

Gérard Maria Kever

Raffaels ›Mona Lisa‹



Open Access via PubData – das institutionelle Repositorium der Leuphana University Lüneburg

Dokumententyp

Arbeitspapier | Preprint

Diese Version ist verfügbar unter:

<https://doi.org/10.48548/pubdata-4088>

Quellenangabe

Kever, G.M. (2026). Raffaels Mona Lisa. DOI: 10.48548/pubdata-4088.

Erstveröffentlicht: 07.08.2026

PubData – Institutionelles Repositorium der Leuphana Universität Lüneburg

Nutzungsbedingungen



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt. Sie dürfen dieses Werk in jeder Weise nutzen, die nach den für Ihre Nutzung geltenden urheberrechtlichen Bestimmungen zulässig ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Genehmigung des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich mit dem künstlerischen Verhältnis zwischen Leonardo da Vinci und Raffael di Urbino. Als Ausgangspunkt dient Raffaels Gemälde ›Mädchen mit Einhorn‹ (1505), welches als eine Adaption der ›Mona Lisa‹ (1503) bekannt ist. Anhand ikonographischer Beschreibung und kunstgeschichtlicher Kontextualisierung lässt sich das Thema beider Bilder in einem fundamentalen Wandel des Geschlechterverständnisses verorten. Auf diesen Befund aufbauend können zusätzliche Auswirkungen rekonstruiert werden. Sie reichen bis in die Spätphase beider Künstler und helfen, ihr Œuvre im Kontext der Renaissance besser einzuordnen. In Andeutungen entsteht dabei ein Geschichtsbild, welches auch Auswirkungen auf die Gegenwart enthält.

Abstract: This article examines the artistic relationship between Leonardo da Vinci and Raphael of Urbino. The starting point is Raphael's painting "Girl with a Unicorn" (1505), which is known as an adaptation of da Vinci's "Mona Lisa" (1503). Based on iconographic descriptions and art-historical contextualization, the theme of both paintings can be situated within a fundamental shift in the understanding of gender. Building on this finding, additional implications can be reconstructed. These extend into the late phases of both artists' careers and help to better situate their oeuvre within the context of the Renaissance. In the process, a historical perspective emerges that also hints at implications for the present.

Raffaels ›Mona Lisa‹

1. Maddalena, 2. Gioconda, 3. Laura/Alexandra, 4.) Maria/Sixtina, 5. Vanna, 6. Fornarina

Eines der interessantesten Portraits der Hochrenaissance ([Tafel. 1](#)) war zeitweise einer falschen Zuschreibung zum Opfer gefallen: das Brustbild einer jungen Florentinerin, mittlerweile bekannt unter dem Titel ›Dame mit Einhorn‹¹ (1505).² Weder die Zuordnung der Dargestellten noch die Urheberschaft des Gemäldes stimmten. Vor einer weiten Landschaft, zwischen zwei Säulen, schaut die Portraitierte etwas ernst-fragend und mit einem leichten Silberblick dem Betrachter entgegen. Ihr blondes, langes Haar nach hinten geschlagen, die Schultern abfallend (und damit dem damaligen Schönheitsideal entsprechend), gewandet in der Mode ihrer Zeit und mit einem kostbaren Amulett um den Hals.

Der untere Teil der Leinwand jedoch passte nicht so recht zum Rest des Bildes. Bei genauerer Betrachtung wurde deutlich, dass dieser Teil minderwertig war und offensichtlich von einem unbekannten Künstler stammte. Die Röntgenaufnahme bestätigte schließlich, dass es eine Übermalung gab. Also legten Restauratoren diese Schicht frei und siehe da, etwas völlig Unerwartetes zeigte sich: ein kleines Einhorn! Das war sehr ungewöhnlich und das ist es bis auf den heutigen Tag. Das mythologische Wesen, welches die Schöne an den Vorderpfoten fest umschlossen hält, ist nicht größer als ein Schoßhündchen, stellt aber ein lebendiges Tier dar.

1.) Maddalena

Die „Dame mit dem Einhorn“ wird zumeist als **Maddalena Strozzi** identifiziert, was jedoch nicht gesichert ist. Die Galleria Borghese, in dessen Besitztum sich das Gemälde befindet, formuliert ausdrücklich, dass die Identität der Dargestellten unklar bleibt und nur eine vermutete Identifikation ist. Sehr viel eindeutiger ist die Authentifizierung des Urhebers: Von den meisten

¹ ›Bildnis einer jungen Dame mit Einhorn‹, 1505 - 1506, ursprünglich Öl auf Holz, ca. 56 x 61 cm, Galleria Borghese in Rom.

² Die Angaben beziehen sich auf die von der Fachwelt jeweils frühestmöglich angegebenen Entstehungszeiten.

Forschern wird das Gemälde **Raffael di Santi** zugeschrieben,³ auch wenn die Kunstforschung nicht mit Sicherheit sagen kann, ob er oder sein Künstlerkollege **Ridolfo Ghirlandaio**⁴ der Schönen neben dem Hündchen auch ein Einhorn in die Hände gab. Da es keinerlei Dokumente über das Gemälde gibt, bleiben viele Fragen offen und es bleibt der Kunstgeschichtsforschung überlassen, die Bedeutung des mysteriösen Einhorns zu klären. Als Symbol der Keuschheit, für das es zur damaligen Zeit angesehen wurde, entspräche es Raffaels Themenkreis. Schließlich hatte er sich kurz zuvor im Sposalizio-Gemälde noch mit der „keuschen“ Vermählung zwischen der Gottesmutter Maria und dem altersschwachen Joseph auseinandergesetzt. Hier also die Ausarbeitung des gleichen Themas in einem profanen Kontext. Die spontane Übermalung des Hündchens könnte man als eine Art Suche nach dem richtigen Ausdruck durch eine Verlagerung des Motivs verstehen. Für Raffael wäre es nicht untypisch, eine solche impulsive Entscheidung zu fällen. Auch die Figur des Heraklit im Fresko der "Schule von Athen" oder die beiden berühmten Putten, die erst als letztes im Bildnis der ›Sixtinischen Madonna‹ eingefügt wurden, beweisen, dass der späte, reife Raffael diese künstlerische Freiheit in herausragendem Maß beherrscht.⁵

Im Bildnis der "Einhorndame" deutet vieles auf eine solche spontane Entscheidung hin, die man gut unter dem Druck der frühen Jahre und der Bewältigung einer großen Flut von neuen, herausfordernden Eindrücken

nachempfinden kann. Denn hier in Florenz, wo alles begann, spielen insbesondere diejenigen Perzeptionen eine Rolle, die Raffael durch den Großmeister **Leonardo da Vinci** zugespielt bekam. Darunter auch das berühmte Bildnis der ›Mona Lisa‹ (1503)⁶: *"Der junge Raffael, der mehrfach in Leonardos Werkstatt weilte, übernahm das Darstellungsschema des älteren Meisters sofort, und schuf ausgehend von der Mona Lisa eine für Jahrzehnte gültige Portraitauffassung."* (Zöllner)⁷ So existieren zwei Zeichnungen Raffaels, die der ›Mona Lisa‹ auffällig ähnlich sehen und mit der ›Dame mit dem Einhorn‹ in einem Zusammenhang stehen. Zeitlich fügen sie sich in die Biografien der beiden Künstler gut ein und können als Auftakt einer lange anhaltenden gegenseitigen Beeinflussung verstanden werden. *"Die hier betrachteten Zeichnungen lassen annehmen, daß Raffael zu Beginn der Florentiner Zeit einen persönlichen Kontakt zu Leonardo*



Abb. 1

³ 1992/93 geschrieben und 1999 publiziert, überzeugt die Dissertation von Christoph Wagner mit einer farbanalytisch gestützten Attribution der ›Dame mit dem Einhorn‹ zugunsten von Raphael. Liste der Dafür/Dagegen-Zuschreibungen auf Seite 295, Fn. 181 (C. W. 1999).

⁴ Ridolfo Ghirlandaio (1483-1561), Sohn des Domenico Ghirlandaio und befreundet mit Fra Bartolommeo, wird schon von Vasari als Freund Raffaels (*"amato da ognuno, e particolarmente da Raffaello Sanzio."*) vorgestellt. L. Dussler, J. Shearman und C. Wagner glauben an eine Beteiligung von Ghirlandaio an der ›Dame mit Einhorn‹.

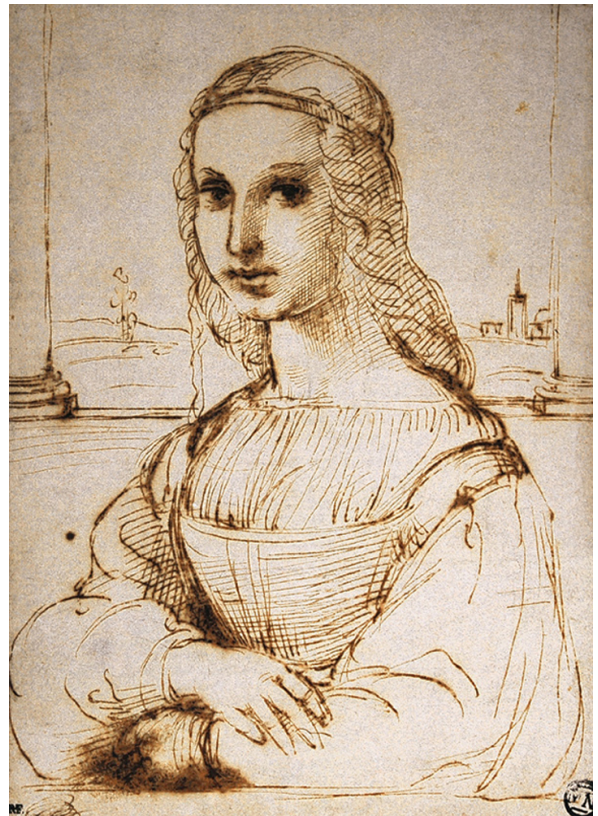
⁵ Vergl.: Arnold Nesselrath beschreibt im Kapitel *Raffael aus der Nähe* besonders eindringlich die Spontanität des Künstlers. (A. N.: 2020)

⁶ Entstehungsbeginn wahrscheinlich um 1503. Der Arbeitszeitraum wird bis auf das Jahr 1517 diskutiert.

⁷ Frank Zöllner, (2018), S. 165

fand, daß jener ihm seine Zeichnungen aus unterschiedlichen Projekten zugänglich machte." (Capellen)⁸ In der ersten Zeichnung, ›Bildnis einer jungen Frau‹ (Abb. 1)⁹, sind es noch die Gesichtszüge, die das Geheimnis der ›Mona Lisa‹ versuchen nachzuahmen.¹⁰ Die Mundpartie entspricht den Vorgaben nahezu perfekt, doch die Augen sind allzu sehr bemüht, etwas "Wissendes" erkennen zu lassen – geraten aber linkisch, abschätzig, eher berechnend anstatt sphingenhaft, wie bei Leonardo. Aber schon in der zweiten Zeichnung – ›Bildnis einer Dame‹ (Abb. 2)¹¹ – wendet sich Raffael vom Versuch ab, die ›Mona Lisa‹ zu imitieren.

Abb. 2



Hatte sich Leonardo im Laufe der Zeit von der Auftragsbestimmung des **Francesco del Giocondo** entfernt (der für den Fall, dass seine Frau im Kindbett sterben sollte, ein Bild von ihr besitzen wollte) und war zunehmend der Obsession verfallen, ein archetypisches Bild der Frau zu erschaffen, so führte Raffael seine Einhorn-Dame wieder aus der ambivalenten Ausstrahlung der ›Mona Lisa‹ heraus und in eine ästhetisch unspektakuläre Normalität zurück. Ausschnitt, Position, Haartracht, Blickrichtung, die angedeutete Architektur im Vordergrund und die übereinander liegenden Hände sind sowohl in den beiden Zeichnungen als auch im Gemälde ›Dame mit Einhorn‹ faktisch übernommen. Die Gegenständlichkeit ist weitgehend die gleiche, doch die Atmosphäre ist eine völlig andere. Auch wenn der renommierte Raffaelexperte Konrad Oberhuber etwas vom Geheimnis ihrer Augen und ihres Lächelns aus dem Leonardo-Gemälde entführt zu sehen meint¹², so hat man jetzt nicht mehr das Gefühl, einer Sphinx gegenüberzustehen, sondern einer vermählungswilligen Unschuld. "Raffael machte aus diesem Bildnis einer Frau unbestimmten Alters eher ein Mädchen, hüllte sie nicht in Schleier, sondern in ein Gewand nach der Mode seiner Zeit ..." (Jones/Penny)¹³ Und auch die Landschaft im Hintergrund ist eine andere,¹⁴ sie ist weniger phantastisch und alttestamentarisch, sondern eher "normal", ganz im Sinne des Gesichtsausdrucks der jungen Dame. Auf der Zeichnung ›Bildnis einer Dame‹ ist sogar eine Kirchenspitze zu sehen: diejenige der Kirche *San Francesco* in Raffaels Heimatstadt Urbino!

⁸ J. Meyer zur Capellen, (1996), S. 118

⁹ ›Bildnis einer jungen Frau‹, ca. 1503-04, 126 x 101 mm, Silberstift auf Papier, Musée des Beaux-Arts, Lille, Inv.Nr. 469.

¹⁰ "Raphael's most successful attempt at capturing the singular, unquantifiable facial appearance of the ›Mona Lisa‹ lies in the drawing of a ›Portrait of a Girl‹ conserved in the Musée Beaux-Arts, Lille", - ("Raffaels erfolgreichster Versuch, das einzigartige, undefinierbare Erscheinungsbild der ›Mona Lisa‹ einzufangen, liegt in der Zeichnung des ›Bildnis einer jungen Frau‹ im Musée Beaux-Arts, Lille (Ü.d.A.) - sagt die Italienerin Anna Coliva, Direktorin der Villa Borghese, in deren Museum die ›Dame mit dem Einhorn‹ den zentralen Besitzstand ausmacht. (A. C., 2015)

¹¹ ›Bildnis einer Dame‹, 1504, Feder und schwarzer Kreide, 22,3 x 15,8 cm, Paris, Louvre. Inv. 3882.

¹² K. Oberhuber, (1999), S. 77

¹³ Jones/Penny, (1983), S. 29

¹⁴ was auch auf den damals aller Wahrscheinlichkeit nach noch unfertigen Hintergrund der Mona Lisa zurückzuführen sein könnte.

Ausschlaggebend gegenüber der ›Mona Lisa‹ ist die veränderte Farbgebung der raffaelschen Version: *"Interessanterweise [...] ist Raphael Leonardo in farbiger Hinsicht auch im Porträt der Dame mit Einhorn nicht gefolgt. [...] dieses Bildnis zeigt kein übergeordnetes Helldunkel, sondern eine wiederum von koloristischen Ausgangspunkt aus auf einen prägnanten, harmonischen Farbakkord hin entworfene Farbigkeit."* (Wagner)¹⁵ Diese grundsätzliche Andersartigkeit, das viele Licht, das "Luftige" und "Frische" des Bildes kündigt von einem anderen Weltbild. Der Einfluss *Leonardo da Vinci* ist zwar nicht zu leugnen, doch gerade in dessen Spiegel bekräftigt sich Raffaels Willen zu einer ganz eigenen Geisteshaltung.

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, geschieht an dieser Stelle der Renaissance eine durch Malerei vollzogene geschichtliche Weichenstellung, wie man sie sich in ihrer Wirkungsmacht kaum größer vorstellen kann. Denn es geht nicht nur um die Frau, das Weib. Es geht um den Beginn einer neuen Geschlechtergerechtigkeit. Es geht um die Geheimnisse des Lebens - jenseits der Kirchendogmatik. Leonardo seziert Leichen. Er will diese Geheimnisse erforschen. Überliefert ist eine Querschnitt-Zeichnungen einer Schwangeren mit ihrem Fötus und die Innenansicht zweier kopulierenden Körper. In eben diesem Sinne stellt die ›Mona Lisa‹ nach einem langen Mittelalter das erste Mal die Frage nach dem geschlechtlichen Selbstverständnis des Menschen. Da Vinci stellt sie, indem er die für die menschliche Natur so problematische Doppel-Spezies in einer Person zusammenfasst; die ›Mona Lisa‹ ist in diesem Sinne die erste Transperson der Neuzeit.

2.) Gioconda

Auch wenn wir nicht mit Sicherheit wissen, welche der beiden Zeichnungen zuerst entstanden ist, so belegen beide doch sehr zuverlässig Raffaels Beschäftigung mit dem Bildnis der florentinischen ›Mona Lisa‹, deren eigentlicher Name *Lisa del Gioconda* ist. Die kleine Differenz zwischen den beiden Zeichnungen scheint sogar zu vermitteln, wie es dem Urbinaten bewusst wurde, dass er seinem älteren Kollegen nicht so schnell das Wasser reichen konnte - nicht so schnell, wie er es seinem offiziellen Lehrer *Pietro Perugino* oder anderen Künstlern gegenüber geschafft hatte. Und so ist das ›Bildnis einer Dame‹ umso spektakulärer, als diese Zeichnung sich von ihrer Verwandtschaft mit der ›Mona Lisa‹ so entschieden entfernt.¹⁶ *"Betrachtet man den Kopf der jungen Frau isoliert, [...] so wird schnell augenfällig, wie wenig sich Raffael auf die Darstellungsweise Leonardos einlässt, ja das er Darstellungsprinzipien verfolgt, die denjenigen Leonardos strikt zuwiderlaufen."* (Capellen)¹⁷ Die Hände z. B. sind so klein geraten, dass sich schon hier eine Unsicherheit oder Verweigerung andeutet. Da er noch nicht weiß, was er mit diesen Händen anfangen soll, geraten sie zu klein. Schaut man dazu auf die Hände der ›Mona Lisa‹, dann wird die Herausforderung offensichtlich: Sie sind im Verhältnis zu ihrem Kopf sehr groß. Dieses provozierend feine und präzise der Mona-Lisa-Hände hat etwas irritierend Faszinierendes und Herausforderndes. Und so scheint es nur natürlich, dass sich - noch ohne zu wissen, was - etwas völlig Eigenständiges anzubahnen scheint.

Raffael nimmt also auf seine ganz eigene Art das Kräfteressen mit da Vinci auf. Die erste Gelegenheit dazu ergibt sich durch den Auftrag zur Dame mit dem Einhorn, von der die Kunstgeschichtsforschung bislang noch rätselt, wie genau ihr zutreffender Name lautet. *"Die Leistung dieses Portraits besteht darin, daß Raffael auf der Grundlage von Leonardos Mona Lisa einen Bildtypus geschaffen hat, der es erlaubte, alltägliche, man möchte sagen gewöhnliche Physiognomien in*

¹⁵ C. Wagner, (1999), S. 295f

¹⁶ *"The pictorial representation [›Dame mit dem Einhorn‹] differs from the drawing precisely in those elements that most characterize the individuality of the subject, such as the facial trails, the hairstyle that in the drawing more exactly produces that of the ›Mona Lisa‹, and the position of the hands, wch in the painting has been altered accomodate the attribute, the unicorn."* ("Die bildliche Darstellung [D.m.E.] unterscheidet sich exakt in den Elementen von der Zeichnung, die die Individualität des Motivs am meisten charakterisieren, wie die Gesichtszüge, die Frisur, die in der Zeichnung diejenige der ›Mona Lisa‹ genauer wiedergibt, und die Stellung der Hände, die im Bild verändert worden sind, um das Attribut, das Einhorn, aufzunehmen.") (A. Coliva, 2015, Herg: Esther Bell, *Sublime Beauty (Raphael's Porträt of a Lady with a Unicorn)*, Cincinnati Art Museum.

¹⁷ Meyer zur Capellen (1996), S. 118

einen würdevollen und repräsentativen Rahmen darzustellen". (Capellen)¹⁸ Geschickt nutzt er die Vorgaben da Vinci's für seine eigenen Bildbotschaften. In seinem Oeuvre finden sich viele solcher Beweise, die den hohen Grad an artistischer Auftragserfüllung bei gleichzeitiger Assimilation des Stils der Kollegen enthalten. So verweisen die Kunstgeschichtler Crowe/Cavalcaselle z. B. darauf, dass: *"Während wir in der Decke der Sistina ein unvergleichliches Ereignis des individuellen Bestrebens Michelangelos sehen, hat Raphael bewiesen, dass man seine Originalität bewahren kann bei einem verständigen Studium zahlreicher Meisterwerke, welches durch ein wiederholtes zurückgehen auf die Natur berichtet und ergänzt wird."*¹⁹ Adaptierfähigkeit bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung von Authentizität fließen in der Person Raffaels in idealtypischer Weise zusammen. Eine Gabe, die Leonardo nicht benötigte. Dessen Werk ergab sich ganz aus seinen eigenen Beobachtungen, die meisten Aufträge ließ er unabgeschlossen liegen, betrieb keine groß angelegte Werkstatt und zog es vor, von seinen Mäzenen alimentiert, eigenen Projekten und Gedanken nachzugehen.

Vermutlich war es diese Differenz zu Leonardo, die Raffael dazu drängte, kaum jemals so sehr beeinflusst worden zu sein, wie durch das Bildnis der ›Mona Lisa‹. (Tafel. 2) *"Es ging in Leonardos Malerei nicht mehr nur um die exakte Wiedergabe der Natur, sondern auch um einen malerisch autonomen Effekt, der im Falle der Mona Lisa dem Ausdruckswert des Portraits diente."* (Zöllner)²⁰ Die Landschaft, das Gesicht, die Perspektive - alles an dem Bildnis der *Lisa del Gioconda* war darauf angelegt, einen über den Realismus hinausgehenden Mehrwert zu erzielen. Laut **Wilhelm Stein** das *"... erste Bildnis, in dem die Malerei über den Menschen triumphiert."*²¹ Die seltsamen Mundwinkel, der den Betrachter verfolgende Blick, der übertrieben starke Dunkelkontrast ihrer Haare, das verdächtige Dekolleté, die divergierende Horizontlinie (die Raffael in seinem ›Galatea‹-Fresco übernehmen wird) der unwirklichen Landschaft - das Gemälde war *hyperbolisch*. Eine adäquate Antwort auf die Mystik dieses Bildes war also keine einfache Aufgabe, sie muss allen Malern, die das Ölbild damals zu Gesicht bekamen, als eine unüberwindbare Hürde erschienen sein. Seine widersprüchliche Atmosphäre scheint die Macht zu besitzen, die ganze Antike auferstehen zu lassen; einer Sphinx vergleichbar, ist das Porträt magisch in dem Sinne, dass es vorgibt, um Geheimnisse zu wissen - diese sogar lächelnd zur Schau stellte - ohne sie preiszugeben. Die Art der Erotik, die dabei zutage tritt, ist vielleicht am besten 1986 von **Walter Pater** eingefangen worden. Seine Beschreibung nimmt in poetischer Form nahezu alles vorweg, was in Raffael aufgrund des Mona-Lisa-Portraits angestoßen worden sein dürfte:

"Die Gestalt, die hier so seltsam neben den Wassern auftaucht, drückt die Erfüllung eines tausendjährigen Begehrens des Mannes aus. Ihres ist das Haupt, worin »alle Enden der Welt zusammenkommen«, und ihre Augenlieder sind ein wenig müde. Es ist eine Schönheit, welche auf das Fleisch von innen heraus wirkt, gleichsam die Ansammlung, Zelle für Zelle, der allerseltensten Wünsche und allerfeinsten Leidenschaften. Setzen wir sie in Gedanken neben einer der weißen griechischen Göttinnen oder schönsten Frauen des Altertums - wie würden sie doch alle tief beunruhigt werden, durch diese Schönheit, in welcher die Seele durch all ihre kranken Sinnenreizen hineingeflossen ist! Alle Gedanken und Erfahrungen der Welt haben an diesen Zügen mittgeformt, um dem veredelten Ausdruck sichtbare Gestalt zu geben: der tierische Trieb von Hellas, die Wollust Roms, das Traumleben des Mittelalters, mit seinem himmelsuchenden Ehrgeiz und der ritterlichen Liebesromantik, die Wiederkehr der heidnischen Sinnenwelt, die Sünde der Borgia. Sie ist viel älter als die Felsen rings um sie her; gleich dem Vampyr hat sie schon viele male sterben müssen und kennt

¹⁸ Meyer zur Capellen (1996), S. 116: bezieht sich hier mit dem gleichen Verweis auf das Bildnis der Maddalena Strozzi Doni (1506); in einer Fusnote auf S. 232 wiederum auf die Zeichnung *Bildnis einer jungen Frau*: *"Hier sei nun auf das Bildnis einer jungen Frau verwiesen (Lille, Musée des Beaux Arts, Inv.Nr. 469) in dem Raffael wiederum unmittelbar auf Leonardo rekurriert..."*.

¹⁹ J.A. Crowe/G.B. Cavalcaselle (1885), S. 253

²⁰ F. Zöllner (2018), S. 165

²¹ W. Stein (1925), S. 77

die Geheimnisse des Grabes [...] So mag den die schöne Donna Lisa wohl als die Verkörperung der älteren Vorstellung gelten, zugleich aber auch als ein Sinnbild modernen Denkens."²²

Man muss verstehen, dass die Wirkung von *Leonardos* Malerei wie ein Urknall auf die Kunst seiner Zeit gelastet haben muss. Seine Beobachtungsgabe schuf eine malerische Realität, die das Niveau der gesamten damaligen Kunstszenen überstieg; was sich unter anderem durch die vielen, teilweise noch zu seinen Lebzeiten erschaffenen Kopien bestätigen lässt.²³ Raffaels Lebenswerk kann man demgegenüber als etwas begreifen, das sich kurz nach dem Urknall ereignete. Was bei da Vinci in jedem einzelnen Bild, ja in jeder seiner (androgynen) Personen mitgegeben war, das erscheint bei Raffael in einer ersten Ausdifferenzierung. Wollte da Vinci das *Mystische* des Lebens zeigen, dann wollte Raffael dieses als ein *Mysterium* aufdecken; Leonardos inhaltsschwere Form wird bei Raffael zu formverpackten Inhalten. *"Man mag in dieser Form der Auseinandersetzung sehr wohl eine gewisse Scheu des Urbaten [Raffael] sehen, sich auf die Vielschichtigkeit der Bilderfindungen Leonardos einzulassen; zudem wird man in den Zeichnungen aus dem Beginn der Beschäftigung mit Leonardo noch verschiedene anfängerhafte Unsicherheiten erkennen müssen. In seiner erklärten Absicht, von dem großen Vorbild zu lernen, verfolgt Raffael dennoch konsequent das Ziel, die eigene Formensprache zu vervollkommen, und lässt sich nur bedingt auf den persönlichen Stiel des anderen ein. Sein grundsätzliches Bemühen um eine klare, unmittelbar verständliche Darstellungsweise garantiert ihm eine gewisse Distanz zum Vorbild und bewahrt ihn davor, allzusehr in das Fahrwasser des großen Florentiners zu geraten."* (Capellen)²⁴

3.) Laura/Katharina

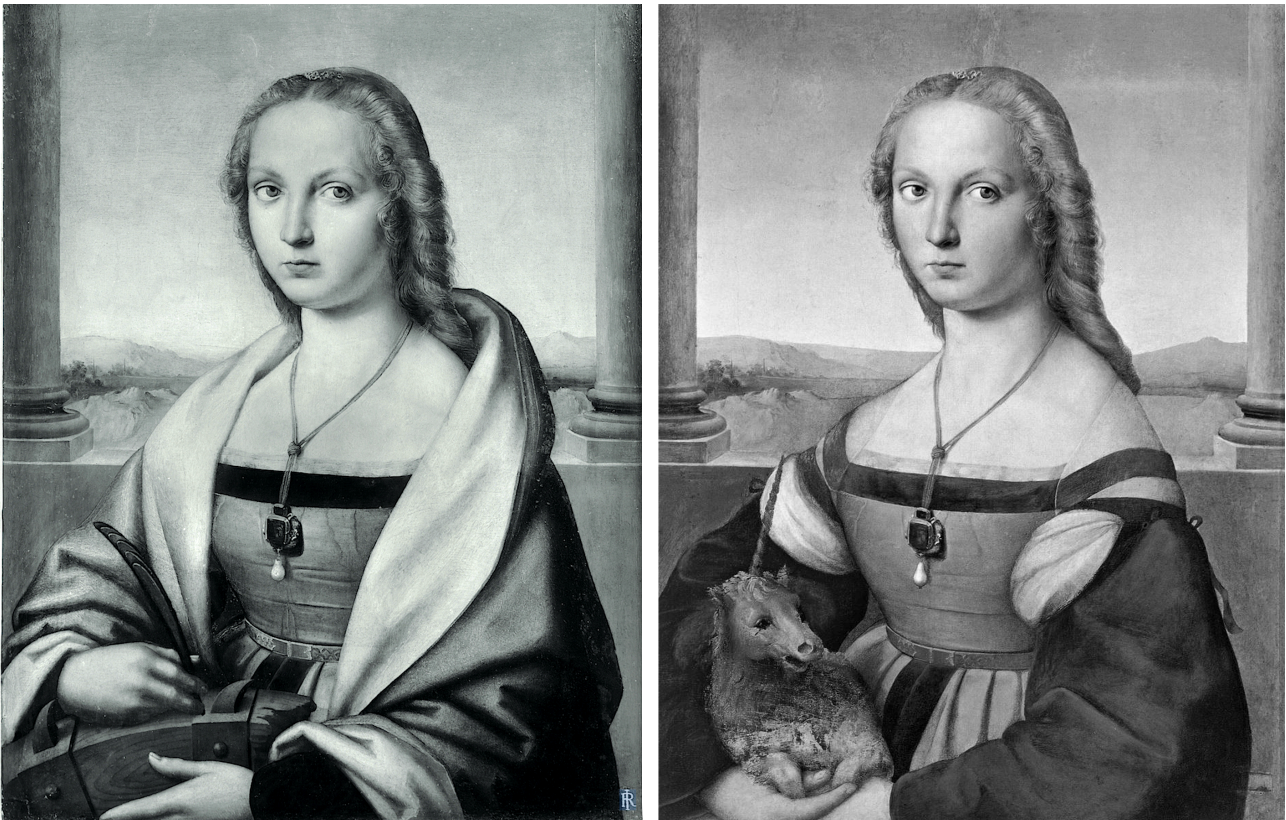


Abb. 3

²² W. Pater, (1986), S. 79f. Übersetzung entnommen aus: Frank Zöllner (2018).

²³ Die Prado-Version ist die bei weitem wichtigste und am besten bezeugte frühe Kopie, die parallel zum Original entstand. Weitere Versionen werden diskutiert. Über den enormen Einfluss der Mona Lisa siehe: Frank Zöllner, „Mona Lisa“ - Das Porträt der Lisa del Gioconda.

²⁴ J. Meyer zur Capellen, (1996), S. 113

Doch es sollte noch ein paar Jahre dauern, bis Leonardos Erbe zu einer gelungenen, eigenständigen Übersetzung in Raffael herangereift sein würde. So ausgefallen sich das kleine Tierwesen im Bild der ›Dame mit dem Einhorn‹ auch ausnimmt, als Symbol war es in jener Zeit nichts Unbekanntes. Da sich Einhörner laut einer Sage nur unverheirateten Mädchen näherten, symbolisierten sie - wie bereits erwähnt - deren "Jungfräulichkeit". Und wenn es sich, wie von einigen Forschern angenommen, nicht um Maddalena Strozzi, sondern um **Laura Orsini delle Rovere** handeln sollte, wäre ein Einhorn gar nicht mal etwas Exotisches gewesen, da solche Tierdarstellungen in der Heraldik der Familie vorkamen.²⁵ Doch auf keiner der überlieferten Zeichnungen Raffaels ist es zu sehen, und so ahnte auch niemand etwas von dessen Existenz im *Gemälde* der hübschen und etwas ernststen Frau. Bis sich 1931 der sensible Raffaelforscher **Wilhelm Kelber** dem Bildnis widmete. Er erkannte als Erster das eigentlich Offensichtliche: Vieles im Bildnis könnte unmöglich aus Raffaels Pinsel stammen. Mit einem kleinen *Palmwedel*, einem üppigen Schal um den Schultern und einem zerbrochenen *Rad* unter den Händen war die Frau in eine christliche Heilige verwandelt worden: **Katharina von Alexandria**.

Drei Jahre später folgte man Kelbers Ratschlag und schritt - wie oben bereits beschrieben - mittels einer Durchleuchtung zur Rehabilitation des Gemäldes. Eine schwierige, teilweise zerstörerische Restauration nahm ihren Lauf. Doch da man aus der ›Dame mit dem Einhorn‹ eine alexandrische Märtyrerin gemacht hatte, gab die moderne Konservatorik der Renaissance den Vorzug - die Rückverwandlung war unumgänglich geworden. (Abb. 3)

Vielleicht war das Einhorn, das man schließlich fand, anfänglich nur in Form eines Scherzes unter Raffaels Kollegen in die Arme der Schönen hineingeschmuggelt worden. Vielleicht war es auch Raffael selber, der mit dem ursprünglichen Hündchen nicht zufrieden war und spürte, dass das Gemälde nach etwas Mutigerem verlangte. Verglichen mit Leonardos *Dame mit dem Hermelin*, das schon 1483–1490 entstanden war, mutet ein Hündchen als ein "Zuwenig" an. Ein Einhorn hingegen lenkt die Auseinandersetzung in die richtige Richtung. In jedem Fall ist das Bild ein tastender Versuch, die Unerreichbarkeit des Großmeisters zu überwinden: Des Rätsels Lösung für das Mona-Lisa-Bild lag für Raffael nicht in einer Überbietung seiner Magie, sondern einer ›Aufsplitterung‹ von dessen verborgenen Inhalten. Die ›Mona Lisa‹ beanspruchte schon damals zurecht das, was es als ruhmreichstes Bildnis der Malereigeschichte dann auch wurde. Doch was da Vinci durch die Form verwirklicht hatte, würde er, Raffael, inhaltlich plausibel machen müssen. Das Einhorn besaß die Gabe, das berühmte Lächeln der Mona Lisa aus ihrem Gesicht herauszuschmuggeln und auf ein mythologisches Symbol zu übertragen. So konnte Raffael der dargestellten Frau wieder ihre Natürlichkeit zurückgeben, ohne dass da Vinci's Thema dabei abhanden gekommen wäre. Gleichwohl die Bedeutung des Tieres aus dem Mittelalter stammte, bot es genug Raum für Assoziationen, deren Magie auch die Antike berührte.

4.) Maria/Sixtina

Das Einhorn-Sujet war natürlich nur ein erster, noch unsicherer Schritt in Richtung einer eigenen Bildprogrammatik. Erst circa sechs Jahre später gelang es Raffael, alle in der Latenz verborgen gebliebenen Mona-Lisa-Inhalte durch ein komplexes räumliches Arrangement von Figuren und Attributen sichtbar machte. Die Zeit dazwischen galt der Vorbereitung durch eine Karriere, wie sie in der Kunstgeschichte seinesgleichen sucht. Nach Florenz, dem damaligen Zentrum der Renaissance-Avantgarde, erteilte ihn der Ruf des Pontifex **Julius II.**, um in den Gemächern des Vatikans eine Reihe von Fresken (wie z.B. ›Die Schule von Athen‹) zu verwirklichen. Als der Papst ihn schließlich kurzerhand für ein großes Madonnenbildnis beauftragt, ist seine Stunde gekommen.

²⁵ Im Katalog zur Ausstellung *Sublime Beauty (Raphael's Portrait of a Lady with a Unicorn)*. 2015) des Cincinnati Art Museum versucht die Amerikanerin Linda Wolk-Simon mit ihrem Text "Laura in an Loggia" *Laura Orsini delle Rovere* als Protagonistin zu bestimmen, während im gleichen Katalog die Italienerin Anna Coliva, Direktorin der Villa Borghese, die das betreffende Bildnis beherbergt, der Annahme Raum gibt, dass es sich um die junge *Maddalena Strotzsi* handelt.

Für die Basilika *S.Maria in Aracoeli* bestimmt, die Urkirche der Gottesmutter schlechthin,²⁶ weist Raffael natürlich sofort, dass er diesmal sein Lebensthema zur Vollendung bringen muss. Für den geheiligten Altarraum entsteht die ›Madonna Foligno‹.²⁷ Raffael malt die Mutter in der gleichen Pose wie in da Vinci's Bildnis ›Anbetung der Könige aus dem Morgenland‹ (1481), nur mit dem Unterschied, dass ihr kindlicher Sohn sich loswindet, seinem Schicksal entgegen.

Doch Raffael scheitert; die Auftragsbedingungen erfordern die Darstellung ihres Mittgefühls mit dem prophezeiten Martyrium und gestattet somit nur eine passive, keine aktive Darstellung. Zwar ist diese Szene nie herzerreißender dargestellt worden; gleichwohl gehört dieser Aspekt der christlichen Theologie einer mittelalterlichen Vergangenheit an. Um aber die Tür für eine christliche Zukunft aufzustossen, war das Motiv des leidenden Sohnes ungeeignet. Raffael brauchte etwas Positives zur Darstellung seiner Vision. Da kam es wie gerufen, dass noch im gleichen Jahr 1512 ein weiterer, ganz ähnlichen Altarbild-Auftrag an ihm herangetragen wurde. Wieder ordert der Gottesmutter-Verliebte Julius II. ein großes Altarblatt. Diesmal soll es ihre siegreiche Erscheinung sein. Und damit verwandelt sich Raffaels Scheitern zu einer gelungenen Darstellung. Am Beispiel der Frau aller Frauen vervollständigt er die Botschaft ihres Sohnes: Es entsteht das Bildnis der ›Sixtinischen Madonna‹.

Die Frage nach dem geschlechtlichen Gleichgewicht, wie es durch die ›Mona Lisa‹ angedeutet wurde, findet endlich zu einer Antwort. Raffael erschafft ein Artefakt, welches eine neue Geschlechtergerechtigkeit durch die Epiphanie der Mutter realisiert. Das erste Mal in der Kunst- als auch der Frauengeschichte schreitet die Göttin aller Göttinnen aufrecht und selbstbewusst auf den Betrachter zu. Raumkompositorisch ist das Gemälde bis heute ein Rätsel. Doch die Forschung ist sich einig: Das Bild stellt nicht nur eine Epiphanie dar - es *ist* eine solche.²⁸ Die christliche Zäsur der Todesüberwindung wird durch eine Rückkopplung über die Antike mit den unvordenklichen Zeiträumen des Matriarchats verknüpft. Das Sterben des Sohnes und das Gebären der Mutter werden wieder vereint. Mit diesem Gemälde bekommt Leben und Tod eine kulturelle Neuordnung. Eine Gender-Theologie entsteht: Als Sixtina füllt die Frau aller Frauen das Vakuum, welches der christliche Monotheismus an geschlechtlicher Einseitigkeit zwangsläufig hinterlassen musste.

Unter dem bisher Gesagten stellt sich nun die Frage, wie ein gemaltes Artefakt einen Status zukommen kann, der sich für die gesamte Kultur als konstituierend verstehen ließe? Kann ein Bild der Mutter dem Realereignis des Sohnes das Wasser reichen? Der Künstler liefert dazu gleich mehrere Antworten. Abgesehen von seinem Lebenswerk - welches bislang nur unzureichend unter dem Aspekt eines Gesamtkunstwerks verstanden wurde²⁹ - der Kühnheit des epiphanischen Entwurfs und des unfassbar einheitlichen Duktus der Pinselführung, sticht besonders das

²⁶ Die Kirche *S.Maria in Aracoeli* beherbergt in einem ganz besonderen Sinn den Inbegriff dessen, was man unter "Altarraum" verstehen muss. In Ergänzung zum Abendmal-Mysterium ist diese Kirche nicht nur der Unendlichkeit eines ewig erneuernden Bundes zwischen Gott und den Menschen gewidmet, sondern zusätzlich auch der Huldigung der Gottesmutter als die Frau aller Frauen. Die historische Ermächtigung zu dieser Sonderstellung des Altarraums muss Raffael bewusst gewesen sein, denn sie bezieht sich auf eine Vision des ersten römischen Kaisers (Augustus: 63 v. Chr. - 14 n. Chr.), der an dieser Stelle und zu einem bemerkenswerten Datum zum gläubigen Christ wurde.

²⁷ ›Madonna Foligno‹, 1511-12, Öltempera auf Holz, auf Leinwand übertragen, 308 x 198 cm, Inv. 40329.

²⁸ Für die Bildtradition des christlichen, besonders aber des orthodoxen Verständnisses sind die "Lukasbilder" wegweisend und im Quattrocento diesseits und jenseits der Alpen ein beliebtes Motiv; auch aus der Werksatt Raffaels. Durch eine *Legende* aus dem 6. Jahrhundert, in der der Apostel Lukas als erster Porträtist der Gottesmutter auftaucht, war im Laufe der Zeit ein tiefes Verständnis für den Charakter des Gemäldes als einer *Epiphanie* entstanden. "In diesem Sinne - das ganze Bild als »eine Vision« - ist die Sixtina etwa seit der Mitte des vorigen (19.) Jahrhunderts angesehen worden..." (M. Putscher, 1955, S. 59) Am Ende dieses Prozesses hatte man schließlich erkannt, dass es nicht nur die *Illustration* einer Vision war, sondern das Bild war die Epiphanie. Besonders durch den Kontrast zum Vorgängerbild, der ›Madonna Foligno‹, wurde deutlich: "Das ältere Bild enthält eine himmlische Erscheinung. Die »Sixtinische Madonna« ist eine *solche*." (H. Belting, 1990, S. 535. Siehe auch: "In this way, Raphael's Sistine Madonna represents a true vision - as has often been stated in the literature - and no longer a vision as part of the painting, as in the Madonna di Foligno." Meyer zur Capellen, 2005, S. 114).

²⁹ siehe [Das letzte Bild Raffaels](#) Kever, Gérard Maria 2026 | DOI: [10.48548/pubdata-3182](#)

revolutionäre Raumkonzept hervor, welches die zentralperspektivischen Errungenschaften der Renaissancemalerei zwar anwendet, jedoch nur, um im gleichen Moment den damit erschaffenen Illusionsraum nach allen Seiten hin zu verlassen. Raffael integriert das mittelalterliche Konzept der Ikone, welches sich ganz auf den intimen Raum zwischen Betrachter und Bild konzentriert, mit dem gemalten Illusionsraum „hinter“ der Leinwand. (Siehe Abb. 6) Darüber hinaus bezieht er nicht nur die horizontale Achse der räumlichen Tiefe, sondern den gesamten Umgebungsraum mit in seine Bildkonzeption ein. Nach unten hin ist es die als Armstütze dienliche Balustrade und die impliziten

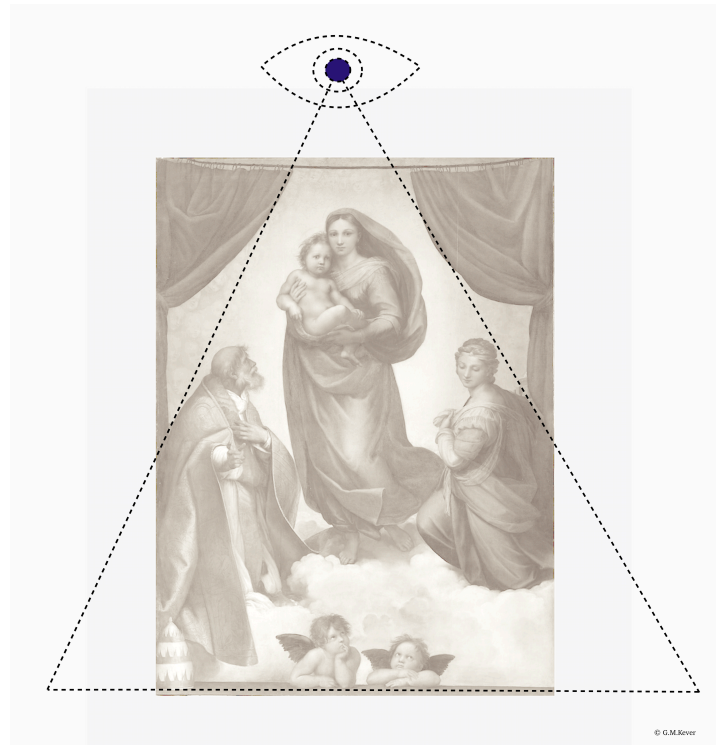


Abb. 4

Unterkörper der beiden berühmten Putten der Sockelzone, die über die Leinwandgrenze hinausführen. Seitlich sind es die Raffhalter der grünen Vorhangseiten und die formkompositorischen Tondos, welche die beiden Begleitheiligen umgeben und zu einem Drittel über den Keilrahmen hinaus führen. Nach oben schließlich führt die Spitze des Dreiecksaufbaus der Bildkomposition, sowie nahezu unmerklich - die beiden Enden des Seils, an welchem die geschwungenen Stoffbahnen des Vorhangs befestigt sind. Dem christlichen Bilddenken und dessen Theologie entsprechend, treffen sich die - zwischen dem Rücken der Begleitheiligen und dem gerafften Vorhang hinausgeführten - Schenkel der Dreieckskomposition im himmlischen Raum des „Vatergottes“. (Abb. 4)

Wenn die Verknüpfung von irdischen mit kosmischen Räumen, manifesten mit transzendenten Räumen, so gut durchdacht und ausgeführt wurde wie in der ›Sixtinischen Madonna‹, dann zeigt sich damit auch ein Bilddenken und eine Könnerschaft, die dem damaligen Publikum nur grenzenlose Bewunderung abverlangen konnte. So setzte beispielsweise ›Anna Selbdritt‹ von da Vinci seine Zeitgenossen so in Erstaunen, dass Vasari noch vier Jahrzehnte später über den ausufernden Besucherandrang berichtete. Heutzutage können wir mit anderen Augen auf Bilder und Gemälde schauen. Doch damals (ohne Ikonologie) waren nur die Künstler selber in der Lage, die Bilder der Kollegen hinsichtlich ihrer Machart und deren damit möglich gewordenen Doppelbotschaften zu verstehen. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man der Renaissancemalerei eine erste, intuitive Entdeckung des Unbewussten zuschreibt. Selbst die hohen Auftraggeber des Adels oder der Kirche konnten die kompositorischen Raffinessen und die damit entstandenen Parallelwelten keineswegs durchschauen. Somit frei von drohendem Häresieverdacht, war die Hochrenaissance der Ort, an dem Themen Gestalt annehmen konnten, die den Zeitgeist konsequenter renovieren konnten als die Lutherische Reformation.

In Vergegenwärtigung einer solchen Zeitskizze mag sich dann auch der endgültige Beweis für die unübersteigbare Größe Raffaels und seiner ›Sixtinischen Madonna‹ verständlich machen. Er findet sich, wenn man sich die beiden „Tondos“ zusammen mit der monolithischen Grundform der hoch aufragenden Mittelfigur als eine geschlossene Gestalt wahrnimmt. Es erscheint die abstrakte Grundform eines universellen, archaischen Fruchtbarkeitssymbols. Als ein Bild-im-Bild ist es von Künstler in unzweideutiger Weise deckungsgleich mit der sinnlichen Darstellung des Figuren

angelegt. Ein Vexierbild, welches aufgrund der damit berührten Schamgrenze nur für das Unbewusste - also bis zum Entstehen der Psychoanalyse - unsichtbar bleiben musste. (Abb. 5)

Der Symbolgehalt, der damit verwirklicht wurde, ist unter einer gendertheologischen Perspektive und unter Berücksichtigung von da Vincis ›Mona Lisa‹ äußerst plausibel. Geht es um die Erzeugung von Leben, bedarf es einer geschlechtlichen Dichotomie, eines durch Unterschiedlichkeit sich gegenseitig ergänzenden Potenzials, wie es sinnvoller als in der ›Sixtinischen Madonna‹ nicht ausgedrückt werden kann: Die sinnliche Erscheinung der Frau zieht jene abstrakt dargestellten Kräfte der Aufrichtigkeit an, wie sie der Mensch zur Erhaltung seiner Spezies braucht. Raffael schafft es, Sexualität aus der androgynen

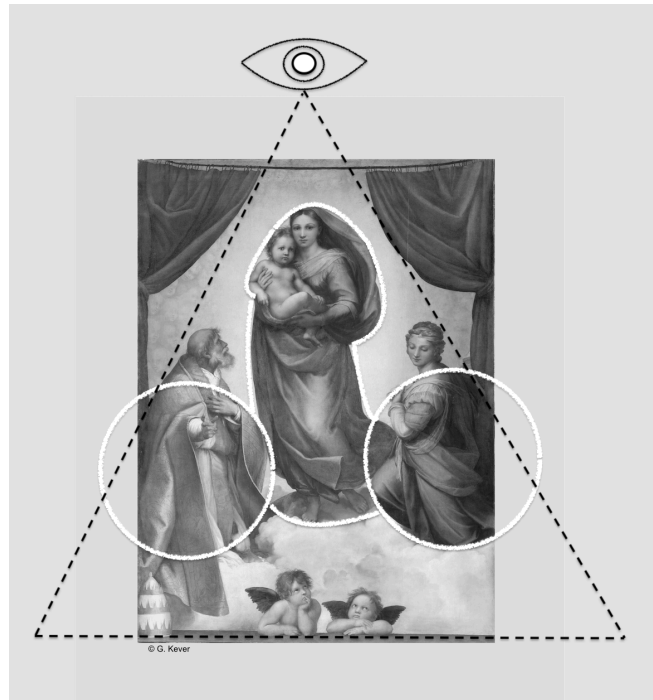


Abb. 5

Einheit der ›Mona Lisa‹ heraus zu lösen und in einen ausdifferenzierten Funktionszusammenhang zu stellen. Äonen des Triebdiktats (welches zu domestizieren als wichtigste Aufgabe einer jeden Kultur zu betrachten ist) wurden vermutlich nie erfolgreicher bewirtschaftet, als durch das (relativ) kurze Intermezzo des Christentums. Mit Hilfe des Vexierbildes konnte die religiöse Libido des Mittelalters umstandslos nach „oben“, zwischen den beiden Vorhangschenkel und über die Leinwandgrenze hinaus in Richtung des einen Gottes sublimiert werden. Was vom Gläubigen bewusst nicht wahrgenommen werden konnte, wirkte umso nachhaltiger auf ihn als Mensch und dessen Kulturentwicklung ein. Im Schutze seiner Funktion als Altarbild und so mit der gesamten religiösen Energie des christlichen Kollektivs aufladen, erreicht es als Artefakt zudem eine neue Dimension von Zeitlosigkeit: Die postreligiöse Ära des 21. Jahrhunderts wird sich die lange Zeit, die sie zur Decodierung dieses Gemäldes brauchte, als ein neues Verständnis ihrer eigenen Historie in Rechnung stellen müssen.

5.) Vanna

Später in Rom, als Raffael im Zentrum der Macht angekommen war, setzte sich diese gegenseitige Inspiration fort. Von Ende 1513 bis Anfang 1516 weilte Leonardo als Gast von Papst Leo X. in dessen Belvederevilla, hoch oben auf den vatikanischen Hügeln. *"Es war nicht die erfolgreichste Phase in Leonardos Leben, Gast und Gastgeber fanden zu kein fruchtbares Verhältnis zueinander, und die Künstlerkollegen wie Bramante, mit dem ihm eine Mailänder Vergangenheit verband, oder Michelangelo, der in Florenz neben ihm gearbeitet hatte, scheinen ihn nicht sonderlich zur Kenntnis genommen zu haben."* (Nesselrath)³⁰ Doch etwas anderes geschah. *"Den alten Meister (da Vinci) muss hingegen die Madonna di Foligno von Raffael unmittelbar angesprochen haben, ein Werk, in dem ihn jetzt jener Künstler als gefeierter Meister wieder begegnete, der vor gar nicht so vielen Jahren als junger aufstrebender Maler im Palazzo Vecchio von Florenz aufgetaucht war, um wie viele andere Schaulustige seine Anghiari-Schlacht zu bewundern, die er neben Michelangelos Cascina-Schlacht zu malen begonnen hatte. In Umkehrung der damaligen Anregung ließ sich nun Leonardo von Raffael inspirieren. In einem seiner letzten, einer der wenigen möglicherweise in Rom entstandenen Bilder, dem jugendlichen Johannes der Täufer, hat er die Pose der entsprechenden Figur aus der Madonna di Foligno herausgelöst und thematisiert."* [...] *"Eine Korrespondenz besteht in der einwärts gedrehte*

³⁰ A. Nesselrath, (2011), S. 51

Konzentration der Figur um den selbstverständlichen Kreuzstab, dem nicht die Aufmerksamkeit gilt. Die gedrehten Locken von Leonardos jugendlichen Täufer sind von den Locken des härenen Gewandes in Raffaels Gemälde übernommen und mit einem Pelzchen eigener Stofflichkeit als Bekleidung des Johannes kontrastiert." (Nesselrath)³¹

Wenn diese These des angesehenen Kunsthistorikers *Nesselrath* stimmt, dann mag man daran auch ablesen, wie bedeutend es für die beiden Kollegen war, sich mit *Fingerzeigegesten* gegenseitig zu inspirieren. Exemplarisch, aber noch *horizontal* zeigend, taucht eine solche Geste in Leonardos Werk schon früh, 1483 (Raffaels Geburtsjahr), in seiner ›Felsengrottenmadonna‹ auf. *Horizontal* mit der einwärts gedrehten Hand des "ungläubigen" Lieblingsjüngers Thomas, verwendet da Vinci sie 1495 in seinem ›Abendmahl‹ wieder, um dann von Raffael 1510/11 in der Geste Platons - verkörpert durch Leonardo da Vinci (!) - in der ›Schule von Athen‹ übernommen zu werden. Schließlich und endlich das "Herauszeigen" aus dem Bild. Die gezielte Kommunikation mit dem Betrachter, welche geradezu zu einem Spezifikum Raffaels wird, steigert sich in seiner ›Sixtinischen Madonna‹ (1523/13) zu einem für die Malerei unüberbietbaren Doppel-Gestus:³² Das aus dem Bild Herauszeigen des männlichen Begleitheiligen Sixtus wird vom Künstler durch eine dritte Raumachse vom weiblichen Counterpart der heiligen Barbara vervollständigt. (Abb. 6) Ein Fingerzeig auf den Bildinnenraum entsteht, der, da er nicht gemalt erscheint, sondern rein konzeptuell zu erfassen ist, tatsächlich auch keinen zentralperspektivischen, sondern einen metaphysischen Raum meint. Diesen Raum malerisch zu erschließen, war Raffaels Ziel bis zuletzt: In seinem Vermächtnisbild - der ›Transfiguration‹ - verwendet er Zeigegesten innerhalb einer komplexen Figurenstaffelung so, dass dabei ein konkreter Weg für die Gottesschau über den Köpfen der Anwesenden stattfinden kann. Angeregt durch da Vinci's frontale Darstellung im ›Abendmal‹ (um 1494–1498) kehrte er die plötzlich hereinbrechende Verräterfrage in eine raumdynamische Antwort um.³³

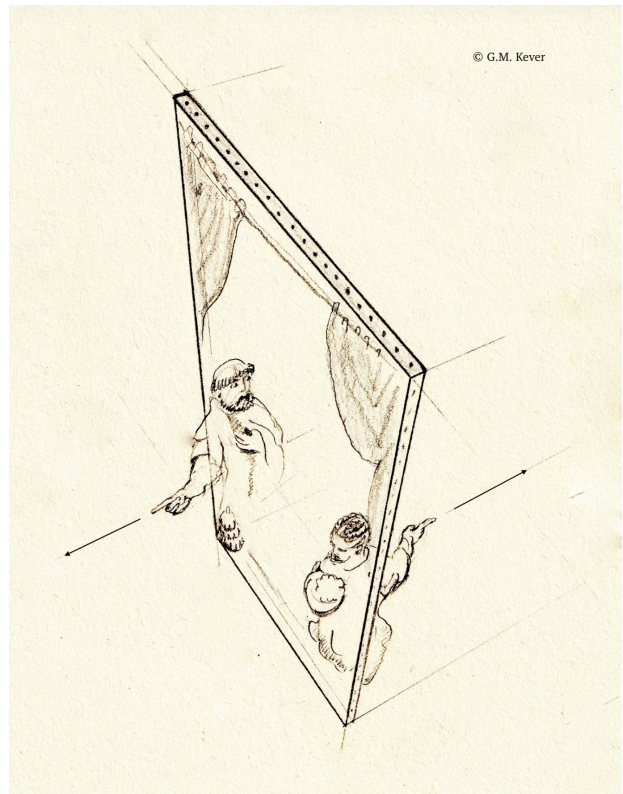


Abb. 6

Doch zurück zur römischen Zeit. Hier finden die wichtigsten künstlerischen Richtungskämpfe statt. Selbst wenn Leonardo für den Vatikan keine große Rolle spielte, so darf man

³¹ A. Nesselrath (2011), S. 51: geht einseitig von da Vinci's Inspiration durch Raffael aus: "Vor allem Raffaels Zeigegestus des von Körper angewinkelten Arms, der sich in die gedrehte rechte Hand windet, scheint Leonardo fasziniert zu haben." Doch diese künstlerische Befruchtung beruhte ganz auf Gegenseitigkeit. Sie endet im Todesjahr Leonardos 1519 mit einem erotisch aufgeladenen Johannes, dessen Finger ein letztes Mal dunkel gegen den Himmel zeigt.

³² Grundsätzlich sind Zeigegesten in der Kunst nichts Unbekanntes und tauchen schon in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten auf. Durch die fortschreitende Ikonographie der darstellenden Künste verselbständigt sich diese Geste als Attribut des hl. Johannes, da es von allen Heiligen besonders ihm zukommt (als Täufer Jesus und somit Wegbereiter von dessen Botschaft) auf den erlösenden Himmel zu verweisen. Als Schutzpatron von Florenz avanciert er zu den meist dargestellten Personen des Cinquecento und beschäftigt da Vinci sein Leben lang. "Werke, welche den Heiligen mit einem nach oben weisenden, dem Fingerzeig des Louvre-Täufers in gewisser Weise vergleichbaren Geste zeigen, entsprechen nicht der Darstellungstradition jener Zeit und sind deshalb vor dem Täufer Leonardos nur selten zu finden." M. Walliser-Wurster, 2001, S. 78

³³ siehe dazu: Das letzte Bild Raffaels, Kever, Gérard Maria 2026 | DOI: [10.48548/pubdata-3182](https://doi.org/10.48548/pubdata-3182)

doch davon ausgehen, dass er von Raffael auch dann nicht vergessen wurde, als dieser noch unter dem Einfluss von **Michelangelo Buonarroti** und dem gewaltigen Eindruck von dessen Sixtinischem Deckenfresko stand. Doch kaum dass Michelangelo seinen Pinsel in der Sixtinischen Kapelle niedergelegt hatte, gewann Leonardo "vollständig [...] seine alte Herrschaft über den Schüler" (Raffael) wieder zurück.³⁴ Man unternahm gemeinsam eine Reise zurück zur alten Begegnungsstätte Florenz und nach Bologna. Überflüssig zu erwähnen, dass ein intensiver künstlerischer Austausch über die Kernthemen der Malerei stattgefunden haben muss. "Von dieser Zeit an war es mit dem Einfluss Michelangelos vorbei: er schwand im Geist Raffaels dahin..." (Crowe/Cavalcaselle)³⁵ Der Einfluss Leonardos hingegen blieb bestehen. In der Auseinandersetzung mit da Vinci verlagerte sich das Spannungsfeld über die formale Auseinandersetzung viel stärker in die für Raffael bestimmenden Kernthemen der Renaissance hinein als gegenüber Michelangelo: "Unmittelbare künstlerische Herausforderung für Raffael, sich in den Jahren 1518/20 mit dem Thema eines weiblichen Halbaktes im ›Portraitmodus‹ auseinanderzusetzen, dürfte der Aufenthalt Leonardo da Vincis [1513 bis 1516] gewesen sein. In dieser Zeit arbeitete Leonardo offenbar an einer neuartigen weiblichen Aktdarstellung ..." (Pfisterer).³⁶

Anders gesagt, war das Neuartige wenig mehr als eine nackte ›Mona Lisa‹! Die Herausforderung der textilfreien Antike, die da Vinci schon 1504 mit dem "Leda mit dem Schwan"-Gemälde zu bewältigen trachtete und von dessen verschollener Existenz wir unter anderem durch Raffaels Nachzeichnungen Kenntnis haben, übertrug er nun auf sein Lieblingsbild. Das *Museum Conde* in Chantilly/Frankreich besitzt eine Kohlezeichnung Leonardo da Vincis, bzw. seiner Werkstatt, aus dem Jahr 1514-16, mit dem Titel ›Monna Vanna‹. (Abb. 7)³⁷ Der Hintergrund ist darauf nicht näher definiert³⁸, aber auch ohne die surrealistische Landschaft der ›Mona Lisa‹ ist die Brisanz der Darstellung unmittelbar nachzuvollziehen. Das spirituelle Erbe der *Alma Mater*, der Urmutter, der weiblichen Sphinx, so wie sie in der ›Mona Lisa‹ so trefflich wie rätselhaft verwirklicht worden war, trug nun seine archaische Erotik mit nackter Haut dem Betrachter entgegen. Im Unterschied zu den wenigen vorher entstandenen idealen weiblichen Aktbildnissen, speiste sich die Wirkmacht der ›Monna Vanna‹ ganz aus ihrem ›Portraitmodus‹, bzw. "dem Eindruck eines realen, auf den (männlichen) Betrachter mit einem Lächeln reagierenden Gegenübers..." (Pfisterer).³⁹

Eine Schwelle war überschritten. So frontal, so intim war nie ein Bildnis gewagt worden. Portraits waren gemalte Bekenntnisse, die angesehenen Personen zukamen. Die ›Monna Vanna‹ hingegen war von Anfang an das, was die ›Mona Lisa‹ erst durch viele Schichten von Übermalungen geworden war: eine Kunstfigur, dazu auserkoren, anstelle einer realen Person eine artistische Idee zu verwirklichen. Gleichzeitig war das Bild nicht mit irgendeiner allegorischen Themenbehandlung zu vergleichen. Es war ganz bewusst im Portrait-Modus gewählt und nahm somit zwischen allen damals bekannten Sujets Platz. Da Vinci hatte so die Tür zu einem völlig neuen, unbekannten Raum geöffnet: Akt und Porträt zu verbinden war bis dahin unvorstellbar gewesen. Es bedeutete, das Persönliche öffentlich mit etwas Nacktem, Intimen zu verknüpfen. In der venezianischen

³⁴ J.A. Crowe/G.B. Cavalcaselle, (1885), S. 296f

³⁵ Ibid., S. 296f: "... während er in seinen Schülern Giulio Romano, Penni und Perino del Vaga lebendig blieb."

³⁶ U. Pfisterer, (2020), S. 290f. Dazu auch J.A. Crowe/G.B. Cavalcaselle (1885), S. 296: "Raphael hatte nach Rom die Grundsätze Leonardo mitgebracht und sie nach und nach aufgegeben, als Michelangelo das Wunder der Sistinischen Kapelle schuf. Michelangelo legte den Pinsel nieder und Leonardo kam nach Rom: er traf Raphael vermutlich im Vatican und begleitete ihn nach Florenz und Bologna..."

³⁷ Übersetzt man den Namen *Mona Vanna* mit "die junge Frau Johanna" (im ital. kommt "Vanna" von Giovanni, der männliche Name für Johanna), dann ergibt sich aus der androgynen Qualität der leonardesken "Frau" eine Linie bis hinein ins Spätwerk beider Künstler; Raffaels ›Der jugendliche Johannes der Täufer‹ wird von Kelber auf 1520, seinem Todesjahr datiert - da Vinci hatte das Thema ca. 5 Jahre vorher so erotisch aufgeladen bearbeitet, dass man hier einen der interessantesten Dialoge zwischen beiden Künstlern vermuten muss.

³⁸ Experten sind sich darüber einig, dass Leonardo den Hintergrund oft zuletzt bzw. nachträglich seinen Bildern zufügte.

³⁹ U. Pfisterer, (2020), S. 298

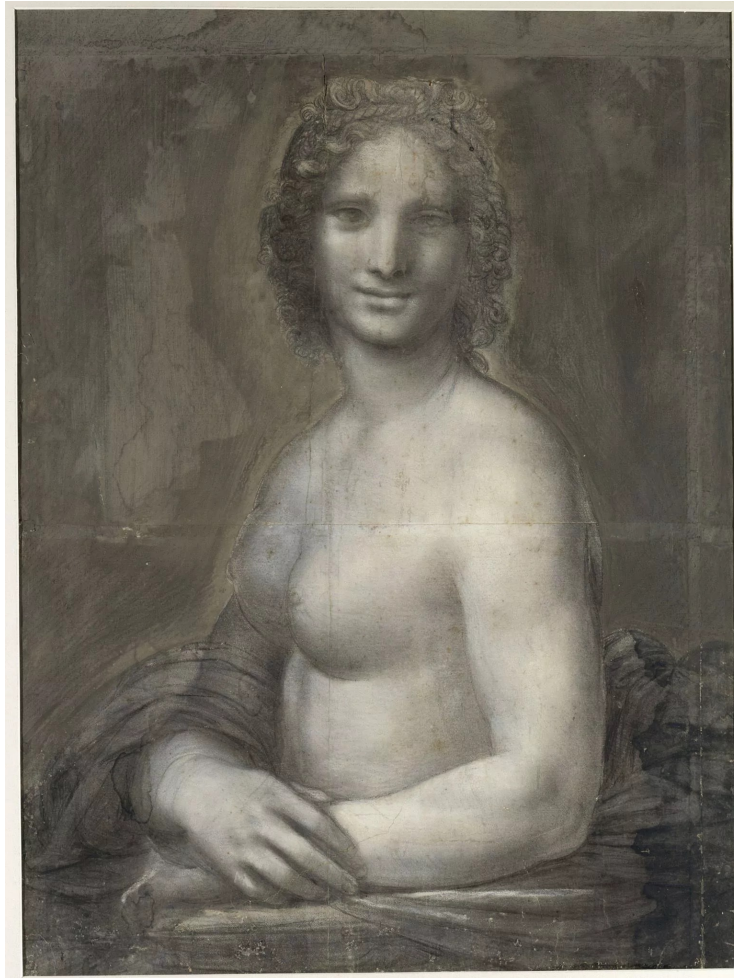


Abb. 7

Malerei hatte **Giorgione** mit dem Porträt der jungen Frau "Laura" (1506) ein Prototyp für spätere Darstellungen von Kurtisanen und Liebsten geschaffen. Doch da Vinci ging noch einen Schritt weiter: Er kombinierte die Darstellung der Menschen der Renaissance (Portrait) mit derjenigen der Götter der Antike (Statue). Damit war nicht nur die Trennung zwischen bekleidet und nackt, sondern auch zwischen bürgerlich und göttlich aufgehoben; Themen, die den Kern der Raffaelschen Bemühungen um ein aktuelles Bildnis der Frau bis ins Mark getroffen haben dürften.

Doch im Unterschied zu Leonardo war für ihn das Zurück-in-die-Zukunft der Antike kein Freifahrtschein, um die christliche Mitgift des Mittelalters übergehen zu können. Raffael war keinesfalls der gleichen Ansicht wie da Vinci, er erlag nicht "der Faszination Leonardos, die unter anderem aus der Verschmelzung von Kunst, Kunstauffassung und Lebensstil resultierte." (Capellen)⁴⁰ In einem Malereitraktat hatte da Vinci vermerkt: Je stärker die erotische Stimulanz, desto besser die malerische Qualität.⁴¹ In einer solchen Haltung musste Raffael die Gefahr einer fehlenden Assimilation christlicher Werte heraufbeschworen sehen. Die Möglichkeit, eine geschlechtliche Indifferenz auf die Antike zu projizieren, mochte von seinem dreißig Jahre älteren Kollegen bestens erbracht worden sein. Dessen androgyne Menschendarstellungen waren für das Selbstverständnis der Hochrenaissance wie geschaffen. Ohne geschlechtlich differenzieren zu müssen, konnten da Vinci's Figuren den Zeitgeist der Renaissance bestens erfassen. Besonders seine Heiligen und Engel, wie z. B. ›Johannes der Täufer‹ oder ›Anna selbdritt‹, stellen die Frage der Sexualität in den Raum, ohne sie auszusprechen. Doch mit dieser Art der Darstellung des Menschen war nur ein Anfang gemacht. In der Folgezeit spalteten andere Künstler da Vinci's Intersexualität auf.

⁴⁰ J. Meyer zur Capellen, (1996), S. 119

⁴¹ hier Zitiert nach Ulrich Pfisterer (2020. S. 293), der auf Leonardo/Farago verweist: 1992, S. 200f., 222f., 230-233 (I, cap. 15, 23, 25)

Die Kunsthistorikerin **Patricia Emison** macht in diesem Zusammenhang auf eine Zeichnung Raffaels (Oxford, no. 292) aufmerksam, die beweist, dass ihm der ausdifferenzierte Sexus von Michelangelos Karyaditen (Säulenhalter) in der Sixtinischen Kapelle nicht entgangen ist.⁴² Beschränkt man den Blick auf einen Vergleich zwischen Michelangelo und Raffael, dann fällt Ersterem die Bebilderung einer bereits bestehenden maskulinen Kultur zu, während Raffael, indem er sich dem Thema *Frau* zuwendet, nicht nur formales Neuland betritt: Sieht man von der Bebilderung der Bibel als einer Aufgabe ab, die beide Künstler zu bewältigen hatten (Michelangelo durch die Alte-Testament-Thematiken in der Sixtinischen Kapelle und Raffael durch seine "gemalte Bibel" in der vatikanischen Loggia sowie seine neutestamentarischen Gobelins), dann fällt das Übergewicht an weiblichen Darstellungen in Raffaels Oeuvre unwillkürlich auf. Womit eine Herausforderung deutlich wird, deren Brisanz sich vor dem Hintergrund der christlichen Lehre und deren körperfeindlichen Ethik von selbst versteht. Eine Herausforderung, die jeder Künstler auf seine ganz eigene Art zu bewältigen suchte. Und jede einzelne dieser Spielarten war unverzichtbar. Dennoch gilt es, sie alle voneinander zu unterscheiden. Es war Raffaels Schicksal, diese Problematik durch die Hinwendung zur Madonnen-Thematik zu bewältigen. (Eine Aufgabe, die sich - nebenbei bemerkt - für Raffaels Verhältnis zu da Vinci als ein fruchtbareres herausstellte, als dasjenige Michelangelos.) Vermutlich muss man die Grundkonstellation aller drei Genies berücksichtigen, um Michelangelos 22 Jahre nach Raffaels Tod, am 24. Oktober 1542 niedergeschriebene Einschätzung zu verstehen: „... denn alles, was er [Raffaël] in der Kunst verstand, hatte er von mir.“

6.) Fornarina (1518-19)

Die gegenseitige Wertschätzung zwischen da Vinci und Raffael setzte sich bis zuletzt fort.⁴³ Für den Urbinate bedeutete die Auseinandersetzung mit Leonardo, dass er, über das Bildnis der ›Dame mit dem Einhorn‹ hinaus, jetzt auch seine Version einer nackten ›Mona Lisa‹ präsentieren musste, und er fand die Lösung in seiner ›La Fornarina‹. *"Bei der jungen Schönen mit den dunklen Augen und den weißen Brüsten handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um Raphaels Geliebte Margherita Luti."* (Traeger)⁴⁴ (Tafel. 3) Hier hat sich der stumme Blick der Einhorn-Dame endlich in ein wissendes Lächeln verwandelt, das in Sachen Offenherzigkeit die ›Mona Lisa‹ weit zurücklässt. Die Gefahr einer missverstandenen Erotik ist darin gebannt. Wir sehen das Bildnis eines Mädchens, *"welches, wie es scheint, nichts zu verhehlen hat, als was sie zu verbergen für wünschenswert hielt."* (Crowe/Cavalcaselle)⁴⁵ Leicht zurückgelehnt ist ihre Körperhaltung die einer offenen, entspannten *Empfangenden*. Sie hält ihre Rechte so, dass sie ihre Brust nicht hinter vorgehaltener Hand verdeckt, sondern leicht drückt: die Geste einer keuschen *Venus pudica*, wie sie aus der Antike bekannt war. Hier jedoch steigert sich ihre Schamhaftigkeit zur Andeutung einer milchgebenden Frau: ein Symbol, das auf die inspirationsgebende Kraft des Weiblichen hinweist. Nur so lässt sich ihr Armband mit dem Namen Raffaels erklären: die ›Fornarina‹ ist eine höchst innovative Darstellung dessen, was ein Künstler empfindet, wenn er sich der intimen (nicht notwendigerweise geschlechtlichen) Konfrontation mit einer Frau nähert! *"In diesem Kontext von erotischer Attraktion als Ausdruck künstlerischer Inspiration erscheint Raffaels verführerisch nackte junge Frau als Darstellung (s)einer Muse."* (Pfisterer).⁴⁶

⁴² P. Emison, (2002), Bd. 65, S. 244.

⁴³ Hierbei ist erwähnenswert, dass anscheinend Raffaels Vater Giovanni den ersten Lehrmeister seines Sohnes - Perugino - schon als guten Bekannten da Vincis beschreibt: Herman Grimm: *"Giovanni Santi nennt in seinem großen Gedicht [...] Perugino und Lionardo "ein liebenswürdiges Paar: sie waren in gleichem Alter in der Florentiner Werkstatt des Verrocchio."* H.G., *Das Leben Raffaels*. Cottas'che Buchhandlung Nachfolger, 1927, S. 23.

⁴⁴ Jörg Traeger, (1977), S. 390

⁴⁵ J.A. Crowe/G.B. Cavalcaselle, (1885), S. 306

⁴⁶ Ulrich Pfisterer, (2020), S. 294

Diese ›Fornarina‹ ist ein Meilenstein der Malerei. "Der Maler vollendete es wohl in seinem Todesjahr 1520."⁴⁷ Sein Meisterwerk ist beseelt vom Wissen einer bereits erreichten Souveränität und die schlägt sich so stark im Bild nieder, dass einige Kunsthistoriker - wie z.B. Kelber und Hetzer - an der Zuschreibung des Gemäldes größte Zweifel und Bedenken bekundeten.⁴⁸ Nach einer Phase, in der Raffael die Venezianische⁴⁹ Ölmalerei adaptierte und sich damit noch einmal der (*chiaroscuro*) Hell-Dunkel-Malerei *da Vinci* 's annähert - spricht die ›Fornarina‹ uns durch eine ganz andere, unbekannte Formensprache an. Raffael, der sein Leben lang nach Möglichkeiten suchte, das gotische Erbe mit den neuen Errungenschaften der Malerei zu verknüpfen ("In Raffael leben, oft kaum sichtbar, auch gotische Elemente fort.")⁵⁰, gelingt hier die Antimonie eines zukunftsweisenden Rückgriffs. Will heißen: nicht ein gesteigerter Realismus zeichnet das Porträt der ›Fornarina‹ aus, sondern ein gebändigter Naturalismus. Die Kühle des Fornarina-Gesichts muss man in die Nähe der historisch-klassizistischen Malerei eines Ingres (1780-1867) rücken oder sogar als Vorreiter einer auf seine Signalwirkung reduzierten Popkunst definieren. Damit würde sich ein historischer Formenkreis schließen: Nicht die Abgrenzung zum Mittelalter, sondern ganz im Gegenteil, die Integration dieses Schatzes, führt Raffael zur ›Fornarina‹. Was auch immer er ausdifferenziert, entgeht dem Fehler, die Suche nach einer besseren Zukunft auf Kosten einer Exklusion der Vergangenheit zu begehen. Da Vincis Urknall geht in ihm auf, ohne die Ehrfurcht vor der Antike, aber auch nicht die vor dem christlichen Mittelalter zu verlieren.

Mittels seiner *Muse* erreicht er diese Sehnsucht nach wahrer Integration. Für ihn ist die Glaubens-Vergangenheit nicht schlechter als die Wissens-Zukunft, und somit steht Raffael für eine Kunst, deren vielfältige Formen in keinem Moment den Kontakt zum Ganzen verlieren. Während *da Vinci* in seinem letzten Bild den hoherotisch lächelnden ›hl.Johannes‹ (1509) in eine beängstigende Dimension von Dunkelheit (*chiaroscuro*) versetzt, ihn mit der Schwärze der Nacht kontrastiert und dessen obligatorischen Kreuzstab im Lichtlosen versinken lässt, wendet sich Raffael mit seiner ›Fornarina‹ noch einmal der Helle seiner "Dame mit Einhorn" zu.⁵¹ Beide Künstler entgehen den Versuchungen des damals aufkommenden Manierismus und wenden sich inhaltlichen Lösungen zu. Da Vinci führt seine Protagonisten in eine Androgynie. Raffael, heterosexuell geprägt, wendet sich bis zuletzt der Frau zu. Doch was beide Maler bis zuletzt eint, ist - angesichts der aufbrechenden ethischen Neujustierung zwischen Körper und Seele - die Erforschung einer gerechten Lösung für beide Geschlechter.

Vierhundert Jahre, bevor die Psychoanalyse die Weltbühne betritt, findet hier eine tiefenpsychologische Intervention bereits mit den Möglichkeiten des Mediums Malerei statt. Wenn S. Freud davon ausging, "... dass seine [da Vinci's] Mutter das geheimnisvolle Lächeln besessen hatte, das er verloren hatte und das ihn so fesselte, als er es bei der florentinischen Dame wiederfand",⁵² dann ist damit auch eine unbewältigte libidinöse Mutterbindung gemeint. "Leonardo kehrt zur Mutter der

⁴⁷ Jörg Traeger, (1977), S. 390. J. M. zur Capellen legt (2008), S. 146: "While Passavant first dated the painting to about 1509, it is now unanimously regarded as a work from the the artists final years."

⁴⁸ Von vielen (Morelli, Dollmayer, Fischel) lange G. Romano zugeschrieben; von einigen (Freeberg, Hartt) als raffaelzugehörig komplett aberkannt. Siehe J. M. zur Capellen, (2008), S. 146

⁴⁹ wie insbesondere „Graf Baldassare Castiglione“ und „La Velata“, (Die Dame mit dem Schleier), beide 1514-15 entstanden.

⁵⁰ Ordenberg Bock von Wülfigen, (1946), S. 14

⁵¹ Das Weichzeichnen von Konturen (*sfumato*) führt im Zusammenspiel mit einer Helldunkelmalerei (*chiaroscuro*) zu einer Farblosigkeit, der sich Raffael durch Leonardos Werk herausgefordert sah und die er in seinem letzten Werk, der ›Transfiguration‹, durch die Zusammenführung von gesättigten Buntfarben mit starken hell-dunkel Kontrasten überwand. Über "Leonardos *sfumato* und Raffael Kritik", ja die bewusst von Raffaels angestrebte Konfrontation der unterschiedlichen Vorstellungen von Malerei, siehe A. Hennings Ausführungen *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe*; (2005, insb. S. 158-163).

⁵² S. Freud, (1995), GW, VIII, S. 179

*frühen Kindheit zurück, sucht die symbolische Nähe, die er mit ihr als Säugling teilte. Das Bild der Gioconda erzeugt im Moment des Betrachtens eine Szene, die Szene einer präödiptalen Dyade. In Leonardos Gemälde ›Johannes der Täufer‹ ist dieses rätselhafte Lächeln und der eigenartige Silberblick wieder zu entdecken."*⁵³

Die Kombination von Intersexualität und Erlösungssehnsucht (letzteres symbolisiert durch den himmelwärts gerichteten Zeigefinger und den obligatorischen Kreuzstab in seiner Johannes-Darstellung) beschäftigt auch heute noch mit dringlichsten Fragen die Menschheit: Sollte man "Geschlechtlichkeit" nicht vielleicht ganz abschaffen oder zumindest durch alle möglichen Varianten relativieren? Einen ersten Schritt in diese Richtung hat bekanntlich Leonardo getan: In der Kunstgeschichte gilt er als einer der Mitbegründer säkularisierter Frauenporträts. Doch um die Emanzipation der Geschlechter auf ein solides Fundament zu stellen, reicht es nicht aus, modern zu sein. Im Kontrast zu *da Vinci* bleibt Raffael sich jedenfalls seiner Lösung des Menschenrätsels treu: der Annäherung an "die Frau". Nicht die Auflösung der Geschlechtlichkeit interessiert ihn, sondern das richtige Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander.

Es ist also kein Zufall, wenn Raffael sein Frauenideal weiterhin hochhält: Eine Ähnlichkeit mit dem Gesicht der ›Sixtinischen Madonna‹ kommt nicht nur in der *Phrygischen Sibylle* (1512) und der ›Donna Velata‹ (1516) vor, von der H. Posse sagt: "... dem Porträt des von der Sage umwobenen Urbildes der Sixtina, dessen menschliche Züge Raffael in seinem Altarbild zu überirdischer Schönheit verklärt hat."⁵⁴ Gerade im nachsixtinischen Schaffen bemüht er sich, seine verinnerlichte Ikone der Frau. "Bei dem Typus der ›H.Cäcilia‹ [...] denken wir unwillkürlich an das Studium eines Modells, welches Raphael vertraut war, und welches eine Quelle ständiger Inspiration für seinen Pinsel gewesen zu sein scheint." (Crowe/Cavalcaselle)⁵⁵ In der ›Fornarina‹ (1518-20) gelangt der Künstler schließlich zu einem Frauenbild, das sich jenseits des religiösen Kontextes als "Eros der Inspiration" behauptet. Da die Gefahr einer fehlenden Assimilation christlicher Werte zu diesem Zeitpunkt für ihn bewältigt war, konnte und musste er sich jetzt seinem Vermächtnis zuwenden. Nach einem Leben voller Madonnendarstellungen bekennt sich Raffael zu seinem Frauenideal durch eine Ikone der "Muse", indem er der ›Fornarina‹ einen Armreif mit seiner Signatur beifügt: "RAPHAEL VRBINAS".

© Gérard M. Kever 2026
(g.kever@gmx.de)

⁵³ S. Engelhardt, (2021), S. 137

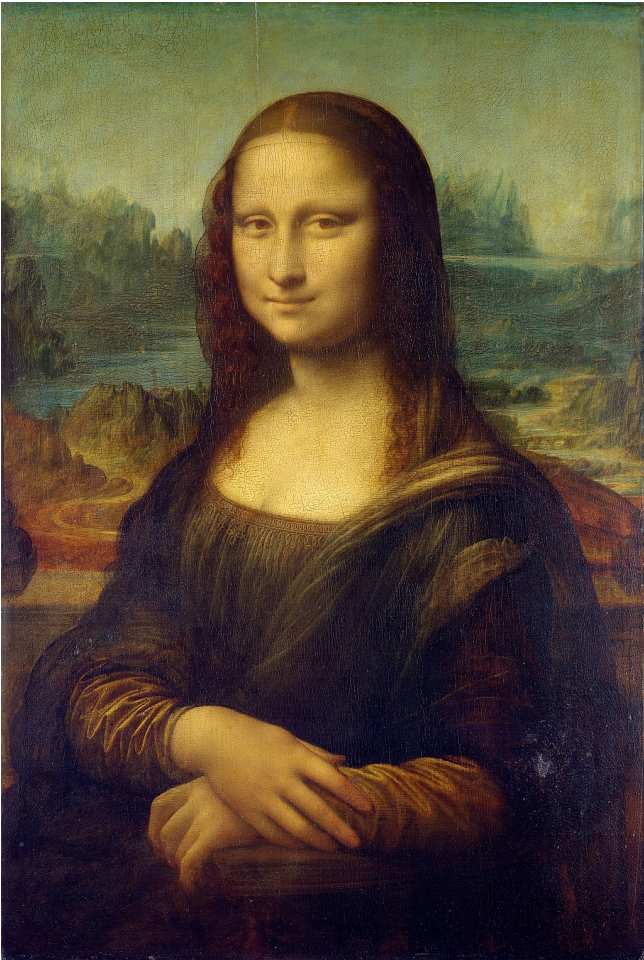
⁵⁴ H. Posse, (1922), S. 19

⁵⁵ Crowe/Cavalcaselle, (1885), S. 304f



Tafel 1

Raphael ›Young Woman with Unicorn‹, 1505 and 1506. Öl auf Holz auf Leinwand übertragen, 65 x 51 cm, Galleria Borghese, Rom.

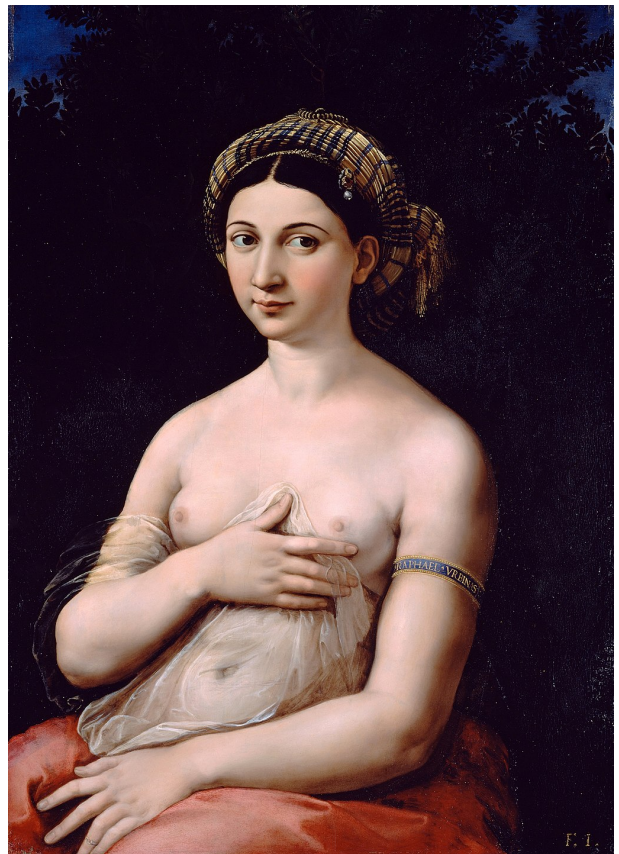


Tafel 2

›Mona Lisa‹ (Lisa del Giocondo) 1503-1506.. Öl auf Pappelholz, 77 x 53 cm. Paris, Musée de Louvre.

Tafel 3

Raphael, ›Fornarina‹ 1518 -1519, Öl auf Holz, 85 x 60 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom.



Literaturliste

- - Belting, Hans:
 - - (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Verlag C.H. Beck München.
 - - (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk. - Die modernen Mythen der Kunst*. Verlag C.H. Beck.
- - Coliva, Anna (2015): Herg: Esther Bell, *Sublime Beauty (Raphael's Portrait of a Lady with a Unicorn)*, Cincinnati Art Museum.
- - Crowe, J.A./Cavalcaselle, G.B. (1885): *Raphael, Sein Leben und seine Werke*. 2.B.. Hirzel, Leipzig.
- - Emison, Patricia, (2002): *Raffael's Dresdener Cherubs*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag München, Bd. 65.
- - Engelhardt, Stephan., (2021): *Szene des Begehrens. Das Kunstwerk als intersubjektiver Spielraum libidinöser Projektionen*. Psychosozial-Verlag.
- - Freud, Sigmund (1995): *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. (1910) In: Sigmund Freud – Werke im Taschenbuch. Frankfurt am Main., S. Fischer, GW, VIII.
- - Grimm, Herman (1927): *Das Leben Raphaels*. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Berlin und Stuttgart, Sechste Auflage (Erstveröffentlichung 1872).
- - Henning, Andreas: (2005): *Raffaels Transfiguration und der Wettstreit um die Farbe*. Deutscher Kunstverlag München/Berlin.
- - Jones, Roger und Penny, Nicholas (1983): *Raffael*. C.H. Beck Verlag.
- - Kelber, Wilhelm, *Raphael*. Urachhaus Verlag 1979.
- - Meyer zur Capellen, Jürg
 - - (1996): *Raffael in Florenz*, Hirmer Verlag München.
 - - (2005): *Raphael, A Critical Catalogue of his Paintings*. Vol. II, Verlag Arcos.
 - - (2008): *Raphael, A Critical Catalogue of his Paintings* Vol. III, Arcos.
- - Nesselrath, Arnold:
 - - (2011), *Himmlischer Glanz; Raffael, Dürer und Grünewald malen die Madonna*. Prestel.
 - - (2020): *Raffael!* Belser Verlag.
- - Oberhuber, Konrad (1999): *Raffael - Das malerische Werk*. Prestel.
- - Pater, Walter (1986): *Die Renaissance*. Oxford University Press, (1873).
- - Pfisterer, Ulrich“ (2020): *Raffael - Glaube, Liebe, Ruhm*. C.H. Beck Verlag. -
- - Posse Hans, *Raffaels Sixtinische Madonna*. 1922, Verlag J. Barth, Berlin.
- - Putscher, M. (1955): *Raphaels Sixtinische Madonna*, Hopfen Verlag.
- - Stein, Wilhelm (1925): *Raffael*. Georg Bondi Verlag, Berlin.
- - Traeger, Jörg (1977): *Renaissance und Religion; Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raffaels*. C.H. Beck Verlag, München.
- - Wagner, Christoph (1999): *Farbe und Metapher; Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*. Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- - Walliser-Wurster, M. (2001): *Fingerzeige: Studien zur Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance*. Verlag Peter Lang.
- - Wülfigen, Ordenberg Bock von (1946): *Die Verklärung Christi*. Gebr. Mann Verlag.
- - Zöllner, Frank (2018): *Leonardo da Vinci, Sämtliche Gemälde*. Taschen Verlag

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Raffael ›Bildnis einer jungen Frau‹, ca. 1503-04. Musée des Beaux-Arts, Lille, Inv.Nr. 469. - gemeinfrei.

Abbildung 2: Raffael ›Bildnis einer Dame‹, 1504. Paris, Louvre. Inv. 3882. - gemeinfrei.

Abbildung 3: Collage, © G. M. Kever

Abbildung 4: Figurendreieck 1 in der ›Sixtinische Madonna‹, © G. M. Kever

Abbildung 5: Figurendreieck 2 in der ›Sixtinische Madonna‹, © G. M. Kever

Abbildung 6: Zeigelinien in der ›Sixtinische Madonna‹, © G. M. Kever

Abbildung 7: Da Vinci „Monna Vanna“, zwischen 1485 und 1638, Musée Condé im französischen Château du Chantilly, Kohle und Blei auf Papier, 72 mal 54 cm- gemeinfrei.

Tafel 1: Raphael ›Young Woman with Unicorn‹ 1505 and 1506, Galleria Borghese, Rom. Public domain, via Wikimedia Commons.

Tafel 2: Da Vinci ›Mona Lisa‹ 1503-1506, Musée de Louvre, Inv. 779. - Public domain, via Wikimedia Commons.

Tafel 3: Raphael, ›Fornarina‹ 1518 -1519, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom. Public domain, via Wikimedia Commons.

© Kopierrecht G.M.Kever vertreten durch die Verwertungsgesellschaft VG Wort München und Bild-Kunst Bonn.