulegen.<sup>779</sup>

### 3.3.5 Kompositionsstudien für *Der Bethlehemitische Kindermord*

Mit der Zeichnung (Abb. 97) liegt ein erster Entwurf für die gesamte Komposition des *Kindermords* vor, der sich auf die Darstellung der Figuren beschränkt.<sup>780</sup>

Der Scherge ist weiterhin für den linken Blattrand vorgesehen. Bei der nun noch stärker nach rechts geneigten Figur ist die Stellung der Arme endgültig festgelegt. Sein linker ausgestreckter Arm hält den Fuß eines Kindes fest, das die nach rechts fliehende Mutter hält. Der Arm mit dem Schwert ist steil nach oben gedreht, wobei er den Unterarm nach rechts führt. Er ist dabei, die Waffe aus der Scheide zu ziehen. Wie an den von den Füßen ausgehenden Schatten zu sehen ist, kommt das Schlaglicht von links.

Die Haltung der fliehenden Mutter parallelisiert die Neigung des Körpers des Schergen, wie schon auf dem Recto der Albertina (Abb. 93) vorbereitet. Damit betont der

---

<sup>779</sup> Das Verso zeigt eine Skizze für die Darstellung der Astronomie, die wie *Das Urteil des Salomo*, zu den Rechteckfeldern an der Decke der Stanza della Segnatura gehört. Die Darstellung der Armillarsphäre und der sie in Bewegung setzenden Personifikation nimmt nur die linke Hälfte des Blattes ein. Die Haltung ihrer linken, vom Körper weggestreckten offenen Hand, mit der Handfläche nach unten, wird direkt darunter etwas größer wiederholt. Die Stellung der Hand wird in der Ausführung ein weiteres Mal geändert. Die Handfläche ist nun frontal zum Betrachter ausgerichtet.

<sup>780</sup> Pouncey / Gere 1962, S. 18, Nr. 21; London, British Museum, 1860-4-14-446; Feder und braune Tinte, Vorzeichnung in roter Kreide bei zwei der Figuren, Umrisse durchstoichen mit Ausnahme der in Rötel gezeichneten Figuren; 232 x 378 mm; linke untere Ecke und Rand unregelmäßig angerissen; der Riß in der Mitte des Blattes unten entspricht in der Lage dem ermordeten Kind an dieser Stelle im Stich, sein Kopf ist oben kopiert. Fischel 1924, 5, Nr. 233; Joannides 1983, S. 204, Nr. 287; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 340 (Entwurf in Akten).

Zeichner die Bewegungsrichtung dieser Gruppe nach rechts. Ihr Kind hält sie mit verschränkten Armen gegen die Brust gedrückt. Den Kopf dreht sie zum Schergen zurück ins Profil – denn dieser hat ihr Kind schon gepackt – um zu erfassen, wie nah er ist und ob ihr die Flucht gelingen könnte. Die dramatische Spannung teilt sich auch durch die dicht beieinanderstehenden Füße der beiden und der im Gegensatz dazu großen Distanz zwischen ihren Köpfen mit.

Auf dem rechten Teil der Szene herrscht panische Enge. Eine Frau, ihr Kind an die Brust gepreßt, rennt direkt auf den Betrachter zu.<sup>781</sup> Als Vorbild erkannte man die gleichfalls nach vorne aus dem Bild laufende weibliche Figur in Mantegnas Stich der *Virtus combusta*.<sup>782</sup> Rechts hinter ihr hat ein Soldat eine Fliehende an den Haaren gefaßt und setzt bereits zum Stoß an. Am vorderen rechten Blattrand kniet eine Frau und versucht den sie von rechts attackierenden Schergen an dessen Schulter wegzustoßen, während ihr das gegen die Hüfte gestützte Kind aus der Hand fällt. Zwischen diesen beiden Paaren drängt sich ein weiterer Soldat in diagonalen Bewegungsrichtung nach hinten rechts, der den Kopf einer ganz außen stehenden Frau an ihren Haaren nach hinten zerrt. Die beiden Figuren sind mit Rötelskreide überarbeitet, die Zeichnung ist sonst in Feder ausgeführt. Es sind auch die einzigen Figuren, die nicht zur Übertragung durchstoßen wurden und die auf der Zeichnung in Windsor, Inv. 12737 recto (Abb. 98), fehlen.

Das Muster des Bodens richtet den Bildraum perspektivisch aus und weist den Figuren einen genau bestimmbaren Ort zu. Die Stadtansicht der Stich-Ausführung fehlt. Am oberen Blattrand, rechts der Mitte, ist der Kopf eines toten, auf dem Boden liegenden Kindes studiert. Im Stich liegt es in der Mitte am vorderen Blattrand.<sup>783</sup>

Die Affektausage der Figuren teilt sich dem Betrachter stärker durch ihre Körperhaltungen als durch ihre Gestik mit. Auf die kraftvolle, furchteinflößende Angriffshaltung der Soldaten reagieren die Mütter mit einem Sich-Krümmen ihrer Körper

---

<sup>781</sup> Der durch ihr nacktes, rechts Knie laufende senkrechte Strich diente zur Markierung der Mittelachse, des sicherlich beschnittenen Blattes. Durch diese Stelle verläuft die Mittelachse in Raimondis Stich. Pouncey / Gere 1962, S. 18 erwähnen nur die Beschädigung unten, nicht aber eine Beschneidung des linken Blattrands.

<sup>782</sup> Pogány-Balás 1980, S. 66.

<sup>783</sup> Das Vorbild für diese puppenartig wirkenden, prallen Kinderkörper könnte bei Mantegna vermutet werden. Eine der Mantegna-Werkstatt zugeschriebene Grisaillemalerei, zeigt vergleichbare Kinderkörper im Zusammenhang einer Darstellung des Urteils des Salomo, s. Kat. London 1992, S. 405ff., Kat. Nr. 130: Paris, Musée du Louvre, Inv. 5068; Tempera auf Leinwand, 46,5 x 37 cm, ca. 1495–1505, Abb. S. 406. Am Fuße des Thrones liegt ein totes, wie schlafend wirkendes Kind. Vielleicht hat Raffael von hier auch das Motiv des vom Henker an den Füßen, kopfüber nach unten gehaltenen Kindes übernommen. Bei Mantegna hängen die Arme nicht nach unten, sondern sind angewinkelt, was das Kind viel steifer erscheinen läßt.

und ihre Kinder schützenden Armhaltungen. Aktiv wehrt sich nur die den Soldaten an der Schulter wegstoßende Mutter.

Die Figuren der Rötelseichnung in Windsor<sup>784</sup> wurden von der Zeichnung im British Museum (Abb. 97) mittels Durchstechen übertragen (Abb. 98). Von den dort schon studierten Figuren werden vor allem die Aktfiguren erneut durchgeführt, sonst interessiert sich der Zeichner für die neu hinzugekommenen Figuren. In einer virtuos die Rötelseichkreide verwendenden Technik wird links zwar der große Scherge gezeichnet, die vor ihm fliehende Mutter hingegen wird nur in wenigen vorbereitenden Graphitstrichen angedeutet und kann nur erahnt werden, weil man die Zeichnung des British Museum kennt.

Der Hintergrund dieser Seite wird belebt. Schräg hinter dem Schergen kauert eine Frau am Boden und beugt sich nach links, in Trauer über ihr – nicht gezeichnetes – totes Kind. Hinter ihr greift ein Scherge ein neues Opfer an.

In den vormals leeren Raum zwischen dem großen Schergen und der vor ihm Fliehenden wird eine nach rechts laufende Frau eingefügt. Ihr Entsetzen drückt sich durch die emporgerissenen Arme, die schräge Körperhaltung, den schreienden Mund und das aufgebauschte Gewand aus. Gestik, Mimik und Pose sind nicht voneinander zu trennen, ohne die Affektaussage zu mindern. Typisch für diese Geste der Verzweiflung sind die offenen Hände, von denen eine mit dem Handteller zum Betrachter gekehrt ist.

Als ein mögliches Vorbild ist der schreiend, mit erhobenen Armen weglaufende Mönch aus Domenico Ghirlandaio's Fresko *Die Ermordung des Hl. Petrus Martyr* in S. Maria Novella zu nennen.<sup>785</sup> Zwar ist bei diesem Beispiel nur eine Hand zu sehen, doch ist die von Ghirlandaio gemeinte Geste gleichwohl verständlich. Wie beim Mönch ist auch bei der Frau der Kopf im Laufen zur Schulter gedreht, beide laufen nach rechts und beide sind im Hintergrund plaziert. Schließlich könnte auch die Kombination von zum Schlag ausholendem Schergen und fliehender Figur auf Ghirlandaio zurückgeführt werden.

---

<sup>784</sup> Popham / Wilde 1949, S. 310: Nr. 793 recto: Windsor, Royal Library 12737; 248 x 411 mm; Rötelseich über Bleistiftvorzeichnung und eine Griffelskizze; verso: Entwurf für einen Präsentierteller mit Meeresgottheiten; Feder und Tinte; Wasserzeichen: Meerjungfrau in Kreis. Fischel 1924, 5, Nr. 234, Nr. 235; Joannides 1983, S. 288 recto, verso; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 587, Nr. 341, Nr. 342.

<sup>785</sup> Roettgen 1997, S. 164: Domenico, David, und Benedetto Ghirlandaio: Florenz, S. Maria Novella, Cappella Tornabuoni (Hauptchorkapelle), im oberen Drittel der Fensterwand, neben dem rechten der drei Fenster; entstanden 1486–1490, Tafel 81. Der graduelle Unterschied zwischen visueller Anregung und formaler Übernahme läßt sich an einem weiteren Werk Ghirlandaio's aus demselben Ausstattungszusammenhang zeigen. An der linken Kapellenwand ist der *Bethlehemitische Kindermord* dargestellt, dem Raffael nichts entlehnte, wo er aber Motive wie die fliehende Mutter mit dem an die Brust gepreßten Kind sehen konnte, cf. op. cit., Tafel 89.



Die Mitte des Blattes nimmt in Richtung des Betrachters fliehende Mutter ein, während die Gruppe rechts von ihnen auf zwei Paare beschränkt wurde. Es fehlen die beiden nicht für die Übertragung durchstochenen, mit Rötel überarbeiteten Figuren. Dadurch bleibt die Andeutung des wehenden Mantels des vorderen Schergen erkennbar, der in der Zeichnung im British Museum nur erahnt werden kann. Die Durchführung des Rückenakts des Soldaten läßt an Rückenstudien für Soldaten der Cascina-Schlacht Michelangelos denken.

An Stelle der Fliehenden ist rechts eine Mutter von vorne zu sehen, in Schrittstellung nach rechts wankend, den Kopf zurückgeworfen, mit vor Schreck aufgerissenen Mund. In der Ausführung wird ein sie angreifender Soldat hinzugefügt.

Das Verso der Zeichnung trägt den Entwurf eines Präsentiertellers mit figürlicher Randdekoration.<sup>786</sup> Rechts außen greift ein Meerwesen sein Opfer von hinten an und zieht dessen Kopf zurück. Entweder kann man darin eine direkte Übernahme der in Rötel überarbeiteten Figuren der Zeichnung des British Museum sehen oder eine Inversion der hinten rechts Kämpfenden der Vorderseite dieses Blattes. Wie bei den Zeichnungen für die *Disputà* lassen solche Varianten erkennen, wie Raffael bildnerisch denkt. Das ist auch für unseren Zusammenhang wichtig, wenn sich die Frage stellt, ist eine Geste eine genuine Formulierung Raffaels oder ist sie eine Übernahme eines Vorbilds? Beides trifft zu. Raffael kann einem Vorbild folgen, wie im Falle des Fauns aus dem Mantegna-Umkreis, oder dieses Vorbild fallen lassen zugunsten einer anderen Lösung und schließlich seine eigene Erfindung variieren.

### **3.3.6 Das *modello* für *Der Bethlehemitische Kindermord***

Das *modello* in Budapest vereint die Studien aus Windsor (Abb. 98) und London (Abb. 97).<sup>787</sup> Von der Bildarchitektur ist nur die Brüstung eingezeichnet, welcher die Szene des Massakers nach hinten begrenzt. Noch fehlen die Stadtansicht, das Bodenmuster und die beiden toten Kinder ganz links und vorne in der Mitte. Neben der nach vorne Fliehenden in der Mitte, kommt links ein Kind als stehende Rückenfigur hinzu, das seine rechte Hand

---

<sup>786</sup> Abb. Kat. New York 1987, S. 92.

<sup>787</sup> Joannides 1983, S. 205, Nr. 289: Budapest, Szépművészeti Múzeum, Nr. 2195, Feder und zwei Tinten auf grau laviertem Papier, helles Braun für die Akte, dunkles Braun für die bekleideten Figuren, 262 x 400 mm, rechts und links beschnitten, loc. cit., S. 9, Abb. 3. Wegen der sensiblen Behandlung der Gesichtsausdrücke sieht Joannides das Blatt als Werk Raffaels an, nicht als das Marcantonios, dem es auch zugeschrieben wird. Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 588, Nr. 345, führen das Blatt als „Raphael (?)“, die Zeichenweise sei der Raphaels näher als der Raimondis.

zum Kopf geführt hat. Rechts hinten setzt Raffael einen Schergen ein, der auf das Kind der am Rand stehenden Frau einsticht.

### 3.3.7 Die Ausführung

Der von Marcantonio Raimondi publizierte Stich<sup>788</sup> wurde schnell berühmt und es bedurfte einer zweiten Auflage.<sup>789</sup> Die weite Verbreitung trug nicht nur zur Rezeption dieser Komposition allein, sondern auch zur Rezeption des Figuren- und Gestenstils Raffaels bei.<sup>790</sup>

### 3.3.8 Zusammenfassung

Im Fresko *Das Urteil des Salomo* ist der Höhepunkt des narrativen Stils zu diesem Zeitpunkt von Raffaels Karriere zu erkennen, und diesen Erzählstil wollte er durch das Medium des Kupferstichs verbreiten.<sup>791</sup> Raffael dynamisiert die Bewegungen und ermöglicht dadurch eine Anordnung der Figuren, die deshalb choreographisch wirkt, weil die Abläufe von Bewegungen – das Eilen von links nach rechts, das Ausholen zum Schlag – für den Betrachter erfahrbar werden. Die Gesten dienen der Akzentuierung der Vorgänge. Sie sind für sich genommen verständlich, doch motiviert erst der Bildzusammenhang ihre Ausdrucksintensität. Ihre Aussage erschließt sich dem Betrachter durch die Analyse des Bildgeschehens, das sich bei den erörterten Beispielen in erster Linie über die bewegten Körper erfassen läßt.

## 3.4 Werkstattfragen

Als Papst Julius II. 1513 stirbt, ist die Ausmalung der Stanza d'Eliodoro noch nicht beendet. Sein Nachfolger Leo X. läßt die Arbeiten fortführen.<sup>792</sup> 1514, genau ein Jahr nach der Wahl des Medici-Papstes, stirbt Bramante. Raffael wird zum Baumeister von St. Peter ernannt<sup>793</sup> und noch im selben Jahr legt er einen Plan für die Vatikansbasilika

---

<sup>788</sup> Nach Kat. Lawrence 1981, S. 96, Nr. 21: Boston, Museum of Fine Arts, Harvey D. Parker Collection, P. 1217; um 1511/12; 283 x 434 mm (Blatt). Abb. cf. Ames-Lewis 1986, S. 9, Abb. 4.

<sup>789</sup> Kat. Lawrence 1981, S. 21. Die erste Version weist in der rechten oberen Ecke einen Nadelbaum auf, der in der zweiten fehlt. Zu den beiden Versionen, s. P. Emison, „Marcantonio's Massacre of the Innocents“ *Print Quarterly*, I (1984), 257-67.

<sup>790</sup> Zur Rezeption von Raffaels Werk durch die Stiche Marcantonios, cf. Elizabeth Broun, „The portable Raphael.“ Kat. Lawrence 1981, S. 20-46. Eine Zusammenstellung sämtlicher Nachstiche nach Raffael in Kat. Rom 1985.

<sup>791</sup> Ames-Lewis 1986, S. 5.

<sup>792</sup> Golzio 1936, S. 28.

<sup>793</sup> Op. cit., S. 29, 33.

vor.<sup>794</sup> Die Fresken in der Stanza d'Eliodoro werden vollendet,<sup>795</sup> die Arbeit geht an den Wänden der Stanza dell'Incendio weiter.<sup>796</sup> Im Juni 1515 erhält Raffael eine Zahlung für die Teppichkartons<sup>797</sup> und im August überträgt ihm Leo X. die Aufsicht über die antiken Denkmäler Roms.<sup>798</sup> Neben diesen Arbeiten für den Papst ist Raffael mit Werken für so bedeutende Auftraggeber wie Agostino Chigi<sup>799</sup> und Isabella Gonzaga beschäftigt.<sup>800</sup>

Diese Fülle von Aufträgen konnte Raffael nur mit einem leistungsfähigen Atelier bewältigen, an dessen Mitglieder er einzelne Arbeitsschritte delegierte. Shearman weist darauf hin, daß er zunächst Abstriche bei den Ölgemälden machte, da er etwaige Fehler gut korrigieren konnte, das gilt auch für die Gouache-Technik der Teppichkartons. Bei der Fresko-Technik sind Secco-Ergänzungen zwar möglich, aber wenig dauerhaft, oft fallen sie wieder ab. Schließlich mußte er aufhören, alle zeichnerischen Schritte selbst auszuführen, worin Shearman einen völlig neuen Ausgangspunkt erkennt.<sup>801</sup>

An diesem Punkt knüpfen meine Überlegungen an. Shearman betont zwar, daß Raffael naheliegenderweise als Meister einer Werkstatt darauf bedacht sein mußte, daß der Entwurf von ihm selbst stamme. Trotzdem soll einmal der Frage nachgegangen werden, ob es den Schülern möglich war, Einfluß auf die Entwürfe ihres Meisters zu nehmen. Und bezogen auf das Thema dieser Arbeit: Gibt es Gesten, die auf Vorschläge der Schüler zurückgehen könnten? Oder korrigiert Raffael nur Zeichnungen der Schüler, die diese nach seinen Entwürfen angefertigt haben? In Frage kommen nur zwei Schüler: Giulio Romano,<sup>802</sup> der nach dem Tod Raffaels Karriere in Mantua machte, und Giovanni Francesco Penni, auch „il fattore“ genannt,<sup>803</sup> der das Zeichnen dem Malen vorzog und in der Werkstatt auf „disegni finiti“ spezialisiert war.<sup>804</sup> Oberhuber charakterisiert seinen

---

<sup>794</sup> Op. cit., S. 34.

<sup>795</sup> Op. cit., S. 31.

<sup>796</sup> Op. cit., S. 33.

<sup>797</sup> Op. cit., S. 38.

<sup>798</sup> Op. cit., S. 38ff.

<sup>799</sup> Op. cit., S. 41.

<sup>800</sup> Op. cit., S. 36ff.

<sup>801</sup> Shearman 1983, S. 47.

<sup>802</sup> Zu Giulio Romano s. Kat. Mantua 1989.

<sup>803</sup> Der Beiname erscheint schon in der Überschrift zu dem ihm gewidmeten Kapitel bei Vasari, s. Vasari 1550, S. 693: „Giovan Francesco, detto il fattore“ *Fattore* wäre wörtlich mit *Verwalter* zu übersetzen, gemeint ist *Sekretär*, cf. Toscano 1996, S. 365.

<sup>804</sup> Vasari 1550, S. 693: „E perché sempre si diletto più di disegnare che di colorire, spendeva il tempo in ciò più che in alcuna altra cosa.“

Zeichenstil als schlaff und selbst in späteren Jahren – nach dem Tod Raffaels – wird ihm keine eigene künstlerische Persönlichkeit zugestanden.<sup>805</sup>

### 3.4.1 Die Zeichnungen für den Karton *Der wunderbare Fischzug*

Für diesen Karton (Abb. 60) sind zwei Blätter in der Albertina und in der Royal Library erhalten, die 1515 entstanden.<sup>806</sup> In dieser Zeit war Raffael in der Stanza dell'Incendio außerdem mit dem Fresko *Die Krönung Karl des Großen* befasst.<sup>807</sup> Das Recto und das Verso einer Zeichnung in Wien werden von manchen Autoren zwei verschiedenen Händen gegeben. Die Autorschaft Raffaels schließt man für das Blatt in Windsor aus, man gibt es wechselweise Penni, Romano oder der Schule.

Die bildhaft durchgeführte Zeichnung (Abb. 99) der Albertina zeigt die titelgebende Szene im Hintergrund rechts.<sup>808</sup> Dort treiben zwei Boote parallel versetzt nebeneinander her. Im Bug des vorderen sitzt Christus erhöht, seine linke Hand redend erhoben.<sup>809</sup> Die Stellung der Finger könnte auch als lateinischer Segensgestus gelesen werden, da Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt sind, die beiden anderen Finger sind zur Handfläche hin geschlossen, der Daumen ist leicht eingeknickt.<sup>810</sup> Vor ihm kniet Petrus auf dem Bootsboden und streckt seine wie betend zusammengelegten Hände zu Christus aus. Im Heck steht ein Apostel, der das Ruder hält und an dem Geschehen vor ihm im Boot nicht einbezogen zu sein scheint. Welcher Künstler seine Haltung und Gestik verändert hat, soll in diesem Abschnitt überlegt werden. Das Gesicht hat er in Fahrtrichtung nach links gedreht. Im anderen Boot sind zwei Fischer dabei, das schwere Netz hereinzuziehen. Ihr Steuermann liegt – einem Flußgott ähnlich – im Heck des Bootes und hält sein Ruder

---

<sup>805</sup> So z.B. Toscano 1996, S. 365: „[...] his late work is characterized by a crude and dull simplification of the style of his master.“

<sup>806</sup> Golzio 1936, S. 38: Auszahlung von 300 Dukaten für die Teppichkartons an Raffael.

<sup>807</sup> Shearman 1972, S. 91.

<sup>808</sup> Birke / Kertész 1992, 1, S. 109f.: Giulio Romano, Wien, Albertina, Inv. 192; Recto (Der wunderbare Fischzug mit Volksmenge im Vordergrund): Kohlevorzeichnung, Feder, laviert, weiß gehöht; Verso (Der wunderbare Fischzug): Kreidevorzeichnung, Feder; 229 x 327 mm; rechts unten in späterer Federschrift „LVC:77“; in anderer Hand „77“. Oberhuber-Fischel 1972, S. 124, Nr. 438; Joannides 1983, S. 223, Nr. 356 Recto (Penni) und Verso (als Raffael), links und rechts beschnitten, obere rechte Ecke unterlegt. Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 608, Nr. 523 (Verso) als Raphael oder als Giulio Romano, op. cit., S. 133.

<sup>809</sup> Die Zeichnungen berücksichtigen bereits das Problem der Umkehrung, die durch die Herstellung der Teppiche bedingt war. Im Teppich handelt es sich um die rechte Hand Christi, s. Abb. 136.

<sup>810</sup> S. Typologie-Kapitel, S. 53.

flach nach rechts aus dem Boot hinaus. Auf die Fische und andere Tiere, die im Karton zu bewundern sind, verzichtet die Zeichnung.<sup>811</sup>

Es ist immer wieder bemerkt worden, daß das eigentliche Thema nicht im Vordergrund dieser Zeichnung steht.<sup>812</sup> Am Ufer des Sees sind links drei Männer ins Gespräch vertieft, der vorderste von ihnen zählt gerade seine Argumente auf. Direkt am Ufer lagern Frauen mit Kindern. Die Frau ganz rechts stützt traurig den Kopf auf ihr Knie; wie die anderen Frauen ist auch sie von ihrem Mann verlassen worden, der von Christus berufen wurde. Ihre Gefährtin legt ihr zum Trost ihre rechte Hand in den Nacken. Dazu muß sie ihren Oberkörper vorbeugen und nach rechts drehen, so daß sie sich mit der anderen Hand am Boden abstützen muß, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren. Diese Gruppe wird von einem Kleinkind ergänzt, das seinen Kopf zur Tröstenden wendet und dabei auf das Boot im See zeigt. Es allein nimmt das Geschehen wahr.

Die Vorderseite ist reich an Pentimenti. In der linken Hälfte finden sich Andeutungen für weitere Figuren. Bei der Frau ganz rechts ist das Profil ihres Gesichts zweimal gezeichnet. Dabei wird die Stellung des Kopfes beibehalten.<sup>813</sup>

Das Verso (Abb. 100) holt die Boote wie mit einer Zoom-Linse an den vorderen Bildrand heran, das Ufer des Sees ist in den Hintergrund gerückt. Die Bootsinsassen sind bis auf eine Ausnahme kaum verändert. Bei dem Stehenden sind Pentimenti der Kopfstellung zu sehen. Es gibt drei Versionen: Die Kopfwendung nach rechts mit verlorenem Profil, eine schwer auszumachende Version, zeigt ein reines Profil zu dem das nur angedeutete Ohr gehört und ein Dreiviertelprofil.<sup>814</sup> Mit der Wendung des Kopfes nach rechts entsteht eine Verbindung zum nun weiter entfernten, zweiten Boot. Im Gegensatz zum Recto ist das Verso nur skizzenhaft angedeutet, wenige Konturen genügen für die Figuren, die Binnenzeichnung besteht aus schraffierten Partien, sonst umschreiben sehr frei gesetzte Linien die wehenden Gewänder.

---

<sup>811</sup> Zwei der später im Karton verwendeten Kraniche finden sich auf einer Zeichnung, die Shearman 1972, Abb. 40 zeigt. Sie stammt entweder von Giovanni da Udine oder ist eine Kopie nach einer Zeichnung dieses Künstlers. Der jetzige Aufbewahrungsort ist unbekannt, s. Shearman 1972, S. 96, Anm. 11.

<sup>812</sup> Shearman 1972, S. 94f. Preimesberger 1987, S. 113 erkannte in den Figuren im Vordergrund die Frauen der Fischer mit ihren Kindern und in den Disputierenden die noch nicht berufenen Apostel.

<sup>813</sup> Ein vergleichbarer Befund konnte bei einem Detail des Kartons für die *Schule von Athen* festgestellt werden.

<sup>814</sup> Mitsch, Kat. Wien 1983, S. 172.

Mehrere Zuschreibungen kursieren. Die Zuschreibung der Vorderseite an Giulio Romano ist heute allgemein akzeptiert, sie geht auf Morelli zurück. Bartsch, Passavant, Waagen traten für Raffael ein.<sup>815</sup> Eine weitere, zuerst entstandene Vorzeichnung ist nicht bekannt. Die Kohlevorzeichnung und die Federausführung könnten beide von Giulio Romano stammen, ohne eine Beteiligung Raffaels völlig auszuschließen, zumal eine von Harprath Raffael zugeschriebene Zeichnung die trostspendende Frau zeigt.<sup>816</sup> Für das Verso spielte Oberhuber mit dem Gedanken, daß es sich dabei um eine Zeichnung Raffaels handeln könnte, die die Zeichnung des Schülers korrigiert. Da sie aber in seinen Augen doch Mängel aufweist, gibt er die Zeichnung Romano.<sup>817</sup> Mitsch sieht stilistische Gründe, die er an der Figur des Fährmanns Andreas darlegt, als ausschlaggebend und weist die Zeichnung des Verso Raffael zu.<sup>818</sup> Joannides dagegen betrachtet das Recto als eine der stärksten Zeichnungen Pennis und erkennt im Verso die psychologische Erfindungsgabe Raffaels.<sup>819</sup> Ames-Lewis akzeptiert die Zuschreibungen Joannides' für beide Seiten, versieht die Zuschreibung an Penni allerdings mit einem Fragezeichen.<sup>820</sup> Ferino Pagden übernimmt die Zuschreibung an Raffael für das Verso, das Recto gibt sie Giulio. Die Autorschaft Raffaels, aber auch die Pennis, hält sie wegen der flächigen Anordnung der Figuren und den Unsicherheiten und Korrekturen bei den Figuren für ausgeschlossen.<sup>821</sup> Ich schließe mich dieser letzten Meinung an.

Die Zeichnung (Abb. 101) in Windsor<sup>822</sup> knüpft an das Verso des Blattes in der Albertina an, denn die Nabsicht auf die Boote wird beibehalten.<sup>823</sup> Die Hauptfiguren sind sorgfältig ausgeführt, mit leichter Lavierung sind die Spiegelungen auf dem Wasser angedeutet. Die Hinwendung des zweiten Apostels zu Christus, meist Andreas genannt, den Bruder Petri, drückt sich nun in einer Geste aus, die dem bittenden Gestus des Petrus an Klarheit und

<sup>815</sup> Zusammenfassung der Diskussion in Kat. Wien 1983, S. 170.

<sup>816</sup> Frauenstudie, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 6235. Zusammenfassung der Zuschreibungsgeschichte (Erwin Mitsch) in Kat. Wien 1983, S. 170.

<sup>817</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 124.

<sup>818</sup> Kat. Wien 1983, S. 172ff. Explizit ist die Zuschreibung nur einer Bildunterschrift auf S. 174 zu entnehmen.

<sup>819</sup> Joannides 1983, S. 223: „The psychological inventiveness is quintessentially Raphaelesque.“

<sup>820</sup> Ames-Lewis 1986, S. 128.

<sup>821</sup> Kat. Mantua 1989, S. 247.

<sup>822</sup> Popham / Wilde 1949, S.808: Raffael-Schule, Windsor, Royal Library 12749; 203 x 340 mm. Feder, braune Tinte und braune Lavierung über schwarzer Kreide, weiß gehöht (Linie in roter Kreide hinten links). Auf dem Verso eine Beschriftung „siculo“, die noch Gere in Kat. New York 1987, S. 180 als obskur bezeichnet. Er kann darin keine Zuschreibung an den „very minor“ Maler Antonio Siculo aus Umbrien erkennen. Auf diesen wies Shearman 1961, S. 157 und id. 1972, S. 94, Anm. 11 hin. Dort auch Nennung anderer Identifikationen. Oberhuber / Fischel 1972, S. 126, Nr. 440; Joannides 1983, S. 223, Nr. 357 (als Penni).

<sup>823</sup> Ich greife auf die Zusammenfassung der Diskussion in Kat. New York 1983, S. 177ff. zurück.

Emphase entspricht. Er hat sein Ruder abgelegt und steigt von der Plattform im Heck des Bootes nach unten, dabei beugt er sich fragend in Richtung Christus und breitet seine Arme mit nach vorne gekehrten Handflächen aus. Die Hände befinden sich etwas unterhalb der Körpermitte seitlich des Körpers ausgebreitet. Der Mund ist zum Sprechen geöffnet. In Italien wird dieser Gestus gerne mit der Frage „Ma che facciamo?“ begleitet. Die Geste des Andreas findet sich in der Ausführung wieder. Sie bringt wie die Geste Petri die Ratlosigkeit zum Ausdruck, die beide befällt, als sie des Wunders gewahr werden.<sup>824</sup> Die Hand Christi ist im Vergleich zu beiden Seiten der Albertina-Zeichnung mehr geöffnet, das heißt vier Finger sind gestreckt, nur der Daumen liegt noch vor der Handfläche. Bei der Hand im Karton sind alle Finger gestreckt. Die Geste Christi stellt nicht nur sein Reden dar, zugleich teilt sich die Ruhe seiner Rede und die beruhigende Botschaft seiner Worte mit: „Fürchte dich nicht! Denn von nun an wirst du Menschen fangen.“ (Lk 5, 11).

Verglichen mit den meisten Gesten, die bislang vorgestellt wurden, wirkt die Geste des Andreas wie aus einem Idiom stammend, das Raffael bislang nicht benutzte. Will man die Sprachanalogie weiter bemühen, ließe sich sagen, daß diese Geste anders als die affektdarstellenden Gesten der Stanzen (*Heliodor*, *Borgobrand*) aus der Umgangssprache genommen wurde. Könnte es sein, daß dieses gestische Idiom nicht von Raffael herrührt, sondern von einem seiner Schüler?

Die neueren Zuschreibungen dieser Zeichnung nennen ausschließlich Penni als Autor. Gere sieht in der Zeichnung eine jener klaren und sorgfältigen, doch letztlich schwachen Reinschriften eines Entwurfs Raffaels.<sup>825</sup> Da das Verso der Albertina-Zeichnung überzeugend dem Meister zugeschrieben wurde, ist es Raffaels Entscheidung gewesen, die Boote in den Vordergrund zu setzen. Wie die *Pentimenti* am Kopf des Andreas zeigen, ist Raffael mit der Rolle dieser Figur im Handlungsablauf noch nicht im Reinen. Daß sie so aktiv ins Geschehen einbezogen werden wird wie auf der Windsor-Zeichnung (Abb. 101), ist noch nicht zu erkennen. Diese Einbindung erfolgt durch die ausdrucksvolle Geste und das Zugehen auf Christus. Wie wir noch sehen werden, ist es weitgehend ausgeschlossen, daß die Figur auf Penni zurückgeht. Eine Zuschreibung an Romano ist nie vorgeschlagen worden und wegen der Köpfe, deren Ausdruck die

---

<sup>824</sup> Lukas 5, 9: „Denn es war ihn [Petrus] ein Schrecken angekommen und alle, die mit ihm waren, über diesen Fischzug, den sie miteinander getan hatten [...]“ Oberhuber interpretiert die Geste als anbetend, s. Oberhuber / Fischel 1972, S. 125.

<sup>825</sup> Kat. New York 1987, S. 180

Affektgesten in zurückhaltender Weise unterstützt, unbedingt auszuschließen. Man vergleiche nur den Kopf des bärtigen, von vorne zu sehenden Mannes auf dem Recto der Albertina-Zeichnung für den Fischzug (Abb. 99), die meist Giulio gegeben wird. Obwohl er sich in einer weit weniger prekären Situation befindet, hat sein Blick einen stieren, fanatischen, der Situation nicht angemessenen Ausdruck.<sup>826</sup> Die Mimik und Gestik der Apostel auf der Windsor-Zeichnung weisen ein Abstimmen der Mimik auf die Gestik auf, das man bei Giulio Romano in dieser Verfeinerung nicht finden kann. Ähnliche Köpfe wie auf der Windsor-Zeichnung finden sich auf einem Blatt mit einem *Tod Mariens und Krönung der Maria* im British Museum, das Penni zugeschrieben wird.<sup>827</sup> Es muß also auch hier ein Entwurf Raffaels vorgelegen haben, den Penni als „disegno finito“ ausführte, der als Vorgabe für die weitere Arbeit am Karton diente.

Die Pentimenti bei der Andreas-Figur auf der Wiener Zeichnung sprechen dafür, daß Raffael die Figur selbst weiterentwickelte. Das Schwanken bei der Ausrichtung des Blickes mündet schließlich in einer Figur, die das Geschehen mit ihrem aussagekräftigen Gestus akzentuiert.

Shearman erkennt vor allem in Leonardos Karton für die *Anbetung der Könige* eine für Raffael stets wichtige visuelle Quelle, die auch bei der Arbeit an den Kartons nicht ohne Wirkung bleibt.<sup>828</sup>

Ein weiteres Vorbild ist in den Fresken Masolinos in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine, Florenz, zu erkennen.<sup>829</sup> Im Zusammenhang mit dem Thema des *Wunderbaren Fischfang* möchte ich auf einen verlorenen Teil dieses Zyklus aufmerksam machen, den Raffael noch gekannt hat und während der Arbeit an den Kartons möglicherweise erneut studierte.<sup>830</sup> Zur Darstellung der Petrus-Legende gehörte auch ein Wandfeld, das die *Berufung der Apostel Petrus und Andreas* zeigt. Vasari zufolge, auf den auch die Zuschreibung an Masolino zurückgeht, befand sich das Fresko in der Lünette der linken Kapellenwand über dem *Zinsgroschen*-Fresko.<sup>831</sup> Das Fresko ist durch

---

<sup>826</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 31f. über Zeichnungen Giulios aus den Jahren 1514/15: „Typisch schon hier für Giulio sind z.B. die Köpfe mit ihrem übersteigerten, aber völlig unpräzisen Ausdruck, den schwer umschatteten Augen und verfliegenden Haaren, der absoluten Substanzlosigkeit der Kopfform selbst, die sich in vielen Fällen einfach nicht rundplastisch vorstellen läßt.“

<sup>827</sup> Kat. New York 1987, S. 181: Nr. 50, London, British Museum 1860-6-16-84, Abb. S. 182.

<sup>828</sup> Shearman 1972, S. 129.

<sup>829</sup> Zur Kapelle und den ausführenden Künstlern s. Roettgen 1996, S. 92ff.

<sup>830</sup> Golzio 1936, S. 36. Raffael war im Gefolge Papst Leo X. nach Florenz gereist, um dort ein Fassadenprojekt für S. Lorenzo vorzulegen. Zum architektonischen Vorhaben s. Frommel / Ray / Tafuri 1987, S. 165ff.

<sup>831</sup> Roettgen 1996, S. 92. Das Fresko wurde bei einem Umbau des Gewölbes zwischen 1746 und 1748 zerstört, loc.cit.



eine anonyme Kopie überliefert, die Longhi 1940 publizierte (Abb. 102).<sup>832</sup> Zwei Elemente dieser Kopie geben Anlaß zu der Vermutung, daß Raffael auch auf dieses Fresko der Brancacci-Kapelle bei seinem Entwurf zurückgegriffen hat: das Schrittmotiv des Apostels im Boot und die Gesamtdisposition, die das andere Ufer des Sees, an dem auch Personen stehen, in die Tiefe des Bildes rückt.

### 3.4.2 Die Vertreibung aus dem Paradies

Als zweites Beispiel soll eine Zeichnung dienen, die im Zusammenhang der Ausstattung der Loggien (Abb. 103) für Leo X. entstanden ist.<sup>833</sup> Vasari zufolge leitete Giulio Romano die, an denen sich das gesamte Atelier beteiligte.<sup>834</sup> Von den auf uns gekommenen Zeichnungen für die Loggiengewölbe werden nur zwei Raffael selbst zugeschrieben.<sup>835</sup> Bei den anderen handelt es sich oft um Modelli, meistens für die Übertragung quadriert, die von Oberhuber sämtlich Penni zugeschrieben werden, trotz des von ihm attestierten unterschiedlichen stilistischen Profils.<sup>836</sup>

Im Falle der *Vertreibung aus dem Paradies* gestaltet sich die Zuschreibung problematisch (Abb. 104).<sup>837</sup> Eine im 19. Jahrhundert erfolgte Restaurierung entfernte die Lavierung, so daß heute zwei Zustände des Blattes dokumentiert sind. Der Grund für die Restaurierung war die Annahme, daß die Kreidevorzeichnung von Raffael selbst stamme, jedoch die ergänzenden Schritte einer Schülerhand zuzuweisen seien. Der Zustand des Blattes vor der Restaurierung ist in einem Faksimile-Nachdruck in C.M. Metz' *Imitations of Ancient and Modern Drawings* von 1798<sup>838</sup> und in einer von Thurston Thompson 1857<sup>839</sup>

---

<sup>832</sup> In: Roberto Longhi, *Masaccio und Masolino*, Florenz 1940 [dt. Berlin 1992], s. Roettgen 1996, S. 92. Zur Kopie: *Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas*, anonyme Kopie nach Masolino, 18. Jh., Öl auf Holz, 70 x 100 cm. Florenz, Collezione Ezio Matteini, nach loc. cit.

<sup>833</sup> Zur Geschichte der Architektur, der Planung und Ausführung der Freskodekoration und der übrigen gestalterischen Elemente siehe Oberhuber / Fischel 1972, S.147ff. Dort auch eine Beschreibung der Architektur Bramantes, S. 151ff. Monographische Darstellungen der Loggien: Dacos 1977, Davidson 1985 und in komprimierter Form Denker-Nesselrath 1993. Das Fresko findet sich im zweiten Gewölbejoch der Loggien im Vatikanischen Palast.

<sup>834</sup> Vasari / Kanz 1996, S. 81.

<sup>835</sup> Wien, Albertina, Inv. Nr. 178: *David schlägt Goliath das Haupt ab*; 242 x 321 mm; Abb. in Kat. Wien 1983, S. 135. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. Nr. 3849: *Moses empfängt die Gesetzestafeln*; 254 x 279 mm; Abb. in Kat. Rom 1992, S. 245.

<sup>836</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 158.

<sup>837</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 162f., Nr. 457: Windsor Castle, Royal Library, 12729; Kohle, Weißhöhung, Kohle quadriert, Spuren einer Lavierung, Reste der Federumrahmung; 243 x 278 mm. Popham / Wilde 1949, S. 315, Nr. 806; Pouncey / Gere 1962, S. 51 u. 54; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 615, Nr. 582

<sup>838</sup> Nach Kat. New York 1987, S. 164: Nr. 6344 in: Rudolph Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithographirten und photographirten Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister*. Leipzig 1865.

<sup>839</sup> Nach Kat. New York 1987, S. 164.

publizierten Fotografie dokumentiert (Abb. 105). Ruland veröffentlichte in seinem Katalog von 1876 je ein Foto der beiden Zustände und beschied für das Ergebnis der Restaurierung, daß es sich dabei um „the first sketch, in black chalk, by Raphael’s own hand“ handele.<sup>840</sup> Gere vermutet, daß Ruland zu erklären versuchte, weshalb sich unter den damals bekannten Zeichnungen keine vorbereitenden Zeichnungen für die Loggien fanden, die man Raffael hätte zuschreiben können. Ruland zufolge habe Raffael seinen Schülern *modelli* im wahrsten Sinne des Wortes zur Weiterarbeit vorgelegt, nämlich eine Vorzeichnung in schwarzer Kreide, wie sie dann auch auf dem Blatt in Windsor zum Vorschein kam.<sup>841</sup> Nicht alle Kenner der Zeichnungen Raffaels konnten sich dieser Theorie entziehen, weshalb die bei Gere 1987 zusammengefaßte Diskussion kurz wiedergegeben sei.

Passavant kannte die Zeichnung noch im Originalzustand und akzeptierte die traditionelle Zuschreibung an Raffael. Morelli und andere Kritiker des späten 19. Jahrhunderts sahen wie Ruland die Hand Raffaels in der Kreidevorzeichnung. Andere, darunter Fischel in seiner Dissertation und Dollmayr, haben sie als Kopie abgetan. Crowe und Cavalcaselle urteilten vermutlich nach einer Photographie und schrieben die Zeichnung – als einzige – Giulio Romano zu. In seiner Raffael-Monographie scheint Fischel der These Rulands zu folgen, da er in der Studie *Jakobs Traum* im British Museum für das sechste Joch der Loggien auch die Hand Raffaels in der Vorzeichnung erkannte. Oberhuber schloß sich dieser Theorie nachdrücklich im Falle der *Vertreibung* an. 1972 revidierte er seine Auffassung: Auch die Vorzeichnung könne von Penni stammen, doch müsse ein Entwurf Raffaels – auf einem separaten Blatt – vorgelegen haben, da die Ausführung im Fresko sehr zu wünschen übrig lasse. Er spricht von „der Freiheit zur Entstellung“, die die ausführende Hand sich gegenüber der Zeichnung erlaube.<sup>842</sup> Popham katalogisierte die Zeichnung als Raffael-Schule, neigte jedoch dazu, sie Penni zu geben. Diese Zuschreibung vertreten auch Pouncey und Gere. Joannides hat die Zeichnung nicht in seinem Katalog aufgenommen. J.A. Gere ordnet die Zeichnung im Kapitel „Raphael ?“ ein.<sup>843</sup>

---

<sup>840</sup> Nach Kat. New York 1987, S. 164, Carl Ruland, *The Works of Raphael Santi da Urbino as Represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, Formed by H.R.H. The Prince Consort, 1853–1861, and Completed by Her Majesty Queen Victoria*, Privatdruck 1876, p. 214, VII, 6 und 7.

<sup>841</sup> *Ibid.*

<sup>842</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 159.

<sup>843</sup> Kat. New York 1987, S. 163ff. mit Literaturnachweisen.

Stammt die Zeichnung nun von einer Hand oder sind die Hände von Vorzeichnung und Ausführung verschieden? Wem ist die ganze Zeichnung beziehungsweise einer der beiden Zustände zuzuschreiben? Raffael *oder* Penni oder aber Raffael *und* Penni? Mit Oberhuber sollte man fragen, in welcher Form Penni die Vorbereitungen Raffaels übernommen haben könnte. Gere bezeichnet Rulands Theorie als „farfetched“.<sup>844</sup> Oberhuber weist auf Masaccio als Vorbild für die Zeichnung<sup>845</sup> hin und es ist offensichtlich, daß dem Zeichner das Vertreibungsfresko von Adam und Eva in S. Maria del Carmine vor Augen gestanden haben muß. Die quadrierte Zeichnung zeigt die Vertreibung aus dem Paradies. Links steht der Erzengel in Schrittstellung auf einer durch Weißhöhung angedeuteten Schwelle (Abb. 104). Sein linker Arm ist ausgestreckt, die Hand scheint die rechte Schulter Adams zu berühren. Ein vergleichbares Ausstrecken des linken Armes nach rechts vorne war bei der tröstenden Frau in der Zeichnung für *Der wunderbare Fischzug* (Abb. 99) zu beobachten. Die auf die Schulter gelegte, vertreibende Hand könnte auch aus der unmittelbaren Nachbarschaft der Loggien stammen. In der *Cappella Niccolina* treibt einer der Peiniger den Hl. Stefan mit einem sehr ähnlichen Gestus zur Stadt hinaus.<sup>846</sup> In der anderen Hand, die die Schrittbewegung ausgleichend nach hinten pendelt, scheint er etwas zu halten, denn die Stellung der Finger ist so, als würden sie einen Griff umschlossen halten. Der Kopf ist auf einem nach vorne gereckten Hals gleichzeitig etwas nach unten geneigt.

Die Haltung der beiden Vertriebenen drückt Scham und Verzweiflung aus. Haltung, Gestik und Mimik entsprechen den Figuren von Adam und Eva aus dem Vertreibungsfresko in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine in Florenz (Abb. 106).<sup>847</sup> Masaccios Vorbild wird nur bei Eva variiert. Die Schrittstellung ist die gleiche, ihr rechtes Bein ist nach vorne gestellt, doch verdeckt sie in der Zeichnung mit ihrer rechten Hand ihre Scham und mit ihrer linken Hand ihre Brust, im Fresko verhält es sich genau umgekehrt. Masaccio macht dadurch die ganze rechte Körperhälfte Evas sichtbar, etwa bis zur Höhe des Ellbogens, parallel zum Körper Adams, was zudem die Beine betont, die *Vertreibung* noch anschaulicher werden lassend. In der Zeichnung ist der Körper durch die Haltung der Arme stärker gegliedert, auch geht Eva etwas mehr nach vorne gebeugt. Ihr Gesichtsausdruck ist weniger scharf als in der Darstellung Masaccios.

<sup>844</sup> Kat. New York 1987, S. 166.

<sup>845</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 156.

<sup>846</sup> Monumenti 1993, S. 126: Fra Angelico, *Die Steinigung des Hl. Stefan*, Vatikan, Cappella Niccolina, vermutlich zwischen 1448 und 1449 ausgeführt.

<sup>847</sup> Zum Fresko Roettgen 1996, S. 92ff.

Bei Masaccio liegt die rechte Hand Adams auf seinem Gesicht, wobei die Innenseite des Zeigefingers seitlich der Nase liegt. Der Daumen ist so weit abgespreizt, daß die Spitze am äußeren Ende der Augenbrauen liegt, so daß das rechte Auge Adams zu sehen ist, welches geschlossen ist. Ein nicht unwichtiges Detail: Er versucht also nicht nur aus Scham sein Gesicht zu verbergen, sondern will auch nichts mehr sehen. Seine andere Hand liegt auf dem Rücken seiner rechten Hand auf, die Finger sind leicht ausgebreitet, der kleine Finger liegt nahezu quer über dem Handrücken.

Dieses Übereinanderlegen der Hände wurde auch vom Zeichner übernommen, doch ist das Auge verdeckt. Auch sind die Finger der aufliegenden Hand geschlossen. Der ursprüngliche Zustand (Abb. 105) zeigt ein Auge im Gesicht Adams und eine größere Differenzierung der Finger, die nicht mehr flach auf dem Gesicht aufliegen, sondern leicht angewinkelt sind.

Oberhuber möchte die Unterzeichnung Raffael zuschreiben, da sie flüssig gezeichnet sei, die Bewegungen geschmeidig und die Körper organisch wirkten. Natürlich hat er immer den Vergleich zum ausgeführten Fresko vor Augen, welcher die Annahme einer Identität von Maler und Zeichner nicht unterstützt. Er findet die Ausführung „banal und dumm“.<sup>848</sup> In der Tat hat drückt Evas Gesicht nicht aus, ob sie die Vertreibung bewußt erlebt.

Angenommen, Raffael hätte aus Zeitnot seinen Assistenten nicht einmal eine Vorzeichnung gegeben, sondern nur Vorlagen in Form von Zeichnungen in einem Skizzenbuch oder als einzelne Studien, so könnte sich darunter doch auch ein Notat der Formulierung Masaccios gefunden haben.<sup>849</sup> Während seiner Zeit in Florenz hat Raffael die Fresken sicherlich gesehen. Möglicherweise studierte er sie erneut bei seinem Besuch in Florenz Ende 1515. Spricht dafür nicht der Umstand, daß das Vorbild mit einer kleinen Änderung so exakt übernommen wurde? Raffael könnte dann lediglich kontrollierend eingegriffen haben.

Penni wurde zwar in Florenz geboren, doch da man nur sehr wenig über sein Leben weiß, kann nicht beurteilt werden, ob er das Fresko selbst gesehen hat, zumal er

---

<sup>848</sup> Oberhuber / Fischel 1972, S. 162.

<sup>849</sup> Mit dem *Libretto Veneziano* oder dem *Fossombroner Skizzenbuch* sei auf zwei Beispiele solcher Sammlungen hingewiesen, s. Ferino Pagden 1984 und Nesselrath 1993 (1).

sehr jung ins Raffael-Atelier eintrat.<sup>850</sup> Jedenfalls sollte es dem Zeichner nicht schwer gefallen sein, eine derartig prägnante Vorlage umzusetzen. Falls die Zeichnung von Penni stammen sollte, hätte er sich eine Änderung wie die der Armstellung Evas gegenüber der Vorlage erlaubt? Bevor diese Hypothesen sich verselbständigen, gilt es, das sonstige zeichnerische Œuvre Pennis zu betrachten. Es wird einstimmig beurteilt. Vor allem drei Zeichnungen in der Albertina dienen als Beleg dafür, daß Penni nie zu einer eigenständigen Position gelangt ist.<sup>851</sup> Die Blätter können erst um 1530 entstanden sein, also ein Jahrzehnt nach Raffaels Tod, und zu diesem Zeitpunkt läßt sich die Persönlichkeit im Werk der anderen ehemaligen Mitglieder des Ateliers deutlich abgrenzen. Die Gesten auf diesen Blättern reichen in ihrer Prägnanz nicht an die der *Vertreibung* heran und man hat den Eindruck, als wolle der Zeichner – Penni – die von ihm selbst vielleicht wahrgenommene mangelnde Aussagekraft durch Überlängung der Arme ausgleichen. In dem hier abgebildeten Beispiel ist das besonders gut an der nach rechts laufenden Frau rechts im Vordergrund zu erkennen (Abb. 107).<sup>852</sup> Das legt die Vermutung nahe, daß Penni, obwohl er jahrelang die körpersprachlichen Wendungen Raffaels vor Augen hatte und ihre Entstehung und Umsetzung miterlebte, diese Seh- und Lernerfahrung ohne Vorlage nicht nachahmen konnte. Die Zeichnung in Windsor dient als Beleg dafür, daß Raffael, auch wenn er die Ausführung der Werkstatt anvertraute, es nicht darauf ankommen ließ, eine seinen Ansprüchen und Möglichkeiten an Eindeutigkeit und Affektwirkung nicht gemäße Lösung ausführen zu lassen. Mag also die Zeichnung von Penni stammen, so sprechen die Figuren dafür, sich der Meinung Oberhubers anzuschließen, daß Penni eine Zeichnung Raffaels als Vorlage gehabt haben muß, der in diesem Fall eine Erinnerung an Masaccio umsetzte.

Diese Beispiele sollten genügen, um eines zu verdeutlichen: Raffael ist immer der Entwerfende. Den Mitgliedern der Werkstatt werden die systematisierenden Schritte übertragen, insbesondere die Reinzeichnungen, die als Vorlagen für die Ausführung notwendig waren. Was die Gesten betrifft, so behält Raffael die Kontrolle. Das im Zusammenhang mit der Decke der Stanza d'Eliodoro, dem Borgobrand und den Teppichkartons entwickelte Idiom geht auf ihn ebenso zurück, wie die Entscheidung, auf Masaccio als Vorlage für die *Vertreibung* zurückzugreifen. Bei den Kartons zeigt sich,

---

<sup>850</sup> Penni wurde um 1496 in Florenz geboren und starb nach 1528 in Neapel. Seine Mitarbeit bei Raffael könnte schon 1510/11 begonnen haben, Toscano 1996.

<sup>851</sup> Birke / Kertész 1992, 1, S. 134f.: Wien, Graphische Sammlung Albertina; Inv. 230, Inv. 231, Inv. 232.

<sup>852</sup> Birke / Kertész 1992, 1, S. 136: [unbekanntes Thema]; Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 231; Feder, laviert, weiß gehöht, oxidiert; 257 x 342 mm.

daß Raffael die Wirkung und ihre Voraussetzungen seiner bislang angewendeten Gesten- und Körpersprache genau einzuschätzen wußte. Dieses „diskretere“ Idiom mußte nun der „gröberen“ Textur der Teppiche angeglichen werden. Ebenso galt es, auf die Arbeitsteilung Rücksicht zu nehmen, die Raffael den persönlichen Eingriff während der Fertigung der Tapisserien im fernen Antwerpen unmöglich machte.<sup>853</sup> Ein künstlerischer Grund ist in der Konkurrenz Raffaels mit der Deckenausmalung Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle zu sehen. Dem Vergleich mit den Fresken wurden die Teppiche zwangsläufig ausgesetzt.

Die Frage, ob die Gesten als Hilfe in Zuschreibungsfragen dienlich sind, ist wie folgt zu beantworten. Wir wissen aus dem Zusammenhang der Vorzeichnungen für die *Disputà* wie sorgfältig Raffael die Wirkung der Gesten vorbereitet. Eine vergleichbare Aufmerksamkeit ließ sich an den Zeichnungen aus Schülerhand nicht feststellen, es fehlen Pentimenti, die sich bei Raffael gerade häufig bei den Händen finden. Weist eine Zeichnung also ein wahrnehmbares Interesse an diesen Problemen auf, kann ihre Entstehung in direktem Zusammenhang mit Raffael gebracht werden. Es mag eine Vorzeichnung vorgelegen haben oder es handelt sich um eine Kopie nach einer Zeichnung von ihm. Da die Schüler für sich keine solche „Gestensprache“ entwickelten, dürfte die Annahme kaum in die Irre führen, daß das neue Idiom Raffael zuzuordnen ist, da es in seiner Verwendung eine hohe Kohärenz aufweist. Die Gesten können also als Hinweis auf Raffael als Urheber dienen. Für Zuschreibungen an die Schüler können sie nur als Negativbeweis herhalten. Fehlt die Prägnanz des Ausdrucks, die für Raffael als typisch festgestellt werden konnte, ist die Zuschreibung an einen der Schüler naheliegender.

### **3.5 Die Zeichnungen für *Die Transfiguration***

Die von Konrad Oberhuber zusammengestellten Zeichnungen,<sup>854</sup> die der Vorbereitung der *Transfiguration* dienten, zeigen die Verwendung von Gesten in den unterschiedlichen Stadien der Bildfindung.

---

<sup>853</sup> Der Auftrag für die Teppiche führte zu einer Änderung des Arbeitsprozeß in den Antwerpener Werkstätten. Dort wurde bis dahin die Zeichnung eines Malers von den sogenannten „Patronenmalern“ interpretiert und für die Ausführung elaboriert. Mit der Vorlage der Kartons von Raffael entfiel dieser Schritt, Abweichungen von der Vorlage betreffen Details wie z.B. Gewandornamente, s. Brassat 1990, S. 153.

<sup>854</sup> Oberhuber 1962 (2). Es wird nur der Teil der dort zusammengestellten Arbeiten besprochen, die im Zusammenhang mit den Gesten von Interesse sind. Die von Oberhuber 1962 (2), S. 138 noch in den

Ein der Werkstatt zugewiesener erster Entwurf dokumentiert ein frühes Stadium (Abb. 108),<sup>855</sup> auf dem nur die Verklärungsszene selbst dargestellt ist. Christus steht in der Mitte des Berges, neben ihm schweben Moses und Elias, vor ihm knien die drei Jünger und am rechten Rand die beiden Schutzpatrone der Kirche. Über der Szene erscheint Gottvater, dem Putten die nach beiden Seiten ausgebreiteten Arme stützen. Christus winkelt die Arme an, so daß sie schräg vom Oberkörper weggestellt sind. Die Handflächen, mit gespreizten Fingern, dreht er nach vorne. Sein Kopf neigt sich leicht nach links. Die Patriarchen sind in schwebenden Posen gegeben, wie an den bewegten Gewändern zu erkennen ist.<sup>856</sup> Ihre Körper sind stärker nach vorne zum Betrachter gedreht als in der Ausführung. Moses kann so die Gesetzestafeln präsentieren und mit dem Zeigefinger darauf hinweisen, er scheint zu Christus zu blicken. Elias, der zu den Jüngern schaut, hält in seiner linken Hand ein Buch, die andere Hand hat er zur Schulter geführt, als halte er seinen flatternden Mantel fest. Die Jünger und Kirchenpatrone sind in von der Ausführung völlig abweichenden Haltungen gezeigt. Alle fünf Figuren knien. Der linke Apostel, vermutlich Petrus, streckt die Arme in Richtung Christus und Moses aus, um auf sie zu zeigen. Mit dieser verweisenden Gestik ist vielleicht der Vers gemeint: „Petrus aber hob an und sprach zu Jesus: Herr, hier ist für uns gut sein! Willst du, so wollen wir hier drei Hütten machen, dir eine, Mose eine und Elia eine.“ (Mt 17, 4). Die anderen Apostel bilden mit den Kirchenpatronen eine Gruppe, die gemeinsam ihrem Erstaunen Ausdruck verleiht. Der Heilige rechts zeigt einen eher erschreckten Gestus, bei dem die Handflächen einander zugekehrt sind. Der vor ihm kniende Apostel hält die Hände seitlich von sich weg; da er fast als Rückenfigur gegeben ist, muß er die Hände bis über die Schulterhöhe heben, damit sie gesehen werden können. Der Apostel vorne hält die Arme schräg nach unten weggestreckt, mit leicht angewinkelten Händen. Mit Ausnahme Gottvaters sind alle Figuren bereits vorgesehen, die in der Ausführung in der oberen Bildhälfte zu sehen sind. Wenngleich keine der Gesten und Haltungen in der hier

---

Entwurfsprozeß gestellte Zeichnung des Torsos der Knienden (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. 1971: 51; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 611) kann erst nach dem Gemälde entstanden sein. Anhand einer Röntgenaufnahme ist zu belegen, daß eine schlichtere Frisur vorgesehen war, die Zeichnung gibt jedoch die aufwendigere Haartracht der Ausführung wieder, Nesselrath 1993, S. 191 u. Abb. 196. Zu den Entwürfen zählen einige Kopfstudien für die Apostel, s. Joannides 1983, S. 241, Nr. 433; S. 242, Nrn. 434, 436, 438.

<sup>855</sup> Birke / Kertész 1992, S. 110: Giovanni Francesco Penni; Wien, Albertina, Inv. 193; Pinsel in grau, weiß gehöht, braun grundiertes Papier; Oberfläche abgeschabt; 400 x 270 mm. Kat. Wien 1983, S. 192, Nr. 70: als Werk der Schule; Joannides 1983, S. 239, Nr. 423.

<sup>856</sup> Auf einer recht getreuen Kopie Peter Paul Rubens' ist die schwebende Haltung Moses' gut am abgespreizten rechten Bein zu erkennen, das in der Wiener Zeichnung verdorben ist, Kat. Rom 1992, S. 281, Nr. 118: Peter Paul Rubens, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 20189; 405 x 265 mm.

gewählten Form wiederkehren, ist die Beschränkung auf die Zeigegesten und die Gesten mit der offenen Hand schon angelegt.

Auf einem *modello*, das vermutlich von einem Künstler der Raffael-Werkstatt stammt, ist die Verklärungsszene um die untere Bildhälfte ergänzt (Abb. 109).<sup>857</sup> Die Darstellung der Erscheinung Gottvaters wurde fallengelassen. Mit Ausnahme der Mutter des Knaben und den Figuren im Hintergrund rechts, sind alle Figuren der Endfassung vorhanden, die auch in ihren gestischen Bezügen weitgehend der Ausführung entsprechen. Die beiden Apostel in der unteren linken Ecke wenden sich der Gruppe um den Knaben zu. Matthäus sitzt mit übergeschlagenem Bein da und ist mehr von der Seite zu sehen. Die Drehung nach links in der Ausführung dient zur Öffnung der Komposition. Der Apostel neben ihm, der im Gemälde nur von hinten zu sehen ist und mit der rechten Hand nach oben zeigt, weist mit der linken Hand nach oben und sieht zur Gruppe mit dem Knaben hinüber. Der Bezug zu den bei ihm stehenden Aposteln ist noch nicht vorhanden, diese beiden scheinen in ein Gespräch vertieft zu sein, der bartlose Apostel führt die Hand an die Brust, was an dem angewinkelten Arm abzulesen ist. Die übrigen Figuren sind gleich plaziert und mit gleichen Gesten versehen wie in der Ausführung. Die Zeichnung weist auf das geplante Hell-Dunkel voraus; die Weißhöhlungen entsprechen dem grellen Lichteinfall, die Lavierung den verschatteten Partien. Auf dem Berg finden sich, in geänderter Anordnung, die im ersten Entwurf der Albertina vorgesehenen Figuren. Die Kirchenpatrone sind an den Rand des Berges nach links hinten versetzt worden. Die Apostel liegen am Boden. Der Apostel rechts hat seine rechte Hand im Gestus des Aposkopein erhoben, der Apostel in der Mitte hält seine Hand gleichfalls in einer schützenden Geste vor die Augen.<sup>858</sup> Christus steht auf dem Boden, von einer Glorie in Körperlänge hinterfangen. Auch die ihn flankierenden Patriarchen scheinen auf dem Boden des Berges zu stehen, doch sind ihre Füße von den vor ihnen lagernden Aposteln überdeckt. Die zu Christus ausgestreckte Hand des Elias ist als Redegestus aufzufassen, wie es das Evangelium berichtet: „Und siehe, da erschienen ihnen Mose und Elia; die redeten mit ihm.“ (Mt 17, 3).

---

<sup>857</sup> Kat. Rom 1992, S. 282, Nr. 119: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Paris; Inv. 3954; Feder und braune Tinte, braune Lavierung, Spuren einer Vorzeichnung, auf beige grundiertem Papier; 414 x 274 mm.

<sup>858</sup> Jucker 1956 und Typologie-Kapitel, S. 61.



Eine quadrierte Zeichnung Raffaels, die die Figuren als Aktfiguren wiedergibt, zeigt eine weitere Veränderung der oberen Bildhälfte.<sup>859</sup> Nun schwebt Christus mit weit ausgebreiteten Armen, flankiert von den beiden Patriarchen. Die isokephale Anordnung dieser Figuren auf den Entwürfen in Wien und Paris wurde aufgegeben, um die Christusfigur herauszustellen. Diese Absicht setzt sich im Figurenmaßstab fort: Der Körper Christi ist größer als die Körper von Moses oder Elias, die wiederum größer als die der Apostel sind. Die Unterschiede sind an der Quadrierung zu erkennen. Es wurde auch auf die Geste des Elias in Richtung Christus verzichtet. An dessen rechtem Bein ist ein *Pentimento* zu erkennen. Die übrigen Figuren sind in den Haltungen der Ausführung gezeichnet.

Ein weiterer Unterschied zum ersten Entwurf in Wien und dem *modello* in Paris liegt darin, daß der für die Darstellung gewählte Augenblick präzisiert wurde. Im *Louvre-modello* sprechen Moses und Elias mit Christus, Christus ist aber auch schon von der Gloriole hinterfangen und die Jünger zeigen das Erschrecken, das sie ergreift, als sie die Stimme Gottes hören. In der Version in Chatsworth legt Raffael die Darstellung auf diesen letzten Punkt allein fest.

Eine kleine, überwiegend Raffael zugeschriebene Skizze zeigt den Hl. Matthäus (Abb. 110).<sup>860</sup> Die Haltung weicht von der des *modello* ab. Das rechte Bein ist nach rechts vorne gestreckt, wie auch sein rechter Arm, dessen Hand so angewinkelt ist, daß die Handfläche zu sehen ist. Die Schattierung ist festgelegt und entspricht der im Gemälde. Der Kopf ist so gedreht, daß das Kinn fast über der linken Schulter der Figur liegt, in der Ausführung ist das Gesicht stärker ins Profil gedreht.

Die Quadrierung der Zeichnung in Chatsworth könnte zur Übertragung auf das Aktmodello in der Albertina gedient haben, das der Raffael-Werkstatt zugeschrieben wird (Abb. 111).<sup>861</sup> Die Zeichnungen sind annähernd gleich breit (Chatsworth: 350 mm; Wien: 377 mm), die Differenz erklärt sich aus dem größeren Abstand der Figuren zum Blattrand in der Wiener Zeichnung, zudem könnten die Blätter beschnitten sein. Die Anordnung der

---

<sup>859</sup> Jaffé 1994, 2, S. 190, Nr. 318: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 904; Rötel über Vorgriffelung, mit Rötel quadriert; 246 x 350 mm. Joannides 1983, S. 240, Nr. 424; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 617, Nr. 603. Abb. cf. Ames-Lewis 1988, S. 143, Taf. XXVIII.

<sup>860</sup> Birke / Kertész 1992, S. 140: Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 237; Bleigriffel, Rötel, Quadrierungsspuren; 126 x 144 mm. Joannides 1983, S. 240, Nr. 425; Kat. Wien 1983, S. 194, Nr. 71: unter fragliche Zuschreibungen, Zeichnungskopien und Werke des Umkreises; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 604.

<sup>861</sup> Kat. Wien 1983, S. 200, Nr. 74: Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 17544; Feder in Braun, teilweise Kreidevorzeichnung, 535 x 377 mm. Joannides 1983, S. 241, Nr. 430.

Elemente der oberen Bildhälfte ist insgesamt lockerer als auf der Zeichnung in Chatsworth. Die schwebenden Figuren sind in einem größeren Abstand zu den auf dem Berg liegenden Aposteln gezeichnet, Justus und Pastor sind ganz an den Blattrand gedrängt. Unter ihnen stehen die beiden skeptischen Apostel von denen der zweite von links die Hände in einer unwilligen Geste unter die Achseln geklemmt hat; diese Geste liegt im Gemälde völlig im Dunkeln. Im übrigen entsprechen die Gestik und, in geringerem Maße, der mimische Ausdruck der Figuren der Ausführung.

Dem Aktmodello ist eine Gruppe von Zeichnungen zuzuordnen, die zwei oder drei Figuren als Akte getrennt studieren. Der Gesamtzusammenhang der Ausführung wird berücksichtigt, wie am besten an der Lichtführung zu erkennen ist. Raffael bevorzugte Röteln als Medium für diese Zeichnungen. In diesem Stadium des Entwurfs, das die Figuren in der Haltung, Gestik und Mimik der Ausführung präzisiert, dient die Aktdarstellung dazu, sich völlig über die Körperhaltung der Figur klarzuwerden. Deshalb werden auch Partien ausgeführt, die in der Ausführung vom Gewand verdeckt werden oder im Schatten liegen. Auf diesen Zeichnungen sind außerdem jene Gesten gut zu erkennen, die in der Ausführung im Schatten oder völlig im Dunkeln liegen.

Den beiden Aposteln in der linken unteren Ecke ist eine Zeichnung in Chatsworth gewidmet.<sup>862</sup> Gestik und Haltung des Evangelisten Matthäus entsprechen der Ausführung, doch ist sein Kopf fast ins verlorene Profil gedreht, wie auf der Einzelstudie der Albertina. Im Gemälde hebt sich das Profil mit der Schärfe eines Münzporträts vom Hintergrund ab. Auch bei dem hinter ihm sitzenden Apostel ist die Ausführung vorweggenommen. Einzig die Stellung des rechten Armes scheint noch unklar gewesen zu sein. Der rechte Unterarm ist zwar ausgeführt – er ist angewinkelt und wird zur Hälfte von Matthäus verdeckt und entspricht damit der Haltung im Wiener *modello* – doch ist am Zeichnungsrand eine nicht völlig durchgeführte Variante zu erkennen, die den Arm nach unten gestellt zeigt, so als stützte sich der Apostel darauf ab, wie es bei dieser Figur im *modello* des Louvre vorgesehen war. In der Ausführung wird der Arm eine ähnliche Stellung einnehmen.

---

<sup>862</sup> Jaffé 1994, 2, S. 191, Nr. 319: Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 51; Schwarze Kreide, 238 x 232 mm. Joannides 1983, S. 240, Nr. 426 u. S. 126. Taf. 47; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 605.

Der Apostel im roten Mantel wird zusammen mit dem jugendlichen Apostel rechts von ihm in einer Zeichnung des Louvre als Akt studiert.<sup>863</sup> Bei der vorderen Figur ist der nach oben gestreckte Arm nur ansatzweise gezeichnet. Wie im Gemälde legt er die Hand auf die Brust, um auf sich selbst zu zeigen, der Zeigefinger ist stärker gestreckt als die anderen Finger. Beim sich nach vorne beugenden Apostel sind beide Hände so auf die Brust gelegt, daß die ersten Fingerglieder aneinanderstoßen. Nicht nur die Gestik ist in der Ausführung übernommen worden, auch der mimische Ausdruck wird auf dieser Zeichnung schon endgültig festgelegt.

Eine Giulio Romano zugeschriebene Zeichnung zeigt die drei vor dem Berg platzierten Apostel als Akte (Abb. 112).<sup>864</sup> Der Apostel vorne sitzt auf einem Block, der parallel zur Bildfläche gestellt ist.<sup>865</sup> Die Zeichnungen könnten nach der Louvre-Zeichnung (Inv. 3864) entstanden sein, da die Partie freibleibt, die im Gemälde der sich vorbeugende Apostel verdeckt. Von dem Apostel, dessen Rumpf im Gemälde weitgehend verdeckt wird, wurde der Torso gezeichnet. Ansonsten wird das Prinzip beibehalten, alles zu zeichnen, was zur Klärung der Figur dienlich ist. Denn der nach links gestreckte Arm dieses Apostels ist im Gemälde vom Apostel im roten Mantel verdeckt. Auf der Zeichnung ist deshalb das Nachvornebeugen dieser Haltung viel besser zu verstehen. Der Apostel mit dem Zeigegestus stemmt in burschikoser Manier seinen linken Arm in die Hüfte und er hat den rechten Fuß auf den Sitzblock gestellt. Die Stellung des linken Arms ist im Gemälde überhaupt nicht zu erkennen, womit der Zeigegestus und damit die zeigende Funktion dieser Figur hervorgehoben werden. Dem in der Hüfte aufgestellten Arm, dem „Renaissance Elbow“ ist eine Studie gewidmet, die diese Haltung als „tough gesture“ bezeichnet, die beliebt bei Soldatendarstellungen war.<sup>866</sup>

---

<sup>863</sup> Kat. Paris 1983, S. 297, Nr. 109: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 3864; Rötel über Griffelvorzeichnung, Spuren am äußeren Kontur der Figuren und Konstruktionslinien; Markierung mit Feder in brauner Tinte, Perforierungen, 340 x 221 mm. Joannides 1983, S. 240, Nr. 427. Abb. cf. Kat. Rom 1992, S. 287, Nr. 122.

<sup>864</sup> Kat. Wien 1983, S. 198: Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 4880; Rötel über Griffelvorzeichnung; 322 x 271 mm. Joannides 1983, S. 240, Nr. 428; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 609.

<sup>865</sup> Strenggenommen handelt es sich um eine senkrecht gestellte Platte, da der Fuß des dahinterstehenden Apostels zu sehen ist.

<sup>866</sup> Spicer 1991. In der Schule von Athen wird Alkibiades damit charakterisiert.

Zu diesem Typus von Aktstudie gehört ein weiteres, Giulio Romano zugeschriebenes Blatt, mit dem besessenen Knaben und seinem Vater.<sup>867</sup> An den weit auseinandergestellten Beinen des Vaters ist die Kraft abzulesen, die er aufwenden muß, um den Sohn im Krampfstadium zu bewegen. Das rechte Bein ist im Gemälde vom Gewand verdeckt. Der Knabe wird mit aufgerissenem Mund in der ausgeführten Haltung gezeigt.

Eine Draperiestudie, meist Raffael zugeschrieben, gilt dem roten Mantel des stehenden, dunkelhaarigen Apostels.<sup>868</sup> Wie schon bei den Gewandstudien für die *Disputa* werden die Hände nicht gezeichnet; die einzige Funktion der Studie ist es, Faltenwurf und Schattenbildung festzuhalten. Im Gemälde lässt sich die auf die Brust gelegte Hand selbst im Schatten erkennen. Auf der Zeichnung gibt es im unteren Brustbereich eine konvex gewölbte Form, die die Handwurzel, aber ebenso gut eine Gewandfalte meinen könnte. Die Hand selbst ist für eine höhere Position vorgesehen, wie sie auf der Aktstudie in Chatsworth (Inv. 51) festgelegt ist. Wie auf jener, ist auf dieser Zeichnung nur ein kurzes Stück des linken Armes gezeichnet. Das Blatt entstand in einem fortgeschrittenen Entwurfsstadium, wie an dem ausgesparten Kopf im unteren Gewandbereich zu sehen ist.

Im Zusammenhang mit der Übertragung des Entwurfs auf den Malgrund entsteht oft eine Zeichnung, die nur einem kleinen Teil des Gemäldes gilt, zum Beispiel den Köpfen. Fischel führte den Begriff Hilfskarton für diesen Typus ein.<sup>869</sup> Er trifft nicht genau zu, da diese Zeichnung nicht benutzt wird, um den Entwurf auf den Malgrund zu übertragen.<sup>870</sup> Der Hilfskarton ist aber von einem Karton abhängig, der den Gesamtentwurf oder einen Teil davon trägt, denn von diesem wird er mittels Durchstechen der Zeichnung übertragen, so daß auf dem Hilfskarton *spolvero*-Spuren zu finden sind. Dabei handelt es sich um punktierte Umrißlinien, die entstehen, wenn die Zeichnung des zur Übertragung durchstochenen Kartons mittels eines Beutels mit Kohlestaub durchgepaust wird. Auf dieser Grundlage wird die Zeichnung ausgeführt, so daß der Kreideauftrag über den punktierten Umrißlinien liegt. Raffael fertigte diese

---

<sup>867</sup> Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 607: Mailand, Pinacoteca Ambrosiana; Inv. Vol. F. 273, inf. Nr. 36; Rötel über Griffelvorzeichnung; 285 x 192 mm. Joannides 1983, S. 240, Nr. 429.

<sup>868</sup> Kat. Rom 1992, S. 288, Nr. 123: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 4118; Kreide und Weißhöhung auf braunem Papier. 264 x 197 mm. Joannides 1983, S. 241, Nr. 431; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 608.

<sup>869</sup> Fischel 1937.

<sup>870</sup> Borsook 1985.

Hilfskartons im Zusammenhang mit wichtigen Aufträgen an oder wenn er in einem ihm noch unbekanntem Medium arbeitete.<sup>871</sup> Sie dienten vermutlich als Vorlage bei der Ausführung, da sie den Ausdruck eines Kopfes nuanciert festhalten.<sup>872</sup>

Der Zufall der Überlieferung will es, daß für die wichtige Figur des nach oben zeigenden Apostels im roten Mantel nicht nur die Akt- und die Gewandstudie, sondern auch ein Hilfskarton von der Hand Raffaels erhalten ist (Abb. 113).<sup>873</sup> Der Kopf entspricht in vielen Einzelheiten bereits der Ausführung, doch wirkt er jugendlicher als auf dem Gemälde. Die Konturlinien sind mehrfach nachgezogen. Die Haltung der einzelnen Finger ist gut ablesbar. Etwas schwächer als die übrige Ausführung wirkt die hinter dem ausgestreckten Zeigefinger hervorschauende Spitze des Mittelfingers. An den Löchern ist zu erkennen, daß die Stellung der Finger beim erneuten Zeichnen des Motivs, nach der Übertragung, verändert wurde. Der Zeichner konzentriert sich auf die Modellierung des Gesichts durch Licht und Schatten.

Die *mise en page* stellt die linke Hand des Apostels dem Gesicht gegenüber, was der Lage im Bild nicht entspricht. Ein vergleichbarer Fall liegt in der Zeichnung für den Hl. Thomas vor (Abb. 76), bei der sich zwar nicht um einen Hilfskarton handelt, jedoch auch um eine Zeichnung, die nach dem Karton entstand.<sup>874</sup> Dort sind gleichfalls Gesicht und Hände in einem näheren räumlichen Verhältnis zusammengestellt als im Gemälde. Es gibt, so weit ich das zeichnerische Œuvre Raffaels überblicke, nur diese beiden Beispiele. Falls der Hilfskarton auf dem Karton beruhen sollte, konnte er nicht in einem Arbeitsschritt übertragen werden. Bei aller gebotenen Vorsicht angesichts der geringen Zahl der Beispiele, darf angenommen werden, daß Raffael die Zusammenstellung absichtlich vornahm. Dafür spricht die *mise en page* der beiden Zeichnungen, die die beiden Elemente in ein ausgewogenes Verhältnis zueinandersetzt. Da es sich bei Gesicht und Händen um Inkarnatpartien handelt, könnte man annehmen, daß der Maler sie in einem Arbeitsschritt ausführt. Diese Erklärung ist aber auszuschließen, da es nicht zwingend ist, daß die Untermalung an den betreffenden Stellen identisch ist, so daß der

---

<sup>871</sup> Ames-Lewis 1986, S. 36.

<sup>872</sup> Op. cit., S. 37f.

<sup>873</sup> Jaffé 1994, 2, S. 192, Nr. 320: Ehemals Chatsworth, Devonshire Collection, Inv. 66; seit 1984 Sammlung Barbara Piasecka-Johnson, Princeton, New Jersey, USA. Zuletzt Christie's London, Versteigerung 13. Dezember 1996; Schwarze Kreide über Übertragungslöchern; 363 x 346 mm. Joannides 1983, S. 242, Nr. 435; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 612.

<sup>874</sup> Shearman 1983, S. 42.

darauf aufbauende Farbauftrag nicht gleich sein kann.<sup>875</sup> Für Ames-Lewis diente der Hilfskarton dazu, bei der Ausführung eine bis ins Detail ausgearbeitete Vorlage für den Ausdruck zur Hand zu haben.<sup>876</sup> In der Zusammenstellung auf diesem Hilfskarton lässt sich erkennen, wie sehr für Raffael die beiden Elemente – also Gestik und Mimik – in ihrem Ausdruckswert voneinander abhängen, weshalb er sie bei der Ausführung vor Augen haben möchte.<sup>877</sup> Hier zeigt sich die Bedeutung der Gesten bei Raffael in aller Deutlichkeit.

Ein ebenfalls Raffael zugeschriebener Hilfskarton in Oxford gilt Kopf und Händen des sich vorbeugenden jungen Apostels und dem dicht neben diesem erscheinenden Kopf des sitzenden alten Apostels und dessen Händen. (Abb. 114).<sup>878</sup> Der junge Apostel hat beide Hände vor die Brust gelegt, seine linke etwas höher als seine rechte Hand. Die Finger sind leicht geschlossen, auf dem halben Weg zur Faust. Es scheint, als lägen die ersten Fingerglieder, den Zeigefinger ausgenommen, mit ihren Außenseiten auf der Brust auf. Der Zeigefinger seiner linken Hand scheint mit der Spitze auf der Brust aufzusetzen. Bei der anderen Hand ist dies nicht sichtbar. Preimesberger bringt diese Geste mit der Geste bei Bulwer in Verbindung, die „benevolentia ostendit“ ausdrückt.<sup>879</sup> Der bärtige Alte hält seine Hände so vor der Brust, daß die Handflächen und die ausgestreckten Finger verkürzt werden. Die Verkürzung seiner rechten Hand überzeugt nicht ganz. Die Übertragungspunkte sahen eine etwas größere Entfernung zwischen den Daumen vor.

Unabhängig davon, ob sie von der Hand Raffaels oder einem Mitglied der Werkstatt stammen, ist den auf uns gekommenen Blättern für die *Transfiguration* gemeinsam, daß die dort festgehaltenen Gesten und mimischen Ausdruckswerte in einem nahen, wenn nicht sogar engen Verhältnis zur Ausführung stehen. Schon im ersten Entwurf der Albertina (Abb. 108), der ausschließlich der Verklärungsszene gewidmet ist, sind Zeigegesten und Gesten mit der offenen Hand vorgesehen, die in der Ausführung so variantenreich eingesetzt werden.

---

<sup>875</sup> Für die Diskussion dieser Frage danke ich Maike Christadler.

<sup>876</sup> Ames-Lewis 1983, S. 37.

<sup>877</sup> Diese These ließe sich letztlich mit Leonardo auch theoretisch begründen, für den das Gesicht und die Hände die Media des Ausdrucks sind, cf. Barasch 1967, S. 46.

<sup>878</sup> Parker 1956, 2, S. 310: Nr. 568, Oxford, Ashmolean Museum; Schwarze Kreide und Weißhöhung über Übertragungslöchern, grau grundiertes Papier, 499 x 364 mm. Joannides 1983, S. 242, Nr. 437; Knab / Mitsch / Oberhuber 1983, S. 618, Nr. 614.

<sup>879</sup> Übersetzt etwa: „Ich zeige mein Wohlwollen.“ Preimesberger 1987, S. 101 [nach Bulwer]; s. Bulwer / Cleary 1974, S. 193.

### 3.5 Zusammenfassung

Die in den Zeichnungen fixierten Gesten sind, in den hier beschriebenen Blättern, immer die Niederschrift einer bereits weit vorangeschrittenen Phase der Bildfindung. Auf den Zeichnungen, die einer einzelnen Figur gelten, werden die Gesten ebenso wie andere Aspekte dieser Figur variiert, aber nicht grundlegend verändert. Die Körperhaltung gibt meist die ungefähre Lage vor, so daß die dazu passende Stellung der Hand und die geeignete Position der einzelnen Finger gefunden werden muß. Bereits in den ersten Modelli und Gesamtentwürfen (Abb. 108, 109) sind die Gesten in Form und Aussage genau fixiert. Die Gesten auf den besprochenen Hilfskartons (Abb. 113, 114) entsprechen denen im ausgeführten Werk. Bei diesem Zeichnungstyp für die *Transfiguration* konzentriert sich der Zeichner auf die Gesten der Hände und die Mimik der Gesichter, die er oft direkt nebeneinandersetzt, um den Ausdrucksgehalt einer Figur in zugespitzter Weise zur Hand zu haben. Die wichtigen Informationen wie Modellierung, Hell und Dunkel und anderes können beim Malen kompakt von diesen Blättern abgelesen werden. Schließlich dienen diese Zeichnungen der Festlegung des affektiven Gehalts der Figuren, da die Gestik im Zusammenhang mit der Mimik steht.

Die Platzierung der Gesten im Bild und ihr affektiver Ausdruck im Kontext sind das Ergebnis sorgfältiger Planung. Das Beispiel des Paares auf der Treppe in der *Schule von Athen* zeigte, daß diese Planung noch kurz vor der Ausführung geändert werden konnte, wenn dies zu einer präziseren Wirkung der Geste führte, natürlich immer im Hinblick auf die bestmögliche Realisierung des im Gesamtentwurf Angelegten. Die Indizien sprechen dafür, daß dabei Raffael die Entscheidungen selbst getroffen hat. Die Untersuchung der für die Kartons und die Loggien entstandenen Blätter konnte zeigen, daß Raffael selbst bei Aufgaben, die er delegiert hatte, die prüfende und verwerfende Instanz blieb. Um sein Pensum zu bewältigen, zog er geeignete Mitglieder der Werkstatt heran, um zum Beispiel Reinentwürfe zeichnen zu lassen. Einen eigenen gestalterischen Anteil gestand er den Schülern in wichtigen Einzelheiten nicht zu. Dazu gehört auch die Auswahl der Geste, mit denen der Ausdruck einer Figur bestimmt werden soll. Dem von ihm bevorzugten Gestenstil war sich Raffael dabei sehr sicher.

## VIII. Gesten im Raumzusammenhang

Zu den Funktionen der Gesten, die am Beginn dieser Arbeit vorgestellt wurden, zählt auch jene, den Blick des Betrachters durch den Realraum zu führen.<sup>880</sup> Ein Beispiel wurde anhand des *Parnaß*-Freskos in der Stanza della Segnatura diskutiert. Dort zeigt eine Muse von der rechten Bildhälfte mit ausgestrecktem, leicht schräg nach oben gestelltem Zeigefinger nach links. Der gestische Hinweis gilt nicht nur dem in der Mitte des Freskos sitzenden Apoll, sondern lässt sich auch bis zu jener Apoll-Figur weiterverfolgen, die im schräg darüber platzierten Zwickelfresko *Apoll und Marsyas* den Befehl zur Schändung des Sartyrs gibt (Abb. 48), somit zu einer Figur, die sich außerhalb des Bildfelds befindet. Die Zeigegeste ist motiviert durch den thematischen Zusammenhang. In der Stanza della Segnatura gibt es einen weiteren Verweis über die Bildgrenzen hinweg.

### 1.1 Die Personifikation der Theologie an der Decke der Stanza della Segnatura

In einem Tondofeld über dem Fresko der *Disputa* thront die Personifikation der Theologie auf einer Wolkenbank (Abb. 115), begleitet von zwei Putten, die auf *tabulae ansatae* die Inschrift: *DIVINAR / RER* (linke Tafel) *NOTI / TIA* (rechte Tafel) und mit ihr die Aufgabe der Theologie präsentieren: Die Kenntnis der göttlichen Dinge.<sup>881</sup> Die rot-grün gewandete Theologie wird frontal dargestellt, mit seitlich nach rechts geneigtem Kopf, in diese Richtung flattern auch die Enden ihres weißen Schleiers, sie ist in den Farben der theologischen Tugenden gekleidet.<sup>882</sup> Ihr linkes Bein ist etwas vorgestellt, auf dem Oberschenkel stützt sie ein Buch mit dem Rücken nach unten ab. Ihr rechter Arm ist nahezu ausgestreckt und der ausgestreckte Zeigefinger dieser Hand zeigt nach unten auf das darunterliegende Fresko der *Disputa*.

Die Figur der Theologie ist die einzige der vier Personifikationen der Segnatura-Decke, die gestisch auf das ihr zugehörige Wandfeld Bezug nimmt. So wird auf das Fresko der *Disputa* und seinen Inhalt von oben und vom gegenüberliegenden Fresko aus

---

<sup>880</sup> Als weiteres Beispiel verweise ich auf die Ausmalung der *Loggia di Psiche* (1518) in der Villa Farnesina, wo die Erzählung der Geschichte von Amor und Psyche von Zwickel zu Zwickel voranschreitet. Die Figur des Merkur an der Schmalseite des Raumes vermittelt durch seine Gestik zwischen den Darstellungen an den Längsseiten. Auf eine Analyse wird auch deshalb verzichtet, weil die Fresken während der Entstehung dieser Arbeit wegen Restaurierungsarbeiten nicht zugänglich waren.

<sup>881</sup> Dussler 1971, S. 70.

<sup>882</sup> Jones / Penny 1983, S. 56.



verwiesen, wo Aristoteles in der *Schule von Athen* mit seiner Geste auch hinüber auf die *Disputà* zeigt. Der Vorrang der Theologie gegenüber den anderen Fakultäten wird also nicht nur durch die Darstellung innerhalb des Freskos veranschaulicht;<sup>883</sup> auf subtile Weise wird der Betrachter des gesamten Raumes aus verschiedenen Richtungen wieder zum Fresko der *Disputà* zurückgeführt, um eben dort die Kenntnis der göttlichen Dinge zu erhalten.

Eine Zeichnung (Abb. 116) in Oxford<sup>884</sup> für die Personifikation konnte vermutlich deshalb der Figur zugeordnet werden, da sie mit dem nach unten links zeigenden, ausgestreckten Arm und dem nach rechts geneigten Kopf sowie dem von ihr gehaltenen Buch bereits Elemente der Ausführung vorwegnimmt. Pentimenti sind an der Zeigehand auszumachen und an ihrem linken Arm, der einmal nach rechts erhoben ist, mit leicht angewinkelter Hand, so daß die Innenfläche zu sehen ist, das andere Mal hält diese Hand das flach auf dem Oberschenkel liegende Buch fest. Das Erheben der Hand könnte fallengelassen worden sein, um eine Überlagerung mit den Tafeln der Putti zu vermeiden, da man ganz offensichtlich um Lesbarkeit bemüht war. Die Zeigegeste wird außerdem stärker beachtet, wenn die andere Hand nicht gestikuliert.

## **1.2 Das Kuppelmosaik der Capella Chigi, S. Maria del Popolo, Rom**

Die Anfänge der Planung für die Ausstattung der Grabkapelle Agostino Chigis, deren architektonischer Entwurf gleichfalls von Raffael stammt, sind bis 1512 zurückzuverfolgen. Das Mosaik wurde 1516 vollendet, wie aus der Signatur des ausführenden Künstlers Luigi de Pace unter der Darstellung des Planeten Venus hervorgeht.<sup>885</sup> Die Darstellungen zeigen freskierte Szenen der Schöpfungsgeschichte zwischen den Fenstern des Tambours,<sup>886</sup> und als Mosaiken Planeten- und Tierkreisdarstellungen in der Kuppelschale und im Kuppelscheitel Gottvater.

Gottvater erscheint als Dreiviertelfigur, begleitet und gestützt von acht Putti (Abb. 117). Er ist in Untersicht gegeben. Man kann das Gesicht sehen, da er das Kinn auf die

---

<sup>883</sup> Schlosser 1896, S. 88.

<sup>884</sup> Joannides 1983, S. 194, Nr. 246 recto: Oxford, Ashmolean Museum, Nr. 554; Feder über Bleispuren, 201 x 143 mm; an allen Seiten beschnitten, unterer Rand hinterlegt; verso: *Maria Himmelfahrt*, vermutlich *concetto* für das Altargemälde für die Cappella Chigi in S. Maria del Popolo. Fischel 1924, 5, Nr. 225; Parker 1956, 2, Nr. 554.

<sup>885</sup> Dussler 1971, S. 95. Die Inschrift lautet: „LV. D. P. V. F. 1516“.

<sup>886</sup> Ob dieses Thema auf Raffael zurückgeht, ist nicht eindeutig festzustellen; die Fresken stammen von Francesco Salviati, der sie kurz nach 1550 ausführte, cf. Shearman 1961, p. 131, 142.

Brust gelegt hat. Die Oberarme sind annähernd rechtwinklig vom Oberkörper weggestreckt, die Unterarme sind an den Ellenbogen nach oben abgewinkelt, so daß die Hände erhoben sind. Stünde er vor einem auf dem Boden, so wären die Hände etwas unterhalb des Kopfes in Richtung zum Betrachter gestreckt. Es trägt zum Verständnis bei, die Geste selbst nachzuahmen: Auf diese Weise könnte man die Arme öffnen, um jemanden zu umarmen. Rechts stützt einer der begleitenden Putti mit seinem linken Ärmchen den linken Arm Gottvaters ab, indem er ihm unter den Ellenbogen greift. Auf der anderen Seite erscheint ebenfalls ein Putto, dessen angestrengter Gesichtsausdruck eine stützende Funktion vermuten läßt. Seinen rechten Arm hat er über seine Brust hinweg an den Mantel Gottvaters gelegt. Seinen Daumen sieht man nicht, der Zeigefinger ist gestreckt auf das Gewand gelegt, die anderen Finger scheinen um ein Stück des herabhängenden Gewandsaums geschlossen zu sein. Auf einer Zeichnung in Oxford ist der beschriebene Gestus leichter auszumachen (Abb. 118).<sup>887</sup> Den unter den Armen von Putten gestützten Gottvater formuliert Raffael in der 1518 entstandenen *Vision Ezechiels* nochmals (Abb. 119).<sup>888</sup>

Shearman legt überzeugend dar, daß der Betrachterstandpunkt im Zentrum des Eingangsbogens zur Kapelle liegt: Von dort erscheint die Pantokrator-Gestalt dem Betrachter als aufrecht stehende Figur. Seine Geste des Erhebens und Empfangens folge seinem Blick in den Raum der Kapelle. Er empfangen die Seelen der Toten im ewigen Reich der Seele, sowie die Seele der Jungfrau Maria, deren Himmelfahrt ursprünglich als Thema für das Altarbild geplant war.<sup>889</sup>

Direkt unterhalb der Gottesfigur, ist der Planet Jupiter zusammen mit einem Engel zu sehen, der mit beiden ausgestreckten Armen nach oben zeigt, zum besseren Verständnis sei auf die vorbereitende Skizze verwiesen (Abb. 120).<sup>890</sup> Die Figur ist frontal zur Bildfläche orientiert und deshalb, wie Gottvater, am besten vom Zentrum des Eingangsbogens aus zu sehen. Wie Gottvater erhebt der Engel die Arme. Seinen linken Arm hat er mit dem ausgestreckten Zeigefinger nach obenweisend erhoben, mit dem anderen Arm begleitet er diese Aussage, mit der offenen, nach obenweisenden Hand.

---

<sup>887</sup> Parker 1956, 2, S. 308f.: Nr. 566 recto und verso, Oxford, Ashmolean Museum; Rötel über Vorgriffelung, 214 x 209 mm. Joannides 1983, S. 213, Nr. 386 recto u. verso.

<sup>888</sup> Ferino Pagden / Zancan 1989, S. 132, Nr. 83: Florenz, Galleria Palatina, Holz, 40 x 30 cm.

<sup>889</sup> Shearman 1992, S. 180; die das Altarbild betreffende Argumentation in Shearman 1961, S. 143ff.

<sup>890</sup> Parker 1956, 2, S. 309: Nr. 567. Oxford, Ashmolean Museum; Rötel über Vorgriffelung, 199 x 168 mm. Joannides 1983, S. 110, Nr. 387.

Dabei blickt der Engel hinunter auf den unter ihm plazierten Jupiter. Die Haltung des Kopfes ähnelt dabei der Gottvaters, auch er legt das Kinn auf die Brust.

Wäre das Altarbild ausgeführt worden, führte von dort ein nach oben gerichteter Bewegungsimpuls den Blick des Betrachters weiter nach oben, wo er von den Zeigegesten des Engels in der Kuppelschale nach oben zu Gottvater im Okulus geleitet würde. Auf diese Weise wäre dem Betrachter die Himmelfahrt der Seele Mariens als ein im Realraum stattfindender Vorgang nahegebracht worden.

## IX. Zusammenfassung

Am Beginn dieser Untersuchung wurden die Funktionen der Gesten im Werk Raffaels in zwei Gruppen geteilt: die formalen und inhaltlichen Funktionen. Die dort aufgestellten Punkte seien rekapituliert.

Es ist wohl kaum übertrieben zu sagen, daß die häufigste und wichtigste Geste bei Raffael das Zeigen mit dem Zeigefinger ist. In den Werken, die eine *storia* darstellen ist dieser Gestus meistens in der Funktion zu finden, um auf das Geschehen im Bild aufmerksam zu machen. Dieses Zeigen kann an den Betrachter direkt adressiert sein oder indirekt, indem den anderen Figuren im Bild etwas gezeigt wird. Raffaels malerische Praxis erfüllt damit ein Postulat, das Leon Battista Alberti in der Theorie formuliert hatte.

Das Zeigen als Führen wird auch auf den Raum selbst angewendet, in dem sich die Fresken befinden. Wegen den im Vergleich zum Bildraum größeren Distanzen, die mit diesen im Realraum zeigenden Gesten zu überbrücken sind, ist es nur in geringerem Maße möglich, dem Betrachter solche Bezugnahmen zu veranschaulichen. In den vorgestellten Beispielen galt das Zeigen einem direkt über und oder unter der zeigenden Figur liegenden Bildfeld. Wenn ein solches Zeigen den Blick des Betrachters nicht verfehlen soll, ist es zudem notwendig, daß eine inhaltliche Beziehung zwischen den beiden Bildfeldern besteht.

Ein ausgestreckter Zeigefinger allein genügt indes nicht, um den Blick des Betrachters aufmerksam zu machen. Der Figur, die die Zeigefunktion ausübt, ist daher besondere gestalterische Aufmerksamkeit zu schenken. Die zeigenden Figuren, die von vorne oder seitlich dargestellt werden, stehen meist etwas isoliert von den sie umgebenden Figuren: Das einprägsamste Beispiel ist die große, blonde Zeigefigur in der *Disputà* vorne links. Die Wirkung dieser Figur, ihre Attraktivität für den Betrachter entsteht freilich nicht aus der Zeigefunktion. Sie nimmt durch ihren mimischen Ausdruck für sich ein und die helle Kleidung hebt sich von den dunkleren Gewändern der Männer an der Balustrade ab. Erst in der Zusammenführung dieser und ähnlicher Mittel kann der Künstler damit rechnen, daß diese Figur als Zeigefigur wahrgenommen wird.

Eine weitere Möglichkeit besteht in der Kombination von Rückenfigur und Geste, die ebenfalls in der *Disputà* durch ein prägnantes Beispiel vertreten ist. Dort ist die große Rückenfigur auf den Altarstufen mit einem Zeigegestus ausgestattet. Auch dieser Typus erfüllt den Wunsch Albertis nach einer Mittlerfigur. Im Gegensatz zur Figur vorne links,

kann sie keine mimischen Signale an den Betrachter senden. Die isolierte Stellung auf dem Podest und der kompakte Körperumriß können den Blick auf sich ziehen, zudem wird sie selbst dem Betrachter gezeigt, von der Zeigefigur vorne links. Im *Disputà*-Fresko kommt ihr die Funktion zu, den Blick des Betrachters weiter in das Bild hineinzunehmen. In den anderen beiden Stanzen, den Kartons für die Teppiche und der *Transfiguration* verleiht Raffael diesem Typus mehr Dynamik, indem er ihn von einer statischen zu einer bewegten Figur macht. Die formale Funktion ist dann nicht mehr strikt von der inhaltlichen zu trennen, da die Figur durch ihre Bewegung den Blick auf sich lenkt und gleichzeitig in der Affektdarstellung zur Aussage des Bildes beiträgt.

Im Zusammenhang mit der Zeigegeste wurde darauf hingewiesen, daß Raffael die Gesten gewissermaßen „inszenieren“ muß, um sicher zu sein, daß sie vom Betrachter wahrgenommen werden. Der Hintergrund muß demnach so gewählt sein, daß er die Geste hervorhebt und nicht „schluckt“. Dabei geht Raffael differenzierend vor. Er setzt nicht alle (zeigenden) Gesten vor eine neutrale Folie, sondern nur jene, die für den Gesamtzusammenhang wichtig sind, wie zum Beispiel die zur Dreifaltigkeit zeigende Geste des Mannes rechts vom Altar in der *Disputà* oder die aus dem Bild herausweisende Zeigegeste der Muse im *Parnaß*. Selbst im Hell-Dunkel der *Transfiguration*, welches die eine Geste im Schatten versinken läßt, die andere in hellstes Licht taucht, ist eine der wichtigsten Gesten, die des nach oben zu Christus zeigenden Apostels im roten Mantel, noch zusätzlich vor den neutralen Hintergrund des dunklen Berges gesetzt.

Die formalen Funktionen der Gesten decken sich häufig mit den inhaltlichen Funktionen. Das Zeigen Johannes des Täuflers ist immer gemeint als Hinweis auf Christus als das Lamm Gottes. Gesten, die als rein ikonographisches Attribut gemeint sind, gibt es nur wenige. Das *Signum Harpokraticum* ist das Attribut des Horus-Knaben. Es kann von dieser Figur gelöst werden und damit die attributive Funktion verlieren, doch behält es die inhaltliche Konnotation des Schweigens und der Stille. Eine so feste Verbindung einer Geste mit einer Aussage beruht in der Regel auf einer langen Tradition, wie sich anhand der Typologie der Gesten belegen läßt. Andererseits gibt es antike Gesten, die im Laufe der Entwicklung mit neuen Inhalten konnotiert werden, wie einige der Redegesten, die die christliche Tradition übernimmt, um damit den Segensgestus darzustellen. Die Zeigegesten erschöpfen sich in ihrer Funktion, den Betrachter auf die Handlung im Bild hinzuweisen. Die Handlung selbst, die oft einen zeitlichen Ablauf im Bild

zusammenfaßt, kann mittels Gesten anschaulich gemacht werden. Ein Beispiel dafür sind die Gesten der Schüler des Euklid, die damit den Vorgang des Lernens verdeutlichen. Im Fresko *Das Feuer im Borgo* sind einzelne Figuren als stellvertretend für die Aktion des Fliehens, des Rettens und des Löschens zu verstehen. Es gibt aber nur wenige Beispiele, die man in diesem Sinne auffassen könnte.

Viel stärker können die affektdarstellenden Gesten dazu beitragen, daß eine Handlung verständlich wird, weil sie dem Betrachter die Reaktionen der Bildfiguren nahebringen. Das Zurückweichen und Umdrehen der beiden fast knienden Figuren im Karton für *Der Tod des Ananias* zeigt, daß gerade in diesem Moment etwas Schreckliches mit dem sich in Agonie windenden Ananias passiert ist. Das gilt ebenso für die Fresken der Stanza d'Eliodoro und der Stanza dell'Incendio. In den Kartons für die Teppiche ist Raffael allerdings um eine noch größere Zuspitzung auf den entscheidenden Moment oder, um mit Lessing zu sprechen, den „fruchtbaren Moment“ bemüht. Die Fresken *Die Vertreibung des Heliodor*, *Die Messe in Bolsena* und *Die Befreiung Petri* geben dem Betrachter noch eher die Möglichkeit den Blick schweifen zu lassen und die Handlung nach und nach wahrzunehmen. In den Kartons hingegen ließe sich die Handlung leicht in einem Satz oder eben dem Titel zusammenfassen.

Was ist nun das Spezifische, Eigenständige an der Verwendung der Gesten durch Raffael? Es sollte deutlich geworden sein, daß für Raffael das Visuelle ausschlaggebend für seine künstlerischen Entscheidungen ist. So übernimmt er Figuren aus einem Relief Donatellos und setzt sie an verwandter Stelle in seiner Komposition ein, oder er nimmt aus dem Karton für die *Anbetung der Könige* von Leonardo einen in Kauerstellung nach vorne blickenden Mann und bringt ihn in der *Schule von Athen* in einem Kontext unter, der das Kauern und das angestrengte Schauen dieser Figur motiviert. Auf die Gesten bezogen heißt das, daß die Gesten in der beabsichtigten Weise funktionieren müssen. Das Beispiel der Pentimenti im Karton für die *Schule von Athen* zeigte, wie Raffael unbedingt darauf achtete, daß die von dem heruntergehenden Mann angegebene Richtung tatsächlich auf die beiden Philosophen bezogen war. Die erneute zeichnerische Wiedergabe der Hände in den sogenannten „Hilfskartons“ für die *Transfiguration* zielte darauf, den gewünschten Affektausdruck in Zusammenhang mit den Gesichtern in allen seinen Einzelheiten in die Ausführung einzubringen. Sein gestisches Lexikon ist dabei

nicht groß, er erreicht aber durch die möglichen, unterschiedlichen Handstellungen eine große Variationsbreite.

Wenn am Anfang auch nach der Systematik der Gesten gefragt wurde, kann die Antwort mit dem Hinweis auf die Orientierung am Visuellen gegeben werden, die alle bildkonstituierenden Elemente aufeinander abstimmt. Eine Geste ist immer auf den Kontext abgestimmt. Die verhältnismäßig kleine Zahl der von Raffael bevorzugten Gesten fällt deshalb zunächst nicht auf, da er sie durch wechselnde Stellungen, ihr Verhältnis zum Körper, der Beleuchtung der Hand oder ihre Verschattung und andere Mittel unablässig variiert.

Die Systematik der Gesten im Werk Raffaels liegt also nicht in der Verwendung von Gesten, deren Bedeutung tradiert wurde oder die aus er aus einem Code übernehmen konnte. Raffael hat sich vielmehr einen systematischen Umgang mit den Gesten erarbeitet. Den Erfordernissen des Bildkontextes entsprechend setzt er zeigende und hinweisende oder affektdarstellende Gesten ein. Wie am Beispiel der *Messe in Bolsena* dargelegt wurde, ist er darauf bedacht, den zeitgenössischen Gepflogenheiten gemäße Gesten abzubilden. In dem angeführten Beispiel galt das nicht nur für die Gesten der Gläubigen angesichts der Elevation der Hostie, sondern auch für die den liturgischen Vorschriften entsprechende Gestik des Priesters.

Trifft es also zu, daß in den Gesten Raffaels Sinnpotenz nur angelegt ist, der Sinn selbst sich jedoch einem entziehe? Es stimmt, daß nicht jede Geste bei Raffael eine genau festzulegende Aussage besitzt. Doch führen die Gesten den Betrachter ins Bild, sie leiten ihn durch die Handlung und sie veranschaulichen ihm die Reaktionen der Handelnden. Dem Betrachter wird somit die Sinnpotenz vor Augen geführt. Den Sinn zu sehen und ihn zu erkennen, bleibt dann allein seine Aufgabe.





## X. Literaturverzeichnis

### Siglen

- DoA* *The Dictionary of Art*. Turner, Jane (Hg.). 34 Bde. London, New York 1996.
- JWCI* *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 1, 1937/38ff.
- LCI* Kirschbaum S.J., Engelbert (Hg.). *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 8 Bde. Rom u.a. 1968–1976. [Sonderausgabe 1994]
- LThK* *Lexikon für Theologie und Kirche*. 10 Bde. u. Registerband. 2. Aufl. Freiburg 1957–1965.
- Marienlexikon* *Marienlexikon*. Institutum Marianum Regensburg e.V.; Bäumer, Remigius; Scheffczyk, Leo (Hg.). 5 Bde. St. Ottilien, 1990ff.
- RAC* *Reallexikon für Antike und Christentum*. Klauser, Theodor (Hg.). Stuttgart 1950ff.
- RDK* *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Begonnen von Otto Schmitt, fortgeführt von Ernst Gall, Ludwig H. Heydenreich. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München (Hg.). München 1937ff.

### Literatur

- Accademia 1612 Accademia della Crusca (Hg.). *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. [...] Venedig 1612. [Nachdruck, Florenz 1974]
- Agostini / Ciammitti 1985 Agostini, Grazia; Ciammitti, Luisa. „Niccolò dell’Arca: Il Compianto di Santa Maria della Vita.“ in: *Niccolò dell’Arca. Tre Artisti nella Bologna dei Bentivoglio*. Ausst. Kat. Bologna 1985, S. 225-362.
- Alberti / Grayson 1973 Alberti, Leone Battista. „De pictura“ in: id., *Opere volgari*, 3 Bde. Grayson, Cecil (Hg.). Bari 1973. Bd. 3, S. 7-107.
- Alberti / Janitschek 1877 Alberti, Leone Battista. *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Janitschek, Hubert (Hg). Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 11, Eitelberger von Edelberg, R. (Hg.). Wien 1877.
- Alberti / Spencer 1966 Alberti, Leon Battista. *On Painting*. Translated with introduction and notes by John R. Spencer, rev. ed. New Haven, London 1966.
- Alföldi 1934 Alföldi, Andreas. „Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe.“ *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Römische Abteilung, 49 (1934), S. 1-118.
- Ames-Lewis 1986 Ames-Lewis, Francis. *The Draftsman Raphael*. New Haven, London 1986.
- Amira 1909 Amira, Karl von. „Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels.“ *Abhandlungen*

- der philosophisch-philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 23, 2. Abt. (1909) S. 161-263. [Denkschriften 77]
- Apuleius / Brandt 1958 Apuleius. *Der goldene Esel: Metamorphosen*. Lateinisch und deutsch. Brandt, Edward (Hg.). München 1958.
- Arasse 1972 Arasse, Daniel. „Extase et visions béatifiques à l’apogée de la Renaissance: Quatre images de Raphaël.“ *Mélanges de l’École française de Rome: moyen âge – temps moderne*, 84, Nr. 2 (1972), S. 403-492.
- Artelt 1934 Artelt, Walter. *Die Quellen der mittelalterlichen Dialogdarstellung*. Kunstgeschichtliche Studien, Bd. 3. Berlin 1934.
- Austin 1981 Austin, Gerhard. *Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal*. Heidelberg 1981.
- Baaren 1990 van Baaren, Th. P. „The Significance of Gestures in the Paintings of Hieronymus Bosch.“ in: *Visible Religion*, 7 (1990), S. 21-30.
- Badt 1959 Badt, Kurt. „Raphael’s Incendio del Borgo“ *JWCI*, 22 (1959) 35-59.
- Barakat 1975 Barakat, Robert A. *Cistercian Sign Language*. Cistercian Study Series, Nr. 11. Kalamazoo 1975. [zitiert nach Umiker-Sebeok / Sebeok 1987, S. 67-322.]
- Barasch 1967 Barasch, Moshe. „Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance.“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12/1 (1967), S. 33-69.
- Barasch 1976 Barasch, Moshe. *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. New York 1976.
- Barasch 1983 Barasch, Moshe. „The Tossed-Back Head: The Ambiguity of a Gesture in Renaissance Art.“ in: *Spiegel und Gleichnis: FS für Jacob Taubes*. Bolz, Norbert W.; Hübener, Wolfgang (Hg.). Würzburg 1983, S. 11-22.
- Barasch 1987 Barasch, Moshe. *Giotto and the Language of Gesture*. Haskell, Francis; Penny, Nicholas (Hg.), Cambridge Studies in the History of Art. [o.Bd.nr.] Cambridge 1987.
- Barasch 1994 Barasch, Moshe. „Le spectateur et l’éloquence de la peinture à la Renaissance.“ in: *Peinture et rhétorique. Actes du colloque de l’Académie de France à Rome 10-11 Juin 1993*. Sous la direction d’Olivier Bonfait. Paris 1994, S. 21-42.
- Barley 1974 Barley, Nigel F. „Two Anglo-Saxon Sign Systems Compared.“ *Semiotica*, 12 (1974), S. 227-237. [zitiert nach Umiker-Sebeok / Sebeok 1989, S. 53-65.]
- Barta Fliedl / Geissmar 1992 Barta Fliedl, Ilsebill; Geissmar, Christoph (Hg.). *Die Beredsamkeit des Leibes: Zur Körpersprache in der Kunst*. Veröffentlichungen der Albertina, Nr. 31. Salzburg 1992.
- Bäuml / Bäuml 1975 Bäuml, Betty J. und Franz H. Bäuml. *A Dictionary of Gestures*. Metuchen, N.J. 1975.
- Baxandall 1971 Baxandall, Michael. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*. Oxford-Warburg Studies. Oxford 1971.

- Baxandall 1987 Baxandall, Michael. *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Sonderausgabe, Frankfurt 1987. [zuerst: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford 1972.]
- Beck 1986 Beck, James (Hg.). *Raphael before Rome*. Studies in the History of Art, Bd. 17. Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Series V, National Gallery of Art, Washington. Washington 1986.
- Beitl / Beitl 1981 *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*. Beitl, Richard; Beitl, Klaus (Hg.). Stuttgart 1981.
- Bergmann 1996 Bergmann, Rosemarie. Artikel „Pseudo-Bonaventura.“ *DoA*, Bd. 25, S. 678-679.
- Bernert / Petri 1997 Bernert, Wolfgang; Petri, Heinrich. *Handbuch der Marienkunde*. 2 Bde. 2., völlig neu bearb. Aufl. Regensburg 1997.
- Bertelli 1986 Bertelli, Carlo. „Caen and Brera: From Marriage to Divorce.“ in: Beck 1986, S. 31-34.
- Bialistocki 1984 Bialistocki, Jan. „Doctus Artifex and the Library of the Artist in XVIth and XVIIth Century.“ in: *De arte et libris: FS Erasmus 1934-1984*. Amsterdam 1984, S. 11-22 [1-12].
- Biedermann 1987 Biedermann, Gottfried. „Vom Wandel antiker Gesten im Mittelalter.“ *Pantheon*, 45 (1987), S. 21-27.
- Birke / Kertész 1992 Birke, Veronika; Kertész, Janine. *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*. Generalverzeichnis, Bd. 1, Inv. 1-1200. Wien, Köln, Weimar 1992.
- Blunt 1940 Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy 1400-1600*. Oxford 1964. [zuerst 1940]
- Bober / Rubinstein 1986 Bober, Phyllis Pray; Rubinstein, Ruth. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. London 1986.
- Bogyay 1974 Bogyay, Thomas von. Artikel „Deesis.“ *LCI*, Bd. 7, Sp. 494-499.
- Borsook 1985 Borsook, Eve. „Technical Innovation and the Development of Raphael's Style in Rome.“ *RACAR. Revue d'Art Canadienne*, 12 (1985), S. 127-136.
- Borinski 1908 Borinski, Karl. *Die Rätsel Michelangelos: Michelangelo und Dante*. München 1908.
- Brassat 1990 Brassat, Wolfgang. „Probleme der Zusammenarbeit – Der Primat des Entwurfs im arbeitsteiligen Schaffensprozeß.“ *Westfalen*, 68 (1990), S. 152-159.
- Braun 1994 Braun, Werner. Artikel „Affekt.“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 1: A-Bog. Kassel u.a. 1994, Sp. 31-41.
- Bremmer / Roodenburg 1991 Bremmer, Jan; Roodenburg, Herman (Hg.). *A Cultural History of Gesture*. With an introduction by Sir Keith Thomas. Ithaca, N.Y. 1991.
- Brilliant 1963 Brilliant, Richard. *Gesture and Rank in Roman Art: The Use of Gesture to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts &

- Sciences, XIV, 1963. New Haven 1963. [für Europa: Copenhagen 1963]
- Brilliant 1984 Brilliant, Richard. „Intellectual Giants: A Classical Topos and *The School of Athens*.“ *Source*, 3, Heft 4 (1984), S. 1-12.
- Browe 1929 Browe S.J., Peter. „Die Elevation in der Messe.“ *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, 9 (1929), S. 20-66.
- Browe 1933 Browe S.J., Peter. *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*. 2., unveränderter Nachdruck. Rom 1967. [zuerst München 1933]
- Brown 1986 Brown, David Alan. „Leonardo and Raphael's Transfiguration.“ in: Convegno 1983, S. 237-243, Abb. LXXXIX-XCI.
- Brown 1992 Brown, David Alan. „Raphael, Leonardo, and Perugino: Fame and Fortune in Florence.“ in: Hager 1992, S. 29-53.
- Bühler 1933 Bühler, Karl. *Ausdruckstheorie: Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Stuttgart 1933. [Hier zitiert nach 2., unveränderter Aufl., Stuttgart 1968]
- Bulwer / Cleary 1974 Bulwer, John. *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*. Cleary, James W. (Hg.) Landmarks in Rhetoric and Public Address, Potter David (Hg.). Carbondale, Edwardsville 1974.
- Burckhardt 1854 Burckhardt, Jacob. *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke in Italien*. Neudruck der Urausgabe. Stuttgart 1978. [zuerst Leipzig 1854]
- Burckhardt 1869 Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. 11. Aufl., Hoffmann, Konrad (Hg.). Stuttgart 1988. [nach der Ausgabe Leipzig 1869]
- Burke 1991 Burke, Peter. „The Language of Gesture in Early Modern Italy.“ in: Bremmer 1991, S. 71-83.
- Buysens 1956 Buysens, Eric. „Le Langage par Gestes chez les Moines.“ *Revue de l'Institut de Sociologie*, 29 (1956), S. 537-545. [zitiert nach Umiker-Sebeok / Sebeok 1989, S. 27-37.]
- Camesasca 1969 Camesasca, Ettore (Hg.). *L'opera completa del Perugino*. Classici dell'Arte, Bd. 30. Milano 1969.
- Camesasca 1994 Camesasca, Ettore (Hg.). *Raffaello: Gli Scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*. Mailand 1994.
- Cannatà 1984 Cannatà, Roberto. „La pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassare Peruzzi e Jacopo «Rimpecta».“ in: *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*. Ausst.Kat., Rom, Pal. Venezia 22.3.-13.5.1984. Rom 1984, S. 25-32.
- Carli 1968 Carli, Enzo. *Raffaello: Le Stanze Vaticane*. Milano 1968.
- Castiglione / Baumgart Castiglione, Baldesar. *Das Buch vom Hofmann*. Übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart. Nachwort von Roger Willemsen. München 1986.
- Chastel 1961 Chastel, André. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*. Publications de l'institut d'art et d'archéologie de l'université de Paris, Bd. 4. Paris 1961.

- Chastel 1980 Chastel, André. „Sémantique de l'index.“ *Storia dell'arte*, 38/40 (1980), S. 415-417.
- Chastel 1984 Chastel, André. „Signum harpocraticum.“ in: *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, 3 Bde., Rom 1984, Bd. 1, S.147-153.
- Chastel 1986 Chastel, André. „Gesture in painting: Problems in semiology“ in: Eisenbichler, Konrad und Sohm, Philip (Hg.). *The Language of Gesture in the Renaissance*. Selected Proceedings of the Conference Held in Toronto, November 1983. Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme, N.S., 10 (1986), S. 1-22.
- Chastel 1987 (1) Chastel, André. „L'art du geste à la Renaissance.“ *Revue de l'Art*, 75 (1987), S. 9-16. [Erweiterte Fassung von Chastel 1986]
- Chastel 1987 (2) Chastel, André. „Raffaello e Leonardo.“ in: *Studi su Raffaello*. Sambucco, Micaela und Strocchi, Hamoud u. Maria Letizia (Hg.). Atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino-Florenz 1984. 2 Bde. Urbino 1987, Bd. 1, S. 335-343.
- Cheles 1986 Cheles, Luciano. *The Studiolo of Urbino: An Iconographic Investigation*. Wiesbaden 1986 [zugleich: University Park 1986].
- Chomentovskaja 1938 Chomentovskaja, O. „Le Comput digital: Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne.“ *Gazette des Beaux-Arts*, 20, 2. Halbjahr (1938), S. 157-172.
- Clark 1967 Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci: An Account of His Development as an Artist*. Harmondsworth 1967. Rev. ed. [zuerst Cambridge 1939]
- Comenius 1755 Comenius, Johann Amos. *Orbis Sensualium pictus quadrilinguis emendatus. Hoc est: Omnium fundamentalium in mundo Rerum, & vita actionum, Pictura & Nomenclatura, Germanica, Latina, Italica, & Gallica* (...). Nürnberg: Endter, 1755.
- Convegno 1983 *Raffaello a Roma*. Il convegno 1983. Bibliotheca Hertziana, Musei Vaticani (Hg.). Roma 1986.
- Cordellier / Py 1992 Cordellier, Dominique; Py, Bernadette. *Raphaël: son atelier, ses copistes*. Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens, Bd. 5. Paris 1992.
- Croce 1931 Croce, Benedetto. „Il »linguaggio dei gesti«.“ *La Critica*, 29 (1931), 223-228.
- Cumont 1923 Cumont, F. „Il Sole vindice dei delitti ed il simbolo delle mani alzate.“ *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie 3, Memorie*, 1 (1923), S. 65-80.
- Cumont 1932/33 Cumont, F. „L'adoration des Mages et l'art triomphal de Rome.“ *Memorie, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, serie III, vol. 3, 1932/33*, S. 81-105.
- Dacos 1977 Dacos, Nicole. *Le Logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico*. Rom 1977.
- Dacos 1980 Dacos, Nicole. „Tommaso Vincidor: Un élève de Raphaël

- aux Pays-Bas.“ *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger. Études d’Histoire de l’Art*, publiées par l’Institut Historique Belge de Rome, Bd. 4. Brüssel, Rom 1980, S. 61-99.
- Danbolt 1975 Danbolt, Gunnar. „Triumphus Concordiae: A Study of Raphaels [!] Camera della Segnatura.“ *Konsthistorisk tidskrift*, 44 (1975), S. 70-84.
- Davidson 1985 Davidson, Bernice F. *Raphael’s Bible: A Study of the Vatican Logge*. University Park, London 1985.
- de Bruyne 1943 Bruyne, Luc. de. „L’imposition des mains dans l’art chrétien ancien: Contribution iconologique à l’histoire du geste.“ *Rivista di Archeologia Cristiana*, 20 (1943), S.113-278.
- de Jorio 1832 de Jorio, Andrea. *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Neapel 1832.
- de Waal 1882 de Waal, [o.I.]. Artikel „Gestus.“ *Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer*. Bd. 2: A–H. Kraus, Franz Xaver (Hg.). Freiburg 1882, S. 601-603.
- Dellwing 1974 Dellwing, Herbert. *Venedig: Stadt und Provinz. Kunstdenkmäler in Italien: Ein Bildhandbuch*. Hootz, Reinhardt (Hg.). München 1974.
- Demandt 1979 Demandt, Karl E. *Laterculus Notarum: Lateinisch-deutsche Interpretationshilfen für spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Archivalien*. Veröffentlichungen der Archivschule Marburg, Nr. 7. 3. Aufl. Marburg 1979.
- Demisch 1984 Demisch, Heinz. *Erhobene Hände: Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*. Stuttgart 1984.
- Denker-Nesselrath 1993 Denker-Nesselrath, Christiane. „La Loggia di Raffaello.“ in: *Monumenti* 1993, S. 39-79.
- Didron 1861 Didron, A.N. „La Charité.“ *Annales archéologiques*, 21 (1861), S. 5-17; 57-66.
- Dieterich 1911 Dieterich, Albrecht. „Der Ritus der verhüllten Hände.“ in: id., *Kleine Schriften*. Leipzig, Berlin 1911, S. 440-448.
- Dorez 1896 Dorez, Léon. „La bibliothèque privée du pape Jules II.“ *Revue des Bibliothèques*, 6, 2 (1896), S. 97-124.
- Duden 1989 Duden, Barbara. „A Repertory of Body History.“ in: *Fragments for a History of the Human Body*. Teil 3. Feher, Michael (Hg.). New York 1989, S. 471-554. [Annotierte Bibliographie]
- Duden 1990 *Duden Fremdwörterbuch*. 5., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1990.
- Dumoutet 1926 Dumoutet, Edouard. *Le désir de voir l’hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*. Paris 1926.
- Dussler 1927 Dussler, Luitpold (Hg.). *Signorelli: Des Meisters Gemälde*. Klassiker der Kunst. Stuttgart 1927.
- Dussler 1971 Dussler, Luitpold. *Raphael: A Critical Catalogue of His Pictures, Wall-Paintings and Tapestries*. London, New York 1971.
- Ebert-Schifferer 1988 Ebert-Schifferer, Sybille. „Ripandas kapitolinischer

- Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500.“ *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/24 (1988), S. 75-218.
- von Einem 1966 Einem, Herbert von. *Die »Verklärung Christi« und die »Heilung des Besessenen« von Raffael*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 5. Mainz 1966.
- von Einem 1971 Einem, Herbert von. *Das Programm des Stanza della Segnatura im Vatikan*. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge 169. Opladen 1971.
- Eisenhofer 1932 Eisenhofer, Ludwig. *Handbuch der katholischen Liturgik*. Bd. 1: Allgemeine Liturgik. Freiburg 1932.
- Engemann 1989 Engemann, J. Artikel „Geste.“ *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 4: Erzkanzler bis Hiddensee. München, Zürich 1989. Sp. 1411–1412.
- Ercoli 1987 Ercoli, Giuliano. „Raffaello e il pensiero di Leon Battista Alberti.“ in: *Studi su Raffaello*. Sambucco Hamoud, Micaela; Strocchi, Maria Letizia (Hg.). Atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino-Florenz 1984. 2 Bde. Urbino 1987, Bd. 1, S. 79-92.
- Ettliger 1961 Ettliger, Leopold D. „Exemplum Doloris: Reflections on the Laocoon Group.“ in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*. Meiss, Millard (Hg.), 2. Bde. New York 1961, Bd. 1, S. 121-126.
- Ettliger 1987 Ettliger, Leopold D. und Helen S. *Raphael*. Oxford 1987.
- Fehrenbach 1910 Fehrenbach, E. Artikel „Bénir (manière de).“ *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Cabrol, Fernand (Hg.). Paris 1910, Bd. 2, 1: B, Sp. 746-758.
- Fehrenbach 1997 Fehrenbach, Frank. *Licht und Wasser: Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*. Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 16, Schwager, Klaus (Hg.). Tübingen 1997.
- Ferino Pagden / Zancan 1989 Ferino Pagden, Sylvia; Zancan, Maria Antonietta. *Raffaello: Catalogo completo dei dipinti*. Firenze 1989.
- Ferino Pagden 1984 Ferino Pagden, Sylvia. *Disegni umbri*. Galleria dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei Disegni antichi, Bd. 7. Milano 1984.
- Ferino Pagden 1986 Ferino Pagden, Sylvia. „The Early Raphael and His Umbrian Contemporaries.“ in: Beck 1986, S. 93-107.
- Ferino Pagden 1992 „Raphael's Invention of 'Storie' in His Florentine Drawings.“ in: Hager 1992, S. 89-120.
- Fichtner 1984 Fichtner, Richard. *Die verborgene Geometrie in Raffaels »Schule von Athen«*. München 1984.
- Fischel 1919 *Raphaels Zeichnungen*. Fischel, Oskar (Hg.). Abt. 2. Berlin 1919.
- Fischel 1922 *Raphaels Zeichnungen*. Fischel, Oskar (Hg.). Abt. 3. Berlin 1922.
- Fischel 1923 *Raphaels Zeichnungen*. Fischel, Oskar (Hg.). Abt. 4. Berlin

1923.  
Fischel 1924 *Raphaels Zeichnungen*. Fischel, Oskar (Hg.). Abt. 5. Berlin 1924.
- Fischel 1925 *Raphaels Zeichnungen*. Fischel, Oskar (Hg.). Abt. 6. Berlin 1925.
- Fischel 1928 *Raphaels Zeichnungen*. Fischel, Oskar (Hg.). Abt. 7. Berlin 1928.
- Fischel 1937 Fischel, Oskar. „Raphael’s Auxiliary Cartoons.“ *Burlington Magazine*, 71 (1937), S. 167-168.
- Forte 1984 Forte, Joseph C. „Fictive Truths and Absent Presence in Raphael’s *Transfiguration*.“ *Source*, 3, Nr. 4 (1984), S. 45-56.
- Freedberg 1993 Freedberg, S. J. *Painting in Italy 1500–1600*. Pelican History of Art. 3. Aufl. London, New Haven 1993.
- Freyhan 1948 Freyhan, Robert. „The evolution of the Caritas Figure in the thirteenth and fourteenth century.“ *JWCI*, 11 (1948), S. 68-86.
- Frommel 1981 Frommel, Christoph Luitpold. „Eine Darstellung der »Loggien« in Raffaels »Disputà«? Beobachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508/09.“ in: *FS für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Müller Hofstede, Justus; Spies, Werner (Hg.). Berlin 1981. S. 103-127.
- Frommel 1987 Frommel, Christoph Luitpold. „Raffaels architektonische Laufbahn.“ in: Frommel / Ray / Tafuri 1987, S. 13-46.
- Frommel / Ray / Tafuri 1987 Frommel, Christoph Luitpold, Stefano Ray, Manfredo Tafuri. *Raffaël: Das architektonische Werk*. Stuttgart 1987. [EA Mailand 1984]
- Fuchs 1992 Fuchs, F. Artikel „Ohnmacht Mariens.“ *Marienlexikon*. St. Ottilien 1992, Bd. 4, S. 683-688.
- Gadeau 1986 Gadeau, Pierre. „Les domaines de la gestuelle italienne: orientation bibliographique“, *Les Langues Néo-latines*, 80, Nos. 258-259 (1986), S.109-126.
- Gardner von Teuffel 1987 Gardner von Teuffel, Christa. „Raffaels römische Altarbilder: Aufstellung und Bestimmung.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), S. 1-45.
- Geiger 1990 Geiger, Gail L. „L’arte religiosa romana all’arrivo di Raffaello.“ in: *Raffaello e l’Europa*. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna. Accademia nazionale dei Lincei, Centro di Studi sulla cultura e l’immagine di Roma. Roma 1990, S. 27-48.
- Giganti Leonardo *Leonardo*. I Giganti della Pittura. o. O. 1986.
- Giganti Masaccio *Masaccio*. I Giganti della Pittura. o. O. 1986.
- Gilbert 1943 Gilbert, Creighton E. „Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino.“ *Marsyas*, 3 (1943-45), S. 87-106.
- Gilbert 1986 Gilbert, Creighton E. „Signorelli and Young Raphael.“ in: Beck 1986, S. 109-124.
- Gilbert 1992 Gilbert, Creighton E. *Italian Art 1400–1500: Sources and*



- Documents. Evanston, Ill. 1992.
- Glaser 1978 Glaser, Gilbert H. „Epilepsy, Hysteria and ‘Possession’: A Historical Essay.“ *Journal of Nervous and Mental Disease*, 166 (1978), S. 268-274.
- Goethe, Ital. Reise Goethe, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. 2 Bde. Frankfurt am Main 1976. [zuerst 1816–1817]
- Goldberg 1971 Goldberg, Victoria L. „The School of Athens and Donatello.“ *Art Quarterly*, 34 (1971), S. 229-237.
- Goldstein 1991 Goldstein, Carl. „Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque.“ *Art Bulletin*, 73 (1991), S. 641-652.
- Golzio 1936 Golzio, Vincenzo. *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*. Città del Vaticano 1936.
- Gombrich 1984 Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main 1984.
- Gosebruch 1970 Gosebruch, Martin. „Figur und Gestus in der Kunst Giottos.“ in: *Giotto di Bondone*. Gosebruch, Martin et al. (Hg.), Konstanz 1970, S. 7-124.
- Gougaud 1925 Gougaud O.S.B., Louis. *Dévotions et pratiques ascétiques du Moyen Age*. Collection Pax, Bd. 21. Paris 1925.
- Gougaud 1929 Gougaud O.S.B., Louis. „Le Langage des Silencieux.“ *Revue Mabillon*, 19 (1929), S. 93-100. [zitiert nach Umiker-Sebeok / Sebeok 1987, S. 3-12.]
- Graf 1991 Graf, Fritz. „Gestures and Conventions: The Gestures of Roman Actors and Orators.“ in: Bremmer / Roodenburg 1991, S. 36-58.
- Groß 1985 Groß, Karl. *Menschenhand und Gotteshand in Antike und Christentum*. Speyer, Wolfgang (Hg.). Stuttgart 1985.
- Habicht 1959 Habicht, Werner. *Die Gebärde in englischen Dichtungen des Mittelalters*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, N.F., Heft 46. München 1959.
- Habig 1973 Habig, Inge. „Die Kirchenlehrer und die Eucharistie: Ein Beitrag zur Disputà Raffaels und zu einem Bildthema in ihrer Nachfolge.“ *Römische Quartalschrift*, 68 (1973), S. 35-49.
- Hager 1992 Hager, Serafina (Hg.). *Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Florence from 1500 to 1508*. Washington, D.C. 1992.
- Hamburgh 1981 Hamburgh, Harvey. „The Problem of *Lo Spasimo* of the Virgin in Cinquecento Paintings of the *Descent from the Cross*.“ *Sixteenth Century Journal*, 12 (1981), S. 45-75.
- Hanning / Rosand 1983 Hanning, Robert W., David Rosand (Hg.). *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. New Haven, London 1983.
- Hayes 1957 Hayes, Francis. „Gestures: A Working Bibliography.“ *Southern Folklore Quarterly*, 21 (1957), S. 218-317. [Annotierte Bibliographie]
- Hempfer 1993 Hempfer, Klaus W. „Rhetorik als Gesellschaftstheorie:

- Castigliones *Il libro del Cortegiano*.“ in: *Literarhistorische Begegnungen*. FS Bernhard König. Kablitz, Andreas; Schulz-Buschhaus, Ulrich (Hg.). Tübingen 1993.
- Henneke / Schneemelcher 1968 Henneke, Edgar. *Neutestamentliche Apokryphen*. Schneemelcher, Wilhelm (Hg.). 4. Aufl. Tübingen 1968.
- Herennius / Müller 1994 Müller, Friedhelm L. (Hg.). *Rhetorica ad Herennium – Rhetorik an Herennius. Incerti auctoris libri IV de arte dicendi – Eines Unbekannten 4 Bücher über Redekunst*. Aachen 1994.
- Hersey 1993 Hersey, George L. *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican: An Interpretive Guide*. Chicago, London 1993.
- Herwegen 1913 Herwegen, Ildefons. *Germanische Rechtssymbolik in der römischen Liturgie*. Deutschrechtliche Beiträge, Bd. 8, Heft 4. Heidelberg 1913.
- Heydenreich 1954 Heydenreich, Ludwig Heinrich. Artikel „Dialektik.“ *RDK*, Bd. 3, Buchpult – Dill. Stuttgart 1954, Sp. 1387-1400.
- Heydenreich 1959 Heydenreich, Ludwig Heinrich. „Marc Aurel und Regisole.“ in: *FS für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag, 29. Oktober 1957. Studien zu den Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg 1959, S. 146-159.
- Hiller von Gaertringen 1998 Hiller von Gaertringen, Rudolf. Rezension von Meyer zur Capellen 1996, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61 (1998), S. 584-593.
- Hirst 1961 Hirst, Michael. „The Chigi Chapel in S. Maria della Pace.“ *JWCI*, 24 (1961), S. 161-185.
- Holländer 1950 Holländer, Eugen. *Die Medizin in der klassischen Malerei*. 4. Aufl. Stuttgart 1950.
- Hoogewerf 1947 Hoogewerf, Godefriedus Johannes. „La Stanza della Segnatura: osservazioni e commenti.“ *Rendiconti, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 23/24 (1947/1949), S. 317-356.
- Indagine 1523 Indagine, Johann. *Die Kunst der Chiromantzey usz beshung der hend. Physiognomey usz anblick des menschengs. [...]*. [Straßburg: Schott, 1523].
- Ingenhoff-Danhäuser 1984 Ingenhoff-Danhäuser, Monika. Maria Magdalena: Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Tübingen 1984.
- Iserlohn 1968 Iserlohn, Erwin. „Das innerkirchliche Leben: Stadtpfarrei, Liturgie, Predigt, Katechese, Ordenswesen.“ in: Jedin, Hubert (Hg.). *Handbuch der Kirchengeschichte*, Bd. 3, 2. Freiburg 1968, Kap. 58, S. 676-697.
- Jacoby 1987 Jacoby, Joachim W. *Den Päpsten zu Diensten: Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im vatikanischen Palast*. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 22. Hildesheim, Zürich, New York 1987.
- Jaffé 1994 Jaffé, Michael. *The Devonshire Collection of Italian Drawings*. 4 Bde. Bd. 2: *Roman and Neapolitan Schools*. London 1994.

- Janssen 1961 Janssen, Marga. *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst: Ikonographie der Heiligen von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*. Freiburg i.Br., Diss. (Masch.).
- Janz 1986 Janz, Dieter. „Epilepsy, viewed metaphysically: an interpretation of the biblical story of the epileptic boy and of Raphael’s *Transfiguration*.“ *Epilepsia*, 27/4 (1986), S. 316-322.
- Jarecki 1981 Jarecki, Walter. *Signa loquendi: Die cluniacensischen Signa-Listen*. Saecvla Spiritualia, Bd. 4, Wuttke, Dieter (Hg.). Baden-Baden 1981.
- Joannides 1983 Joannides, Paul. *The Drawings of Raphael*. With a Complete Catalogue. Oxford 1983.
- Jones / Penny 1983 Jones, Roger and Nicholas Penny. *Raphael*. New Haven, London 1983.
- Josi 1951 Josi, Enrico. Artikel „Gesti.“ *Enciclopedia Cattolica*. Bd. 6: Genni-Inna. Città del Vaticano 1951.
- Jucker 1964 Jucker, Ines. *Der Gestus des Aposkopein: Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*. Zürich 1956.
- Jungic 1992 Jungic, Josephine. „Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo’s Borgherini Chapel and Raphael’s *Transfiguration*.“ in: *Prophetic Rome in the High Renaissance Period*. Reeves, Marjorie (Hg.). Oxford-Warburg Studies. Oxford 1992, S. 321-343.
- Jungmann 1962 Jungmann S.J., Josef Andreas. *Der Gottesdienst der Kirche, auf dem Hintergrund seiner Geschichte*. 3., durchgesehene Aufl. Innsbruck, München 1962.
- Jursch 1951 Jursch, Hanna u. Ilse. *Hände als Symbol und Gestalt*. Berlin 1951.
- Kalverkämper 1993 Kalverkämper, Hartwig. „Die Rhetorik der Körpers: Nonverbale Kommunikation in Schlaglichtern.“ *Jahrbuch Rhetorik*, 13 (1993), S. 131-169. [Literaturbericht]
- Kapp 1990 Kapp, Volker. „Die Lehre von der actio als Schlüssel zum Verständnis der Kultur der frühen Neuzeit.“ in: id. (Hg.). *Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg 1990, S. 40-64.
- Kat. Dresden 1998 Henning, Andreas; Weber, Gregor J.M. »Der himmelnde Blick«: Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Emsdetten, Dresden 1998.
- Kat. Frankfurt 1980 *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*. Bearb. von Lutz S. Malke. Städelsches Kunstinstitut. Frankfurt a.M. 1980.
- Kat. Köln 1990 *Raffael und die Zeichenkunst der italienischen Renaissance: Meisterzeichnungen aus dem Musée des Beaux-Arts in Lille und aus eigenem Bestand*. Texte von Barbara Brejon de Lavergnée u.a., Wallraf-Richartz-Museum Köln, Graphische Sammlung. Köln 1990.
- Kat. Lawrence 1981 *The Engravings of Marcantonio Raimondi*. Innis H. Shoemaker, Innis H.; Broun, Elizabeth. The Spencer

- Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence; The Auckland Museum, The University of North Carolina, Chapel Hill. Lawrence, Kansas 1981, 2. Aufl. 1984.
- Kat. London 1992 *Andrea Mantegna*. Martineau, Jane (Hg.). Royal Academy of Arts, Metropolitan Museum New York. London 1992.
- Kat. London Cartoons *Raphael's Cartoons in the Victoria and Albert Museum*. London o.J. [Führer des Victoria and Albert Museums]
- Kat. Mantua 1989 *Giulio Romano*. Mantua, Palazzo Te, Palazzo Ducale. Mailand 1989.
- Kat. New York 1987 Gere, J.A. *Drawings by Raphael and His Circle From British and North American Collections*. The Pierpont Morgan Library. New York 1987.
- Kat. Paris 1983 *Raphael dans les collections françaises*. Kat. Paris 1983.
- Kat. Rom 1985 *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'istituto nazionale per la grafica*. Bernini Pezzoni, Grazia; Massari, Stefania; Properi, Simonetta, u.a. Rom 1985.
- Kat. Rom 1992 *Raffaello e i suoi: Disegni di Raffaello e della sua cerchia*. Accademia di Francia a Roma, Villa Medici. Rom 1992.
- Kat. Wien 1983 Graphische Sammlung Albertina. *Raphael in der Albertina*. Aus Anlaß des 500. Geburtstages des Künstlers. Wissenschaftliche Bearbeitung und Katalog: Erwin Mitsch. Wien 1983.
- Kat. Wien 1992 *Die Beredsamkeit des Leibes: Zur Körpersprache in der Kunst*. Barta Fliedl, Ilsebill; Geissmar, Christoph (Hg.). Veröffentlichungen der Albertina, Nr. 31. Salzburg, Wien 1992.
- Kirchner 1991 Kirchner, Thomas. *L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1. Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin. Mainz 1991.
- Klibansky / Panofsky / Saxl 1964 Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt 1990. [engl. EA: New York 1964]
- Kluge 1885 Kluge, F. „Zur Geschichte der Zeichensprache (Angelsächsische indicia monasterialia).“ *Internationale Zeitschrift für Allgemeine Sprachwissenschaft*, 2 (1885), S. 116-140. [zitiert nach Umiker-Sebeok / Sebeok 1987, S. 459-485]
- Knab / Mitsch / Oberhuber 1983 Knab, Eckhart; Mitsch, Erwin, Oberhuber, Konrad. *Raphael: Die Zeichnungen*. Stuttgart 1983.
- Knape 1994 Knape, Joachim. „Rhetorizität und Semiotik: Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit.“ in: Kühlmann, Wilhelm; Neuber, Wolfgang (Hg.). *Intertextualität in der Frühen Neuzeit: Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Frühneuzeitliche Studien, Institut für die Erforschung der frühen Neuzeit, Wien, Bd. 2. Frankfurt u.a.

- 1994, S. 507-532.
- Knowlson 1965 Knowlson, James R. „The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVII and XVIIIth Centuries.“ *Journal of the History of Ideas*, 26 (1965), S. 495-508.
- Knox 1990 Knox, Dilwyn. „Late Medieval and Renaissance Ideas on Gesture.“ Kapp, Volker (Hg.). *Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg 1990, S. 11-39.
- Koch 1965 Koch, Margarete. *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*. Münsterische Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 2. Hager, Werner; Fiensch, Günther (Hg.). Recklinghausen 1965.
- Kocher 1989 Kocher, G. Artikel „Gebärden und Gesten.“ *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 4: Erzkanzler bis Hiddensee. München, Zürich 1989. Sp. 1154.
- Kötting 1978 Kötting, Bernhard. Artikel „Geste u. Gebärde.“ *Reallexikon für Antike und Christentum*. Klauser, Theodor et al. (Hg.). Bd. 10: Genesis–Gigant. Stuttgart 1978. Sp. 895-902.
- Krauss 1882 Krauss, Franz Xaver (Hg.). *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*. 2 Bde. Freiburg 1882 und 1886.
- Krautheimer 1982 Krautheimer, Richard; Krautheimer-Hess, Trude. *Lorenzo Ghiberti*. Princeton, N.J., 1982 [1. Aufl. in Paperback des zuerst 1956 erschienenen Buchs]
- Krems 1996 Krems, Eva-Bettina. *Raffaels „Marienkrönung“ im Vatikan*. Monographien zur Bildenden Kunst, Bd. 4. Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.). Frankfurt u.a. 1996.
- Kretzenbacher 1964 Kretzenbacher, Leopold. „‘Stabbrechen’ im Hochzeitsritus? Zur apokryphen Erzählgrundlage eines Bildmotivs im spozializio-Thema.“ *Fabula*, 6 (1964), S. 195-212.
- Kriss-Rettenbeck 1965 Kriss-Rettenbeck, Lenz. „Probleme der volkskundlichen Gebärdensforschung.“ *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, [o.Bd.nr.] (1964/65), S. 14-46.
- Krönig 1985 Krönig, Wolfgang. *Sizilien*. Kunstdenkmäler in Italien: Ein Bildhandbuch. Hootz, Reinhardt (Hg.). Darmstadt 1985.
- Kuhn 1985 Kuhn, Rudolf. „Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508.“ in: *Intuition und Darstellung*. Erich Hubala zum 24. März 1985. München 1985, S. 51-68.
- L’Orange 1935 L’Orange, Hans Peter. „Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose.“ *Symbolae Osloenses*, 14 (1935), S. 86-114.
- L’Orange 1953 L’Orange, Hans Peter. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*. Oslo 1953.
- Ladendorf 1968 Ladendorf, Heinz. „Zur Hand.“ in: *Medicinae et artibus: FS für Wilhelm Katner zu seinem 65. Geburtstag*. Düsseldorf Arbeiten zur Geschichte der Medizin. Schadewaldt, Hans (Hg.). Beiheft 1. Düsseldorf 1968, S. 61-90. [Mit ausführlicher Bibliographie.]
- Ladner 1961 Ladner, Gerhart B. „The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries.“ in: *Didascalicae: Studies in Honor of Anselm M.*

- Langedijk 1964 *Albareda*. Prete, Sesto (Hg.). New York 1961, S. 245-275.  
Langedijk, Karla. „Silentium.“ *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 15 (1964), S. 3-19. [Res. in Engl.]
- Langenscheidt 1987 *Langenscheidts Großwörterbuch Italienisch*. Teil I: Italienisch-Deutsch. Hg. v. Lexikographischen Institut Sansoni unter der Leitung von Vladimiro Macchi. Erweiterte Neuauflage. Berlin u.a. 1987.
- Lanz 1971 Lanz, J. Artikel „Affekt.“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ritter, Joachim (Hg.). Bd. 1, A–C. Darmstadt 1971, Sp. 89-100.
- Lee 1940 Lee, Rensselaer W. „*Ut pictura poesis*: The Humanistic Theory of Painting.“ *Art Bulletin*, 22 (1940), S. 197-269.
- Legg 1904 Legg, J. Wickham (Hg.). *Tracts on the Mass*. Henry Bradshaw Society for the Editing of Rare Liturgical Texts, Bd. 27. London 1904.
- Leonardo / Chastel 1990 Leonardo da Vinci. *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. Hrsg., kommentiert u. eingeleitet von André Chastel. Aus dem Ital. u. Franz. übertr. v. Marianne Schneider. München 1990.[franz. EA, Paris 1987]
- Leonardo / Kemp 1989 Leonardo da Vinci. *On Painting*. An Anthology of Writings by Leonardo da Vinci with a Selection of Documents Relating to His Career as an Artist. Kemp, Martin (Hg.). Ausgewählt und übersetzt von Martin Kemp und Margaret Walker. New Haven, London 1989.
- Leonardo / Ludwig 1882 Leonardo da Vinci. *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*. Ludwig, Heinrich (Hg.). Wien 1882.
- Leonardo / Pedretti 1964 Leonardo da Vinci. *On painting: A lost book (Libro A)*. Reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester by Carlo Pedretti. Foreword by Sir Kenneth Clark. Berkeley and Los Angeles 1964.
- Lepsky 1991 Lepsky, Klaus. *Ernst H. Gombrich: Theorie und Methode*. Wien, Köln 1991.
- Lessing 1766 Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Stuttgart 1983. [EA 1766]
- Lexicon Iconographicum 1988 Artikel „Harpokrates“ *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC). Bd. 4 / 1, Eros–Herakles. Zürich, München 1988, S. 415-420.
- Locher 1994 Locher, Hubert. *Raffael und das Altarbild der Renaissance: Die „Pala Baglioni“ als Kunstwerk im sakralen Kontext*. Berlin 1994.
- Loeschke 1965 Loeschke, Walter. „Der Griff ans Handgelenk: Skizze einer motivgeschichtlichen Untersuchung.“, *FS für Peter Metz*, Schlegel, Ursula; von Manteuffel, Zoege (Hg.). Berlin 1965, S. 46-73.
- Löffler 1987 Löffler, Walter. *Haltung und Bewegung als Ausdruckssprache bei Michelangelo: Das Vokabular und seine Verwendung*. Diss. Tübingen (masch.), 1987.

- Lütgens 1929 Lütgens, Hans. *Rafaels* [!] *Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*. Diss. Göttingen. Göttingen 1929.
- Maier-Eichhorn 1989 Maier-Eichhorn, Ursula. *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*. Europäische Hochschulschriften, Reihe XV: Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. 41. Frankfurt u.a. 1989.
- Mancinelli / Nesselrath 1993 Mancinelli, Fabrizio; Nesselrath, Arnold. „La Stanza dell’Incendio.“ in: *Monumenti* 1993, S. 293-337.
- Mancinelli 1990 Mancinelli, Fabrizio. „La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce: Considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri.“ in: *Shearman / Hall* 1990, S. 149-160.
- Martimort 1963 Martimort, Georges-Aimé. *Handbuch der Liturgiewissenschaft*, Bd. 1. Freiburg, Basel, Wien 1963.
- Marx 1902 Marx, Friedrich. „Digitis computans.“ *Jahrbücher für classische Philologie* [Supplement], 27 (1902), S.195-201.
- Marzik 1987 Marzik Inge. „Die Gestik in der »Storia« Leon Battista Albertis.“ *Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. zum 16. Jahrhundert*. Prinz, Wolfram; Beyer, Andreas (Hg.). Weinheim 1987, S. 277-288.
- Matarazzo / Fabretti 1851 Matarazzo, Francesco. „Cronaca della città di Perugia dal 1492 al 1503 di Francesco Matarazzo detto Maturanzio per cura di Ariodante Fabretti con annotazioni del medesimo di F. Bonaini e F. Polidori.“ *Archivio storico italiano*, 16/2 (1851), S. 1-243. Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII [...]. Bonaini, Francesco; Fabretti, Ariodante; Polidori, Filippo-Luigi (Hg.), Parte 2 a.
- Matarazzo / Herzfeld 1910 Matarazzo, Francesco. *Chronik von Perugia 1492–1503*. Übersetzt und eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena 1910.
- Matsche 1993 Matsche, Franz. „Das Deuten mit dem Daumen in der italienischen Trecentomalerei und bei Velázquez. Zur Frage der Gebärdenstile in der Kunstgeschichte.“ in: *Begegnungen: FS Peter Anselm Riedl*. Klaus Güthlein, Klaus; Matsche, Franz (Hg.). Heidelberger Kunsthistorische Abhandlungen, N.F., Bd. 20. Worms 1993, S. 50-64.
- Meuli 1949 Meuli, Karl. „Entstehung und Sinn der Trauersitten.“ *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 43 (1949), 91-109.
- Meyer zur Capellen 1994 Meyer zur Capellen, Jürg. „Randbemerkungen zu Raffaels ‘Madonna di Terranuova’“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57 (1994), S. 347-356.
- Meyer zur Capellen 1996 Meyer zur Capellen, Jürg. *Raffael in Florenz*. München 1996. [zugleich: *Raphael in Florence*. London 1996.]
- Meyer zur Capellen 2001 Meyer zur Capellen, Jürg. *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*. Bd. 1: The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500–1508. Landshut 2001
- Michels 1967 Michels, Thomas. „Segensgestus oder Hoheitsgestus? Ein Beitrag zur christlichen Ikonographie.“ in: *FS Alois Thomas. Archäologische, kirchen- und kunsthistorische Beiträge*. Trier 1967, S. 277-283.

- Michels 1988 Michels, Norbert. *Bewegung zwischen Ethos und Pathos: Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 11. Münster 1988.
- Monfasani 1988 Monfasani, John. „Humanism and Rhetoric.“ in: *Renaissance Humanism: Foundations, Forms, and Legacy*. Bd. 3, Humanism and the Disciplines. Rabil Jr., Albert (Hg.). Philadelphia 1988, S. 171-235.
- Montevecchi / Vasco Rocca 1987 Montevecchi, Benedetta; Vasco Rocca, Sandra: *Dizionario terminologici*. Bd. 4: Suppellettile ecclesiastica. Firenze 1987.
- Monumenti 1993 Monumenti, Musei, Gallerie Pontificie (Hg.). *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*. [Mit Texten von Cornini, Guido; Denker-Nesselrath, Christiane; De Strobel, Anna Maria et al.]. Milano 1993.
- Morris 1980 Morris, Desmond, Peter Collett, Peter Marsh, Marie O'Shaugnessy. *Gestures, their origins and distribution*. New York 1980.
- Most 1996 Most, Glenn W. „Reading Raphael: *The School of Athens* and its Pre-Text.“ *Critical Inquiry*, 23 (1996), S. 145-182.
- Muchembled 1987 Muchembled, Robert. „Pour une histoire des gestes (XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle).“ *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 34 (1987), S. 87-101.
- Mühlmann 1981 Mühlmann, Heiner. *Ästhetische Theorie der Renaissance: Leon Battista Alberti*. Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Kunstgeschichte, Heft 6. Bonn 1981. [Diss. München 1968]
- Müntz 1882 Müntz, Eugène. *Raphael: His Life, Works and Time*. London 1882.
- Munari 1994 Munari, Bruno. *Il dizionario dei gesti italiani*. Rom 1994.
- Nemec 1975 Nemec, Friedrich. „Sukzessive und simultane Darstellung in Raffaels *Transfiguration*.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 49 (1975), S. 1-7.
- Nesselrath 1993 (1) Nesselrath, Arnold. *Das Fossombroner Skizzenbuch*. Studies of the Warburg Institute, Bd. 41. London 1993.
- Nesselrath 1993 (2) Nesselrath, Arnold. „La Stanza d'Eliodoro.“ in: Monumenti 1993, S. 203-245.
- Neumann 1965 Neumann, Gerhard. *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*. Berlin 1965.
- Neumeyer 1964 Neumeyer, Alfred. *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin 1964.
- New Grove 1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley (Hg.). 20 Bde. London 1980.
- Nitschke 1989 Nitschke, August. *Körper in Bewegung: Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*. Dinzelbacher, Peter (Hg.). Stuttgart 1989.
- Norman 1943 Norman, H. J. „John Bulwer (fl. 1654) The 'Chirosopher'.“ *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, 36 (1943), S. 589-602.
- Nöth 1985 Nöth, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 1985.
- O'Malley 1979 O'Malley, John W. *Praise and Blame in Renaissance*



- Rome: Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Orators of the Papal Court, c. 1450–1521.* Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies, Nr. 3. Durham, N.C. 1979.
- Oberhuber / Fischel 1972 *Raphaels Zeichnungen: Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520.* Bearbeitet von Konrad Oberhuber. *Raphaels Zeichnungen*, Abt. IX. Begründet v. Oskar Fischel, fortgeführt v. Konrad Oberhuber. Kupferstichkabinett der Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz (Hg.). Berlin 1972.
- Oberhuber / Vitali 1972 Oberhuber, Konrad; Vitali, Lamberto. *Raffaello: Il cartone per la Scuola di Atene.* Fontes Ambrosiani XLVII. Mailand 1972.
- Oberhuber 1962 (1) Oberhuber, Konrad. „Die Fresken der Stanza dell’Incendio im Werk Raffaels.“ *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., 22 (1962), S. 23-72.
- Oberhuber 1962 (2) Oberhuber, Konrad. „Vorzeichnungen zu Raffaels »Transfiguration«.“ *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 4 (1962), S. 116-149.
- Oberhuber 1982 Oberhuber, Konrad. *Raphaels »Transfiguration«: Stil und Bedeutung.* Stuttgart 1982.
- Oberhuber 1983 Oberhuber, Konrad. *Polarität und Synthese in Raphaels „Schule von Athen“.* Stuttgart 1983.
- Oberhuber 1986 Oberhuber, Konrad. „Raphael and Pintoricchio.“ in: Beck 1986, S. 155-172.
- Ohm 1948 Ohm, Thomas. *Die Gebetsgebärden der Völker und das Christentum.* Leiden 1948.
- Onians 1984 Onians, John. „On how to listen to High Renaissance Art.“ *Art History*, 7 (1984), S. 411-437.
- Orgel 1996 Orgel, Stephen. „Gendering the crown.“ in: *Subject and object in Renaissance culture.* De Grazia, Margreta; Quilligan, Maureen; Stallybrass, Peter (Hg.). Cambridge 1996, S. 133-165.
- Origenes / Koetschau Origenes [Adamantius]. *Schriften vom Gebet und Ermahnung zum Martyrium.* Koetschau, Paul (Hg. u. Übersetzer). Des Origenes ausgewählte Schriften, Bd. 1. Bibliothek der Kirchenväter. München 1926.
- Paeseler 1941 Paeseler, Wilhelm. „Giotto's Navicella und ihr spätantikes Vorbild.“ *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 5 (1941), S. 49-162.
- de Palma 1983 de Palma, Annelie. *Florenz mit Fiesole und Settignano.* Kunstdenkmäler in Italien: Ein Bildhandbuch. Hootz, Reinhardt (Hg.). München 1983.
- Panofsky 1972 Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art.* New York, Hagerston, San Francisco, London 1972. [Zuerst Stockholm 1960]
- Panofsky, G.S. 1991 Panofsky, Gerda S. „Ghiberti, Alberti und die frühen Italiener.“ in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900.* Hg. v. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke. *Wolfenbütteler Forschungen*, hg. v. der Herzog

- August Bibliothek, Bd. 48. Wiesbaden 1991, 1-28.
- Parker 1956 Parker, Karl Théodore. *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*. Bd. 2: Italian Schools. Oxford 1956.
- Pastor 1925 Pastor, Ludwig Frhr. von. *Die Fresken der Sixtinischen Kapelle und Raffaels Fresken in den Stanzen und den Loggien des Vatikans*. Freiburg 1925. [Sonderabdruck aus den Bänden II–V der Geschichte der Päpste]
- Penny 1996 Penny, Nicholas. Artikel „Raphael.“ *DoA*, Bd. 25, S. 896-910.
- Podhradsky 1967 Podhradsky, Gerhard. *Lexikon der Liturgie*. Mit Ergänzungen auf Grund der Dekrete des II. Vatikanischen Konzils. Innsbruck, Wien, München 1967.
- Pogány-Balás 1980 Pogány-Balás, Edit. *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance*. Budapest 1980.
- Polleross 1988 Polleross, Friedrich B. *Das sakrale Identifikationsporträt: Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*. 2 Teile. Worms 1988.
- Pope-Hennessy 1985 Pope-Hennessy, John Wyndham. *An Introduction to Italian Sculpture*, Bd. 1–3. New York 1985. [Neudruck der 2. Aufl., London 1970]
- Popham / Wilde 1949 Popham, A.E.; Wilde, Johannes. *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 Pouncey, Philip; Gere, J. A. *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his circle*. London 1962.
- Preimesberger 1987 Preimesberger, Rudolf. „Tragische Motive in Raffaels »Transfiguration«.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), S. 89-115.
- Preimesberger 1993 Preimesberger, Rudolf. „Pitture tragiche – Raffaello e la ‘Poetica’ di Aristotele.“ in: *Renaissance: Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*. Hg. v. Klaus W. Hempfer. Text und Kontext: Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft. Hempfer, Klaus W. (Hg.). Stuttgart 1993, S. 195-209. [kürzere Fassung von id. 1987]
- Prinz 1993 Prinz, Wolfram. „Die segnende Hand: Ein Wettbewerb?“ in: *Begegnungen: FS Peter Anselm Riedl*. Güthlein, Klaus; Matsche, Franz (Hg.). Heidelberger Kunsthistorische Abhandlungen, N.F., Bd. 20. Worms 1993, S. 65-68.
- Quednau 1974 Quednau, Rolf. Rezension von Oberhuber-Fischel 1972, *Kunstchronik*, 27 (1974), S. 66-77.
- Quintilian / Rahn 1988 Quintilianus, Marcus Fabius. *Ausbildung des Redners. 12 Bücher. Institutionis oratoriae Libri XII*. Rahn, Helmut (Hg. u. Übersetzer). 2. durchges. Aufl. Darmstadt 1988.
- Raffael 1908 *The Work of Raffael*. With a Biographical Introduction Abridged from Adolf Rosenberg. New York 1908. [amerikan. Ausg. der Klassiker der Kunst]

- Ragusa / Green 1961 Ragusa, Isa; Green, Rosali B. (Hg.). *Meditations on the Life of Christ: An Illuminated Manuscript of the Fourteenth Century*. Princeton 1961.
- Ralph 1759 Ralph, Benjamin. *The school of Raphael; or, the student's guide to expression in historical painting. Illustrated by examples engraved by Duchange, and others, under the inspection of Sir Nicholas Dorigny, from his own drawings after the most celebrated heads in the cartoons at the King's Palace. To which are now added, the outlines of each head, and also several plates of the most celebrated antique statues, skeletons, and anatomical figures, engraved by an eminent artist. With instructions for young students in the art of designing and the passions as characterized by Raphael in the cartoons*. London: Printed for John Boydell, Engraver. O.J. [1759; Exemplar der Bibliotheca Hertziana]
- Redig de Campos 1983 Redig de Campos, Deoclecio. *Raffaello nelle Stanze*. Florenz 1983. (EA 1965)
- Richter 1945 Richter, Irma A. „A Contribution to the Understanding of Raphael's Art: The Drawings for the *Entombment*.“ in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. Serie, 28, 2 (1945), S. 335-356.
- Richter 1965 Richter, Gisela M.A. *The portraits of the greeks*. 3 Bde. London 1965.
- Rijnberk 1953 Rijnberk, G.[érard] van. *Le langage par signes chez les moines*. Amsterdam 1953.
- Roettgen 1996 Roettgen, Steffi. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. 1: *Anfänge und Entfaltung 1400–1470*. München 1996.
- Roettgen 1997 Roettgen, Steffi. *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. 2: *Die Blütezeit 1470–1510*. München 1997.
- Röhrich 1960 Röhrich, Lutz. Artikel „Links und rechts.“ *Die Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. 3., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 4 Kop–O. Tübingen 1960.
- Röhrich 1967 Röhrich, Lutz. „Gebärdensprache und Sprachgebärde.“ in: id. *Gebärde, Metapher, Parodie: Studien zur Sprache und Volksdichtung*. Wirkendes Wort, Bd. 4. Düsseldorf 1967, S. 7-36.
- Rohlmann 1996 Rohlmann, Michael. „»Dominus mihi adiutor«*. Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X.*“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59 (1996), S. 1-27.
- Ronen 1978 Ronen, Avraham. „Raphael and Mantegna.“ *Storia dell'Arte*, 33 (1978), S. 129-133.
- Rosenberg 1986 Rosenberg, Charles M. „Raphael and the Florentine *Istoria*.“ in: Beck 1986, S. 175-187.
- Rosenthal 1925 Rosenthal, O. *Wunderheilungen und ärztliche Schutzpatrone in der bildenden Kunst*. Leipzig 1925.
- Röttgen 1991 Röttgen, Herwarth. „Da ist Matthäus.“ *Pantheon*, 44 (1991), S. 97-99.

- Rubenbauer 1934 Rubenbauer, [o.I.]. Artikel: „Digitus.“ *Thesaurus Linguae Latinae*. Bd. 5, Teil 1: D. Leipzig 1934.
- Sachs / Badstübner / Neumann 1994 Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga. *Christliche Ikonographie in Stichworten*. 5., unv. Aufl. München, Berlin 1994.
- Saftien 1995 Saftien, Volker. „Rhetorische Mimik und Gestik: Konturen epochenspezifischen Verhaltens.“ *Archiv für Kulturgeschichte*, 77 (1995), S. 197-216.
- Salis 1947 Salis, Arnold von. *Antike und Renaissance: Über Nachleben und Weiterwirken der Alten in der neueren Kunst*. Erlenbach, Zürich 1947.
- Saxl 1925 Saxl, Fritz. „Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. I. Der Dialog als Thema der christlichen Kunst.“ *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N.F. II (1923), Wien 1925, S. 64-77.
- Saxl 1932 Saxl, Fritz. „Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst.“ in: Warburg, Aby. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Wuttke, Dieter (Hg.). Baden-Baden, 1979, S. 419-431. [zuerst 1932]
- Scarpellini 1984 Scarpellini, Pietro. *Perugino*. Mailand 1984.
- Schiller 1966 Schiller, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1: Inkarnation, Kindheit, Versuchung, Wirken und Wunder Christi. Gütersloh 1966.
- Schiller 1968 Schiller, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2: Die Passion Christi. Gütersloh 1968.
- Schiller 1980 Schiller, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 4, Teil 2: Maria. Gütersloh 1980.
- Schleif 1993 Schleif, Corine. „Hands that Appoint, Anoint and Ally: Late Medieval Donor Strategies.“ *Art History*, 16 (1993), S. 1-32.
- Schlosser 1896 Schlosser, Julius von. „Giusto’s Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura.“ in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 17 (1896), S. 13-100.
- Schlosser 1924 Schlosser Magnino, Julius. *La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell’arte moderna*. 3., ital. Aufl., bearb. von Otto Kurz. Paperbacks Classici, 6. Firenze 1996. [OA *Die Kunstliteratur*. Wien 1924.]
- Schmidt 1953 Schmidt, Leopold. „Die volkstümlichen Grundlagen der Gebärdensprache.“ in: *Beiträge zur sprachlichen Volksüberlieferung*, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen der Kommission für Volkskunde, Bd. 2, Berlin: Akademie, 1953, S. 233-249.
- Schmidt-Lauber 1984 Schmidt-Lauber, Hans-Christoph. Artikel „Gesten / Gebärden Liturgische“ in: *Theologische Realenzyklopädie*. Müller, Gerhard. Berlin, New York 1984, Bd. 13, S. 151-155.
- Schmidt-Wiegand 1971 Schmidt-Wiegand, Ruth. Artikel „Gebärden.“ *Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte*. Erler,

- Adalbert; Kaufmann, Ekkehard (Hg.). Bd. 1: Aachen-Haussuchung. Berlin 1971, Sp. 1411-1419.
- Schmidt-Wiegand 1982 Schmidt-Wiegand, Ruth. „Gebärdensprache im mittelalterlichen Recht.“ *Frühmittelalterliche Studien*, 16 (1982), S. 363-379.
- Schmitt 1981 Schmitt, Jean-Claude. „»Gestus« – »Gesticulatio«.  
Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes.“ in: *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen-Age*. Paris 1981, S. 377-390.
- Schmitt 1990 Schmitt, Jean-Claude. „The Ethics of Gesture.“ in: *Fragments for a History of the Human Body*. Teil 2. Feher, Michael (Hg.). New York 1990, 2. Aufl., S. 129-147. [zuerst in: *Communications*, Bd. 46, Paris 1987.]
- Schmitt 1992 Schmitt, Jean-Claude. *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Stuttgart 1992. [franz. EA 1990]
- Schomann 1990 Schomann, Heinz. *Toskana: (ohne Florenz)*.  
Kunstdenkmäler in Italien: ein Bildhandbuch. Hootz, Reinhardt (Hg.). Darmstadt 1990.
- Schröter 1977 Schröter, Elisabeth. *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael: die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*. New York 1977.
- Schumacher 1959 Schumacher, Walter Nikolaus. „»Dominus legem dat«.“ in: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 54 (1959), S. 1-39.
- Schürer von Witzleben 1972 Schürer von Witzleben, Elisabeth. „Die Segensgeste: Bedeutung und Verfall von der frühchristlichen Kunst bis zur Renaissance.“ *Symbolon, Jahrbuch für Symbolforschung*, N.F. 1 (1972), S. 139-166.
- Schwartz, Michael 1994 Schwartz, Michael. *Raphael's art of representation: Political narrative and the grounds of truth in the Stanza d'Eliodoro*. Ph.D. thesis, Columbia University, New York 1994. Ann Arbor o.J. [1994].
- Shearman 1961 Shearman, John. „The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo.“ *JWCI*, 24 (1961), S. 129-160.
- Shearman 1964 Shearman, John. „Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil.“ *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 60 (1964), S. 59-100.
- Shearman 1965 „Raphael's unexecuted projects for the Stanze.“ *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*. Berlin 1965, S. 158-180.
- Shearman 1971 Shearman, John. „The Vatican Stanze: Functions and decorations.“ *Proceedings of the British Academy*, 57 (1971), S. 369-424.
- Shearman 1972 Shearman, John. *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*. London 1972.
- Shearman 1983 Shearman, John. „The Organisation of Raphael's Workshop.“ *Museum Studies*, 10 (1983), S. 40-57.
- Shearman 1992 Shearman, John. *Only connect ... Art and the Spectator in*

- the Italian Renaissance*. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988. Bollingen Series; XXXV, 37. National Gallery of Art, Washington, D.C., Princeton, 1992.
- Shearman 1993 Shearman, John. „Gli Appartamenti di Giulio II e Leone X.“ in: *Monumenti* 1993, S. 15-36. [revidierte Fassung von Shearman 1971]
- Shearman / Hall 1990 Shearman, John; Hall, Marcia B. (Hg.). *The Princeton Raphael Symposium: Science in the Service of Art History*. Princeton Monographs in Art and Archaeology, Bd. 47. Princeton, N.J. 1990.
- Simon 1926 Simon, Gertrud. *Die Ikonographie der Grablegung Christi: Untersuchungen der Bildtypen vom 9–16. Jahrhundert*. Rostock 1926.
- Sittl 1890 Sittl, Carl. *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Leipzig 1890.
- Siuts 1959 Siuts, H. *Bann und Acht und ihre Grundlagen im Totenglauben*. Schriften zur Volksforschung, Bd. 1, Berlin 1959.
- Spicer 1991 Spicer, Joaneath. „The Renaissance Elbow.“ in: Bremmer / Roodenburg 1991, S. 84-128.
- Spitzing 1989 Spitzing, Günter. *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole: Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*. München 1989.
- Starobinski 1994 Starobinski, Jean. *Largesse*. Ausst. Kat. Paris, Louvre. Paris 1994.
- Stokoe 1978 Stokoe, William C. „Sign Language and the Monastic Use of Lexical Gestures.“ *Semiotica*, 24 (1978), S. 181-194. [zitiert nach Umiker-Sebeok / Sebeok 1989, S. 323-338.]
- Stridbeck 1963 Stridbeck, Carl Gustaf. *Raphael Studies. II. Raphael and Tradition*. Acta Universitatis Stockholmensis, Bd. 8. Stockholm, Göteborg, Uppsala 1963.
- Summers 1981 Summers, David. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton, N.J. 1981.
- Suntrup 1978 Suntrup, Rudolf. *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*. Münstersche Mittelalterschriften, Bd. 37. München 1978.
- TCI Firenze 1974 *Firenze e Dintorni*. Guida d'Italia del Touring Club Italiano. 6. Aufl. Milano 1974.
- TCI Roma 1977 *Roma e Dintorni*. Guida d'Italia del Touring Club Italiano. 7. Aufl. Milano 1977.
- TCI Umbria 1978 *Umbria*. Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Milano 1978.
- Temkin 1971 Temkin, Owsei. *The Falling Sickness: A History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*. 2., überarbeitete Aufl. Baltimore, London 1971.
- Thielemann / Wrede 1989 Thielemann, Andreas; Wrede, Henning. „Bildnisstatuen stoischer Philosophen.“ *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 104 (1989), S. 109-155.

- Tikkanen 1913 Tikkanen, J. J. „Studien über den Ausdruck in der Kunst I: Zwei Gebärden mit dem Zeigefinger.“ *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, 43 (1913).
- Toledano 1987 Toledano, Ralph. *Francesco di Giorgio Martini: pittore e scultore*. Mailand 1987.
- Toscano 1996 Toscano, Gennaro. Artikel „Giovanni Francesco Penni.“ *DoA*, Bd. 24, S. 365.
- Traeger 1971 Traeger, Jörg. „Raffaels Stanza d’Eliodoro und ihr Bildprogramm.“ *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 13 (1971), S. 29-99.
- Traeger 1997 Traeger, Jörg. *Renaissance und Religion: Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*. München 1997.
- Trexler 1974 Trexler, Richard C. „Ritual in Florence: adolescence and salvation in the Renaissance.“ in: Trinkaus, Charles; Oberman, Heiko A. (Hg.). *The pursuit of holiness in late medieval and Renaissance Religion*. Studies in Medieval and Reformation Thought, Bd. 10. Leiden 1974, S. 200-264.
- Trexler 1980 Trexler, Richard C. *Public Life in Renaissance Florence*. New York 1980.
- Trutty-Coohill 1988 Trutty-Coohill, Patricia. „Narrative to Icon: The San Diego Luini and Leonardo’s language of the dumb.“ *Achademia Leonardi Vinci* (Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana; Pedretti, Carlo [Hg.]), 1 (1988), S. 27-31.
- Ueding 1996 Ueding, Gert. *Klassische Rhetorik*. 2. Aufl. München 1996.
- Umiker-Sebeok / Sebeok 1987 Umiker-Sebeok, Jean; Sebeok, Thomas A. *Monastic Sign Languages*. Approaches to Semiotics, Bd. 76. Berlin, New York, Amsterdam 1987.
- Unger 1969 Unger, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Mimik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Hildesheim 1969.
- Vasari / Kanz 1996 Vasari, Giorgio. *Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarotti*. Kanz, Roland (Hg.). Stuttgart 1996. [Nach der Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster. Stuttgart, Tübingen 1832–49. Folgt der Vasari-Ausgabe von 1568 (Giuntina)]
- Vasari / Siebenhüner 1940 Vasari, Giorgio. *Künstler der Renaissance: Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*. Siebenhüner, Herbert (Hg.). Leipzig 1940.
- Vasari 1550 Vasari, Giorgio. *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri*. Nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550. 2 Bde. Bellosi, Luciano; Rossi, Aldo (Hg.). Torino 1986.
- Vierordt 1853 Vierordt, [o.I.]. „Das Händefalten im Gebet.“ *Theologische Studien und Kritiken*, 26 (1853), S. 89-93.
- Vöge 1896 Vöge, Wilhelm. *Raffael und Donatello: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst*. Strassburg 1896.

- Vogel 1920 Vogel, Julius. „Zu Raffael Transfiguration.“ *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 13 (1920), S. 298-305.
- Wandruszka 1954 Wandruszka, Mario. *Haltung und Gebärde der Romanen*. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. Wartburg, Walther von (Hg.). 96. Heft. Tübingen 1954.
- Warburg 1906 Warburg, Aby. „Dürer und die italienische Antike.“ in: id. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Wuttke, Dieter (Hg.). Baden-Baden 1979, S. 125-135. [zuerst 1906]
- Wasserman 1989 Wassermann, Jack. „A Florentine ‘Last Supper’ Sketch: a Question of Gesture.“ in: *Achademia Leonardi Vinci*, 2 (1989), S. 110-113.
- Wegman 1979 Wegman, Hermann A. J. *Geschichte der Liturgie im Westen und Osten*. Regensburg 1979.
- Weil-Garris Posner 1972 Weil-Garris Posner, Kathleen. „Raphael’s Transfiguration and the Legacy of Leonardo.“ *The Art Quarterly*, 35 (1972), S. 342-374.
- Weil-Garris Posner 1974 Weil-Garris Posner, Kathleen. *Leonardo and Central Italian Art: 1515–1550*. New York 1974.
- Weil-Garris / d’Amico 1980 Weil-Garris, Kathleen; D’Amico, John F. „The Renaissance Cardinal’s Ideal Palace: A Chapter from Cortesi’s *De Cardinalatu*.“ *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35 (1980), S. 45-123. *Studies in Italian Art History*, I. *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, Millon, Henry A. (Hg.).
- Weise / Otto 1938 Weise, Georg; Otto, Gertrud. *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Renaissance*. Schriften und Vorträge der Württembergischen Gesellschaft der Wissenschaften, Geisteswissenschaftliche Abteilung, Heft. 5. Stuttgart 1938.
- Wendtner 1992 Wendtner, G. Artikel: „Maria v. Magdala.“ *Marienlexikon*. St. Ottilien 1992, Bd. 4, S. 288-289.
- Wickhoff 1893 Wickhoff, Franz. „Die Bibliothek Julius’ II.“ Sonderdruck aus: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, (1893).
- Wilson 1982 Wilson, Michael. *Die National Gallery London*. München 1982.
- Winckelmann 1976 Winckelmann, Johann Joachim. „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst.“ in: *Winckelmanns Werke in einem Band*. Ausgew. u. eingel. v. Helmut Holtzhauer. 2. Aufl. Berlin, Weimar 1976, S. 38-47.
- Wind 1937 Wind, Edgar. „Charity: The Case History of a Pattern.“ *JWCI*, 1 (1937/38), S. 322-330.
- Wind 1938 Wind, Edgar. „The Four Elements in Raphael’ »Stanza della Segnatura«.“ *JWCI*, 2 (1938/39), S. 75-79.
- Winner 1986 Winner, Matthias. „Disputà und Schule von Athen.“ in: *Convegno* 1983, S. 29-45.
- Winner 1993 (1) Winner, Matthias. „Progetti ed esecuzione nella Stanza della Segnatura.“ in: *Monumenti* 1993, S. 247-291.
- Winner 1993 (2) Winner, Matthias. „Stufen zur Erkenntnis in Raffaels »Schule von Athen«.“ *Jahrbuch der Akademie der*



- Wissenschaften in Göttingen für das Jahr 1993*. Göttingen 1994, S. 56-60.
- Winner 1994 Winner, Matthias. „Jonah’s Body Language.“ in: *The Sistine Chapel: A glorious restoration*. Pietrangeli, Carlo; Hirst, Michael; Colalucci, Gianluigi et al. (Hg.). New York 1994, S. 110-119 u. Anm. S. 268.
- Winter 1985 Winter, Gundolf. „Empirie und Bildsinn. Beobachtungen zu den Sposalizio-Darstellungen von Raffael und Perugino.“ *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte*, 7 (1985), S. 1-31.
- Winter 1986 Winter, Gundolf. „Die ‘Grabtragung’ der Villa Borghese oder Raffaels Weg zur Geschichte.“ in: *Studien zu Renaissance und Barock. FS für Manfred Wundram*. Hesse, Michael; Imdahl, Max (Hg.). Frankfurt 1986, S. 65-88.
- Wirth 1987 (1) Wirth, Karl-August. Artikel „Fingerzahlen.“ *RDK*, Bd. 8: Fensterrose – Firnis. München 1987, Sp. 1225-1309.
- Wirth 1987 (2) Wirth, Karl-August. Artikel „Fides III: Fidei Simulacrum“ *RDK*; Bd 8: Fensterrose – Firnis. München 1987, Sp. 831-876.
- Wölfflin 1941 Wölfflin, Heinrich. „Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons.“ in: id. *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und Ungedrucktes*. 3. Aufl., Basel 1941, S. 90-96.
- Wrede / Harprath 1986 Wrede, Henning; Harprath, Richard. *Der Codex Coburgensis: Das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*. Coburg 1986.
- Wright 1984 Wright, D. R. E. „Alberti’s *De Pictura*: Its Literary Structure and Purpose.“ *JWCI*, 37 (1984), S. 52-71.
- Wülffing 1992 Wülffing, Peter. „Antike und moderne Redegestik. Eine frühe Theorie der Körpersprache bei Quintilian.“ in: *Antike heute*. Faber, Richard; Kytzler, Bernhard (Hg.). Würzburg 1992, S. 68-80
- Wundt 1911 Wundt, Wilhelm. *Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1: Die Sprache. 3., neu bearb. Aufl., 1. Teil. Leipzig 1911.
- Zundel 1989 Zundel, Eckart. *Clavis Quintiliana: Quintilians »Institutio oratorio (Ausbildung des Redners)« aufgeschlüsselt nach rhetorischen Begriffen*. Darmstadt 1989.