



Periodical part

Sektion: Raffaello Santi

in: XV. Deutscher Kunsthistorikertag in München

| Kunstchronik | Kunstchronik - 30 | Periodical

7 page(s) (75 - 81)

Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Bildungsgutes. In zwei Miniaturen werden zwei verschiedene Aspekte der Philosophie betont: am Beginn erscheint Philosophia-Sapientia als Unterwerferin des heidnischen Hochmuts, am Schluß der Artesreihe findet der Trost der Philosophie im Bild des Boethius im Kerker seinen bildlichen Ausdruck.

Für den Aldersbacher Zyklus ist in seiner Gesamtheit kein direktes Vorbild bekannt (es ist möglicherweise in der Wandmalerei zu vermuten), er schöpft jedoch aus älteren ikonographischen Traditionen. Die stilistischen Voraussetzungen liegen in einer bestimmten Richtung der bayerischen Buchmalerei (im Umkreis Regensburgs), in der stärker als in der Salzburg-Passauischen Schule westliche Anregungen spürbar werden. Die besondere Erscheinungsform der unruhigen, häufig abstrakt-ornamentalisierenden Zeichnung geht auf zusätzliche Verarbeitung fremder Einflüsse zurück. Die Vorbilder liegen in der englischen Malerei aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Diese zurückgewandten Züge verbinden sich mit einer ganz modernen Figurenauffassung, die von westlich-gotischen Figuren ihren Ausgang nimmt, hier aber bereits durch Berührung mit dem Zackenstil modifiziert erscheint. Von dieser Seite ergibt sich eine Datierung um 1235.

Die vielfältigen ikonographischen und stilistischen Voraussetzungen lassen sich aus der engen Beziehung Aldersbachs zu Bamberg erklären, das seit dem 11. Jahrhundert als Zentrum klassischer Bildung bekannt war (Aldersbach war Bambergisches Eigenkloster). Durch die Nähe Bambergs zu Sachsen wird auch die Kenntnis englischer Vorbilder verständlich, die dort zur Zeit Heinrichs des Löwen breiten Eingang gefunden hatten.

(Das angekündigte Referat von Rüdiger Becksmann „Architekturbedingte Wandlungen in der deutschen Glasmalerei des 13. Jahrhunderts“ wurde nicht gehalten.)

Sektion: Raffaello Santi

Elisabeth Schröter (Rom):

Raffaels Parnaß

Raffaels Fresko, das zuerst von Vasari als Parnaß bezeichnet wurde, nimmt eine ikonographische Sonderstellung ein, indem es einen eingipfligen Berg darstellt. In den Parnaßtraditionen des 15. und frühen 16. Jhs. wird er dagegen als doppelgipfliger Berg dargestellt, wie z. B. der inschriftlich als „mons parnassus“ bezeichnete, 1502 gedruckte Holzschnitt des Hans von Kulmbach und die Parnaßkulisse in dem auf 1512 datierten Porträtmälde des Alberto Pio da Carpi zeigen. Was die typengeschichtliche Ablei-

tung betrifft, so führt der eingipflige Parnaß mit der Versammlung um eine über der Quelle sitzende Zentralfigur zu frühchristlichen Paradiesesbergdarstellungen in der Art der Apsidenkompositionen von S. Pudenziana und S. Sabina in Rom. — Apollon, der in der für Orpheus und seit dem letzten Viertel des 15. Jhs. auch für Apollon typischen Haltung des zum Himmel blickenden und auf einer Lira da braccio spielenden Kitharöden dargestellt ist, sitzt in der Mitte der neun Musen, die Raffael jede in ihrem Wesen durch dingliche Attribute oder nur durch Blicke (Urania) und Gesten (Polyhymnia) individuell gekennzeichnet hat. Die Identifikation der Musen kann anhand von inschriftlich bezeichneten Musenbildern des 15. und frühen 16. Jhs. (Musenzyklen aus Urbino und aus der päpstlichen Villa La Magliana bei Rom) vorgenommen und durch zeitgenössische Musenschriften, z. B. des Raphael Brandolinus, Antonio Mancinelli, Simon Siculus, näher begründet werden. Der vor allem nach dichtungstheoretischen Gesichtspunkten vollzogenen Gruppierung der Musen entspricht die Anordnung und Auswahl der antiken und modernen Dichter auf jeder der beiden Seiten.

Die Deutung des Freskos hat auszugehen von dem Motto „Numine afflatur“, das der Poesie-Personifikation über dem Parnaß beigegeben ist. Unter diesem in den Dichtungslehren des 15. und 16. Jhs. gebräuchlichen Motto, das die Poesie als eine „altera theologia“ definiert, haben im Parnaß mehrere Vorstellungen der Zeit über Wesen und Funktion der Dichtkunst eine sichtbare Gestalt bekommen. Außerdem spiegelt das Parnaßfresko zentrale Ideen der auf die Bindung des Papsttums an Rom ganz und gar ausgerichteten Politik Julius' II. wider. In der ikonographisch ungewöhnlichen eingipfligen Gestalt des Parnaß ist die Anspielung auf den „Mons Vaticanus“ enthalten, auf dem nach den antiken und mittelalterlichen, seit dem „Liber Pontificalis“ überlieferten Traditionen der weissagende Apollon verehrt wurde und sich der Apollontempel befand, bei dem Petrus begraben wurde und Konstantin die Peterskirche erbaute. Darüber hinaus wird dieser Berg durch die im Figurentyp der Roma dargestellte Kalliope als Mons Vaticanus charakterisiert. Daß Julius II. sich auf diese Vatikantraditionen bezog, zeigen die Medaillen des Caradosso mit den Projekten von St. Peter und dem Belvederehof, wo jeweils der Berg ausdrücklich als „Vaticanus mons“ bezeichnet ist. Hiermit ist der Hinweis auf die Gründungsgeschichte des Papsttums und auf die Frühgeschichte des antiken Rom gegeben, als dessen Erben sich das Papsttum verstand. In Raffaels Parnaß wird auf die Idee der von Urzeiten her göttlich gelenkten Geschichte Roms als Sitz der Kirche ferner durch den auf Apollon gerichteten Zeigegestus des zu Dante sich umblickenden Vergil hingewiesen. Denn es war nach Aeneis III., v. 372 ff. Apollon, der dem Aeneas Italien bzw. Rom als das gottgewollte Ziel seiner Irrfahrten geweissagt hatte. Dante (*Inferno* II, 20—29) nimmt diese Rom-Idee auf und ordnet sie dem teleologischen Zusammenhang ein, in dem er

den Aeneas als Vorfahren des Romulus in die Reihe der Wegbereiter des römischen Reiches und des Sitzes der Kirche stellt. Die Bedeutung dieses Gedankens für Julius II., der sich ideell auf die von Aeneas stammende „gens julia“ zurückführte, wird deutlich in einem dem Papst gewidmeten Gedicht des Capodiferro, wo sich Apollon als der „perpetuus custos Juli Juliaeque gentis“ und als der „Wahre“ bezeichnet, der dem Papst die Herrschaft über die Seelen und über die „imperia maiestatis“ anvertraut hat. — Die Mons Vaticanus-Idee verbindet sich in Raffaels Fresko mit der Bedeutung des Bildes als Allegorie der Poesie über den gemeinsamen Gedanken des Vaticaniums, aus dem nicht nur der Name des Vatikan abgeleitet wurde, sondern das auch die Haupteigenschaft des Apollon ist, des „auctor carminis et vaticinii“. — Schließlich ist in diesem Fresko auch noch die Vorstellung der „aurea aetas“ enthalten, die sich unter der Herrschaft des Apollon erfüllt und in der Pax und Justitia auf die Erde zurückkehren.

Christof Thoenes (Rom):

Zu Raffaels Galatea

Die Geschichte der Galatea ist in zwei Fassungen überliefert: Theokrit schildert Polyphems vergebliche Werbung um die im Wasser spielende Nereide, Ovid deren Klage über den eifersüchtigen Kyklopen, der ihren Geliebten Acis getötet hat. Das Freskenpaar der Farnesina knüpft an die ältere, griechische Version des Stoffes an, die schon in der Antike malerisch dargestellt, von Philostrat als „Gemälde“ beschrieben und danach in der Florentiner Literatur des 15. Jh. wieder dichterisch formuliert worden war; die 115.—118. Stanze aus Polizians „Giostra“ bilden die unmittelbare Quelle Raffaels und Sebastiano del Piombos. Nicht aus diesem Vorbildbereich zu erklären sind jedoch die erotischen, auf Venus hindeutenden Elemente in Raffaels Bild: Liebesszenen zwischen Nymphen und Tritonen, pfeilschießende Amoretten. Sie werden in der neueren Literatur meist als Attribute Galateas aufgefaßt, die damit den Charakter einer Liebesgöttin annimmt; das Bild im ganzen wird analog zu barocken Venustriumphen als Allegorie zur Herrschaft Amors in der Natur verstanden. Doch ist, wie schon J. D. Passavant auffiel, für die Galatea Raffaels charakteristisch, daß sie am Treiben ihres Gefolges nicht teilnimmt, sondern, formal isoliert und aufwärts aus dem Bild blickend, ihren Partner in höheren Sphären zu suchen scheint. Dies entspräche eher einer moralisch-allegorischen Interpretation der Galatea-Erzählung, wie sie sich in der Tradition der Ovidexegese (Ovid moralisé, Giov. de' Bonsignori) entwickelt hatte: Satan-Polyphem sucht Galatea zur Sünde zu überreden, scheitert aber an ihrer reinen Liebe zu Acis, d. i. zur Tugend. Reflexe hiervon finden sich in Paris de Ceresaras Bildprogramm für das Studiolo der Isabella d'Este (Perugino, Kampf der

Keuschheit gegen die Laster, Louvre) und, neoplatonisch interpretiert, in Giulio Romanos Fresken im Pal. del Te (Sala di Psiche). So gesehen, erscheinen Raffaels Tritonen und Nereiden als Repräsentanten jenes "amor terrestre", dem hinzugeben Galatea sich weigert: in ihr entzündeten die Pfeile der Amorinen — die keine Augenbinden tragen — die Glut des „amor celeste“, der Sehnsucht nach Gott. Auf den Sieg der wahren Liebe über die Wollust weist auch der von Galateas Delphin verschlungene Oktopus hin, auf den D. T. Kinkhead aufmerksam gemacht hat. Die Wahl des Galatea-Stoffs — in der Renaissancemalerei ohne Präzedenz — wird verständlich aus der Interpretation der Chigivilla als eines „Palastes der Venus“, wie sie in einem Gedicht E. Gallos von 1511 belegt ist: die den Fresken zugrundeliegenden Verse Polizians gehören zu einer Serie von Ekphrasen, in denen Reliefs mit mythischen Liebespaaren aus dem Venuspalast auf Zypern beschrieben werden. Dies könnte das Thema eines in der Galatea-Loggia geplanten Freskenzyklus gewesen sein. Gallos Gedicht scheint zusammenzuhängen mit Chigis Brautwerbung um Margherita Gonzaga, und auch die Idee der „due amori“ weist auf den Themenkreis cinquecentesker Braut- und Hochzeitsbilder hin. Das Scheitern der Werbung Chigis nach einjährigen Verhandlungen würde den Abbruch des Zyklus erklären; möglicherweise wäre der — lt. Vasari — nachträglich zugefügte Polyphem als bitter-selbstironischer Epilog auf Chigis Heiratsprojekt zu verstehen. Doch scheint dieser persönliche Sinn der Fresken Raffaels und Sebastianos wie auch der Deckenfresken Peruzzis „velato con cura“ (F. Saxl); die Nachwelt verstand den „Triumph“ Galateas nur noch als Reinkarnation heidnisch-antiker Sinnenlust.

John Shearman (London):

Villa Madam: Function and Form

(Das Resümee des Referates lag bei Redaktionsschluß nicht vor.)

Rolf Quednau (München):

*Die Dekoration der Sala di Costantino — Anmerkungen zum Spätwerk
Raphaels*

Schriftquellen und Vorzeichnungen weisen die Dekoration der S. d. C. in ihrem Kern als Spätwerk R.s aus. R. entwarf das gesamte Dekorationssystem und die beiden Historienbilder „Kreuzvision“ und „Konstantinschlacht“.

Das *Dekorationssystem*, das auf den Wänden die Illusion einer vielfach abgestuften, mit verschiedenen Figurenarten besetzten Architektur, bereichert um Bildteppiche, Bronzereliefs und Steinskulpturen, erweckt, erlaubte

es, zwei eigenständige Bildzyklen (Papst- u. Konstantinszyklus) darzustellen und trotz der unregelmäßigen Raumform den Eindruck architektonischen Ebenmaßes zu erzeugen. Voraussetzungen finden sich u. a. bei Michelangelo (Sixtin. Decke), Filippino Lippi (Capp. Carafa), Andrea Sansovino (S. Maria del Popolo), in der Antike sowie in R.s eigenem Schaffen (Stanzen-Sockelgliederung, Sala dei Palafrenieri).

„Kreuzvision“ und „Konstantinsschlacht“ geben exemplarisch Aufschluß über Antikenrezeption und Historienmalerei des späten R. In der „Konstantinsschlacht“ verarbeitete R. zahlreiche antike und neuzeitliche Bildvorlagen: Konstantinsbogen, Trajanssäule, Titusbogen, Torso Belvedere, Torso der Casa Sassi, Herkules-Relief der Villa Medici, Gallier im Louvre, Dioskuren vom Quirinal, mehrere Sarkophagreliefs, antike Münzbilder; die Schlachtentwürfe von Leonardo und Michelangelo für den Palazzo Vecchio in Florenz, Kentaurenschlacht-Relief und die Sixtinische Decke von Michelangelo, Filaretos Bronzetür von St. Peter, zwei Kupferstiche des A. Pollaiuolo, R.s eigene frühere Figurenerfindungen u. v. a. Diese oft wörtlich zitierten Vorbilder wurden entweder durch Umkehrung ‚versteckt‘ oder durch geringfügige Abänderungen so zwanglos in den neuen Zusammenhang eingefügt, als handle es sich um freie Entwürfe. Mit der Verschmelzung verschiedenster Vorbilder — oft sogar an ein und derselben Figur — entsprach R. der in der Kunstliteratur seit Alberti immer wieder aufgestellten Forderung nach Vervollkommnung der Kunst durch Nachahmung verschiedener Vorbilder, für die der antike Maler Zeuxis beispielhaft galt. Die in der „Konstantinsschlacht“ offensichtliche Adaption antiken, dann jedoch am Studiomodell genauer ausgearbeiteten Formengutes bestätigt die schon von L. Dolce 1557 erkannte doppelte künstlerische Zielsetzung R.s, „d’imitar la bella maniera delle statue antiche, e . . . di contender con la natura.“ R.s komplexe Antikenadaption darf jedoch nicht nur als rein formal-ästhetisch begründet aufgefaßt werden; ihr gleichzeitiges Ziel war es, einen Darstellungsgegenstand aus dem frühen 4. Jh. n. Chr. durch die ihm historisch adäquate antike Bildform zu veranschaulichen, wie die Entlehnungen vom Konstantinsbogen bezeugen. In ihrem Streben nach historischer Wahrhaftigkeit — deutlich auch in den topographischen Details, antiquarischen Requisiten und dem engen Befolgen der Textvorlagen — wurden R.s Konstantinsszenen beispielhaft für die von Vasari, Armenini und Lomazzo aufgestellten Forderungen an das Historienbild und trugen als reifster und wegweisender Beitrag R.s auf dem Gebiet der Historienmalerei bis ins 19. Jh. entscheidend zum Ruhm R.s bei.

Nicht so sehr R.s Anteil an der Dekoration, als vielmehr das *Bildprogramm* in seiner zeitgeschichtlichen Bedingtheit, gedanklichen Tiefe und Vielbezüglichkeit verleiht den Wandmalereien der S. d. C. ihre herausragende Bedeutung. Einst Schauplatz halböffentlicher Papstzeremonien wurde die

S. d. C. mit einem Bildprogramm dekoriert, das auf das bei diesen Zeremonien anwesende Kardinalskollegium und diplomatische Corps zugeschnitten war. Der Papstzyklus — Demonstration der Gründung von Kirche und Papsttum und deren Ausstattung mit geistlicher und innerkirchlicher Macht — gemahnte das Kardinalskollegium durch die Verbildlichung kanonistischer Rechtssätze an den päpstlichen Primat. Der Konstantinszyklus, dessen ursprüngliche Konzeption vom kaiserlichen Friedensbringer unter dem Eindruck der sich 1519—21 zuspitzenden Kontroverse um Echtheit und Gültigkeit der Konstantinischen Schenkung im Sinne einer Unterordnung der weltlichen unter die geistliche Gewalt abgewandelt wurde, führte den Gesandten weltlicher Fürsten beispielhaft vor Augen, wie sich ein christlicher Herrscher als Diener von Papst, Kirche und Christenheit zu verhalten habe.

(Das angekündigte Referat von Konrad Oberhuber „Beiträge zur Fornarina“ wurde nicht gehalten.)

*Wolfger A. Bulst (Florenz):
Zu Raffaels „ikonographischem Stil“*

An zwei Beispielen, dem „Traum des Ritters“ (London) und den Fresken der Stanza della Segnatura, deren Probleme eine Rezension in der Zs. für Kunstgeschichte erörtern soll, wurde — in kritischer Auseinandersetzung mit vorliegenden, teils umschweifigen Erklärungsversuchen — eine ganzheitliche Sicht erprobt mit dem Ziel, Raffaels Kunst als einer in besonderem Maße sinnerfüllten Formensprache gerecht zu werden und ihren klassischen Rang dadurch neu zu begründen.

Dem „Traum des Ritters“ kommt auch in der Geschichte der Disziplin eine besondere Bedeutung zu, als Ausgangspunkt für Panofskys methodisch wegweisende Studie „Hercules am Scheidewege“ (1930). Schon darum bleibt eine Prüfung seiner Ergebnisse wichtig. Es geht dabei um die doppelte Rückführung auf Sebastian Brants „Narrenschiff“ und zwar die lateinische Fassung von Jacob Locher (Basel 1497), in der ein humanistischer Text neben den spätgotischen Holzschnitten steht — so auch in dem der Hercules-Entscheidung gewidmeten Abschnitt. Raffaels Thema war, wie Panofsky gezeigt hat, die Entscheidung des jungen Scipio Africanus maior zwischen Virtus und Voluptas, die ihm in einer der Hercules-Parabel nachgebildeten Episode der „Punica“ des Silius Italicus erscheinen. Das hier nicht vorgegebene Traummotiv soll Raffael nun dem Hercules-Holzschnitt des „Narrenschiffs“ entlehnt haben, wie ihm auch der den Kriegsdienst (auf den Silius

allein abhebt) und die geistige Betätigung vereinigende Tugendbegriff, den Raffaels Virtus durch ihre Attribute Schwert und Buch symbolisiert, durch Lochers Text vermittelt worden sei. Raffaels Darstellung der zwiefältigen Tugend geht aber unmittelbar auf die quattrocentistische Illustration der „Trionfi“ Petrarcas zurück. Für das Traummotiv konnte Wuttke (1964) bei E. S. Piccolomini eine ältere italienische Quelle nachweisen. Danach verwundert nicht, daß die Auffindung von M. Balduccis Darstellung der Parabel mit dem träumenden Hercules (Budapest) Panofskys Annahme einer Einwirkung des deutschen Holzschnitts nicht bestätigt hat. Somit der — nicht zuletzt zeitbedingten — Theorie einer Anverwandlung nördlichen Geistesgutes durch Raffael überhoben, kann die Frage nach der ratio seiner Bildfindung neu gestellt werden. Denn Scipio erscheint nicht nur — im Gegensatz zu dem Hercules im „Narrenschiff“ und dem schlafenden Endymion auf einem Sarkophag in Pisa, den Fehl (1975) als Vorbild ansieht, — tatabereit und nur für einen Augenblick träumend abwesend; seine Figur ist überdies von einer anderen künstlerischen Notwendigkeit bestimmt, indem sie von einem gleichschenkligen Dreieck über der Grundkante des Bildes umschlossen wird, aus dessen Spitze auf der Mittelachse der Tafel der feste Stamm eines Lorbeerbaums emporragt. Es ist der Lorbeer, in dessen Schatten Scipio seinen Entschluß überdenkt, sich um den Oberbefehl des römischen Heeres zu bewerben. Die strenge Konfiguration bezeichnet aber darüber hinaus — und damit hat Raffael die Symbolik der Dichtung, in der Scipio von Virtus der Lorbeer des Triumphs über die Karthager verheißen wird, fruchtbar gemacht — die Vorbestimmung des makellosen Jünglings zu unsterblichem Ruhm, zu dessen Anwalt sich namentlich Petrarca, der Scipio auch die Förderung des Dichters Ennius zugute hielt, gemacht hat. Scipio schwankt keinen Augenblick weder bei Silius noch in der Darstellung Raffaels, der Virtus gleich einer Heiligen über ihrem Schützling wachen läßt, um den Voluptas zu seinen Füßen vergeblich wirbt. Nicht „virtue reconciled with pleasure“ (Wind, 1958) meint die diskrete Unterscheidung ihres Wesens, sondern nach Maßgabe der Bedeutung abstimrende Entfaltung einer das Thema im Kern ergreifenden Bildidee.

Öffentlicher Vortrag von August Gebeßler (München):

Zur Reproduzierbarkeit historischer Denkmäler

(Der Vortrag wird zusammen mit den Referaten der Sektion „Denkmal Großstadt“ in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ 1977 erscheinen.)