

haltig. Auch wenn damit nicht alle anderen dafür bereitgestellten Erklärungsmodelle – etwa die Bedeutung gewisser Geschmacksvorlieben oder individueller Kreativität als ausschlaggebende Faktoren künstlerischer Produktion – außer Kraft gesetzt erscheinen, so sind sie doch um einen bedeutenden Interpretationsansatz erweitert. Mit Spannung darf die Überprüfung seiner Tragfähigkeit anhand verwandter Themen erwartet werden.

MICHAELA KRIEGER
Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien

Tristan Weddigen: Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance; Emsdetten / Berlin: edition imorde 2006, 335 Seiten, ISBN 978-3-9809436-2-8, 200 SW-Abb., EUR 59,00

Der Apostolische Palast des Vatikans mit der Residenz des Papstes gilt als Synonym für die spirituelle Autorität des Hauptes der katholischen Kirche. Von ähnlicher Bedeutung ist historisch die säkulare Macht des Herrschers des Kirchenstaates, die sich in den repräsentativen Bauten und Ausstattungen des Palastes niederschlägt, zu der die bedeutendsten Künstler Italiens berufen wurden. Die Verbindung christlicher wie politischer Funktionen der Kunstwerke erhebt die Kunst des Vatikans zu einem vielschichtigen Bestand an hochrangigen Denkmälern, deren einzigartige Doppelpoligkeit zwischen *Sacrum* und *Profanum* seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Gegenstand der kunsthistorischen Forschung ist. Tristan Weddigen widmet sich in seiner Dissertation einen Raum des Palastes, dem bisher kaum Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Mit dem Titel „Raffaels Papageienzimmer“ erregt er natürlich Aufmerksamkeit und sorgt gleichzeitig für Erstaunen, da in der Forschung eine *camera papagalli* bekannt ist und Raffael ohnehin mit dem Vatikan verbunden ist, die *Sala dei Palafrenieri*, wie heute das Papageienzimmer zwischen den Stanzen und den Loggen heißt, bisher keine Rolle im Œuvre des Künstlers spielte. Es geht also nicht allein um Ritual, Raumfunktion und Dekoration, wie im Untertitel angegeben, sondern in erster Linie um den Künstler. Und gerade dieser Aspekt der umfangreichen Dissertation bereitet Schwierigkeiten.

Wie in der Einleitung erklärt wird, soll Raffael 1518 die Raumausstattung für Leo X. geschaffen haben. Dies ist eine kühne Formulierung, da diese „Schöpfung“ sich allenfalls auf den Entwurf, also das „disegno“ im Sinne Vasaris beziehen kann, nicht auf die Ausführung, an die der Leser jedoch im Zusammenhang mit der nahe liegenden Ausstattung der Stanzen denken mag. Zu diesem Zeitpunkt aber war Raffael mit Aufträgen zugeschüttet, neben dem umfangreichen malerischen Werk arbeitete er als *capomaestro* der Bauhütte von St. Peter, an der Villa Madama, an Druckgraphiken und einem Plan des antiken Rom. Zumindest einige der Entwürfe dieser Arbeiten sind für Raffaels gesichert, wie Zeichnungen zu den Loggien des Vatikans und der Villa Farnesina belegen, die zuletzt 2001 von Corinna Höper gezeigt wur-

den¹. Für die Arbeiten in dem so genannten Papageienzimmer lassen sich keine konkreten Bezüge zu Raffael herstellen, auch sind sie nicht aufgrund der künstlerischen Qualität oder des inhaltlich raffinierten Programms aufgefallen. Fresken wie auch Gemälde dieser sehr kreativen Phase in Raffaels Werk sind zu Recht weitgehend als Werkstattarbeiten anerkannt und auch kennerschaftlich den Werkstattmitgliedern wie Giovanni da Udine, Giulio Romano und Giovanni Francesco Penni zugeschrieben. Diesem ohnehin sehr umfangreichen „Spätwerk“ des früh verstorbenen Künstlers nun die komplette Freskenausstattung eines repräsentativen Palastraumes hinzufügen zu wollen, erscheint zumindest problematisch. Doch abgesehen von diesen einleitenden Befremdlichkeiten bietet das Buch eine lohnende Lektüre.

Die Dissertation ist gemäß dem Untertitel in drei große Abschnitte mit jeweils drei Kapiteln gegliedert. Der erste Teil „Ritual“ stützt sich vor allem auf das „Caeremoniale Romanum“ von Agostino Patrizi Piccolomini sowie die Tagebücher der päpstlichen Zeremonienmeister Johannes Burckard und Paris de Grassi. Der zunehmende Stellenwert der Zeremonien zur Unterstützung der päpstlichen Autorität mag gerade im schwierigen Pontifikat Leos X. zur Zeit der erwarteten Kirchenreform wenig überraschen. Die Unverständlichkeit der Rituale wurde keiner Prüfung unterworfen, allein zählte die Unveränderlichkeit und Regelmäßigkeit, mit der der Hof seine Zeremonien feierte. Raffael sah sich als Maler und Höfling in dieses Zeremoniell eingebunden, wie sein Selbstporträt als *Palafreniere* in der *Stanza d'Eliodoro*, zu dem der Autor sich recht knapp äußert, belegt. Der Künstler mit seinem Werk ist Teil des streng hierarchischen Hofzeremoniells und somit der Weltordnung, an deren Spitze der Papst steht. Dieses Kapitel hat seine Berechtigung, definieren doch gerade die dauerhaft mit einem Raum verbundenen Fresken seinen Stellenwert in einem ausgedehnten und historisch vielschichtigen Raumgefüge wie dem Vatikan. Speziell ein Raum, der dem Zeremoniell dient, erschließt sich daher über die zelebrierenden Personen. Weddigs Ausführungen sind sehr erschöpfend und in der Argumentation mit zeitlichen Sprüngen von den Dekorationen Raffaels zu Werken Berninis nicht unbedingt überzeugend. Eine stringendere Argumentation vor allem in Bezug auf das Papageienzimmer hätte den Zusammenhang mit der Dekoration stärker erhellt, zumal die Texte veröffentlicht sind.

Die Raumfunktionen sind erstmals 1897 in der grundlegenden Studie von Franz Ehrle und Henry Stevenson über das Appartamento Borgia zum Verständnis der Wanddekorationen herangezogen worden². Mit seiner Studie über die Stanze Raffaels aber schuf John Shearman 1971 schließlich die Basis die Einbeziehung dieser Fragestellung in die aktuelle Untersuchung von Freskenprogrammen³. Im April 2000 hat Tristan Weddigen zusammen mit Sible de Blaauw und Bram Kampers eine inter-

1 CORINNA HÖPER: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit; Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart; Ostfildern-Ruit 2001.

2 FRANZ EHRLE, ENRICO STEVENSON: Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia, del Palazzo Apostolico Vaticano; Roma 1897.

3 JOHN SHEARMAN: The Vatican Stanze. Functions and decoration. *Proceedings of the British Academy* 57, 1971, S. 369–426.

nationale Tagung im Niederländischen Institut in Rom ausgerichtet, deren Ergebnisse 2003 veröffentlicht wurden⁴. In seiner Dissertation widmet er den zweiten Abschnitt der Funktion des Papageienzimmers. Zunächst stellt er heraus, dass die Papageienhaltung nicht die Bestimmung des Raumes war, der Name vielmehr auf eine mittelalterliche Dekoration zurückgeht. Eine *camera papagalli* ohne eine konkrete Funktion lässt sich im 15. Jh. in mehreren Papstpalästen nachweisen. Sie bildete, wie Hermann Diener 1967 publizierte, zusammen mit dem *cubiculum*, der *capella secreta* und der *camera paramenti* den Kern einer Papstwohnung⁵. Die *camera papagalli* war der letzte vom Zeremonienmeister kontrollierte Raum, stellte also die Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit und Privatheit her, wobei „privat“ im 16. Jh. nur den Ausschluss von Öffentlichkeit bedeutet. Die „Privaträume“ des Papstes sind die *camerae secretae ultra cameram papagalli*. Diese verlassend betritt der Papst die *camera papagalli* als „erste Bühne vor einer ausgewählten Öffentlichkeit“. Die Funktion wird in einer zweiten *camera paramenti* rekonstruiert, einem Zimmer, in dem der Papst feierlich eingekleidet wird, also die Paramente angelegt bekommt. Die erste, auch als solche benannte *camera paramenti* diente der Einkleidung der Kardinäle. Als die Papageiendekoration unter Nikolaus V. hinter einer neu eingezogenen Decke verschwand, blieb nur noch der Name. Der hier zelebrierte Kleidungswechsel des Papstes wurde gefeiert als rituelle Reinigung, begleitet von Gebeten. Die Leidenschaft Leos X. für prachtvolle Gegenstände, darunter auch Missalen und Paramente, belegen sein Interesse an der Neuausstattung der liturgischen Feiern, die schließlich zur kompletten Neudekoration des Papageienzimmers führen sollte. Diese aktualisiert und nobilitiert den Raum der Einkleidung mit den Pontificalgewändern als den Ort der Sammlung und Vorbereitung, der „*praeparatio da missam pontificalem*“

Das Bestreben der Päpste, ihre Residenz denen anderer europäischer Herrscher ebenbürtig zu gestalten, verfolgten die Renaissancepäpste schon vor Leo, insbesondere Alexander VI. und Julius II. Für Leo X. aber wurde die Förderung der Kunst und Kultur im Stil und Umfang weltlicher Fürstentümer ein vorrangiges Anliegen. Die Dekoration der *camera papagalli* ist daher nur ein Teil der umfangreichen Erneuerungen Leos X. im Vatikan, in Rom und seiner Heimatstadt Florenz. Zur Ausstattung des Raumes rekonstruiert Weddigen ein aufwändiges Paradebett, das mit Tapisserien versehen war. Dieses wird als „Raffaels Paramentbett“ ausgewiesen. Hier beginnt die Argumentation mühsam zu werden. Waren die vorherigen Betrachtungen schlüssig und nachvollziehbar, so werden für diese angeblich leoninischen Tapisserien Kopien von Zeichnungen Raffaels herangezogen, deren Datierung zudem von Shearman in das Pontifikat Julius II. datiert wurden. Auch die Identifikation der Figuren ist verfehlt, wird doch hier bei der Anbetung der Hirten ein Zacharias gesehen, der

4 Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance / Biblioteca Apostolica Vaticana. Ed. by TRISTAN WEDDIGEN, SIBILE DE BLAAUW, BRAM KEMPERS; Turnhout 2003.

5 HERMANN DIENER: Die „Camera Papagalli“ im Palast des Papstes. Papageien als Hausgenossen der Päpste, Könige und Fürsten des Mittelalters und der Renaissance, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 49, 1967, S. 34–97.

seit der Heimsuchung aber nicht mehr in Erscheinung tritt. Joseph, dem Raffael in Bildern der Heiligen Familie eine besondere Nähe zum Christusknaben zugesteht, soll „in gebührender Distanz“ erscheinen, so dass nach der Weddigschen Identifikation nur noch eine Figur übrig bleibt, um „die Hirten“ zu vertreten und die soll dann ein Selbstporträt Raffaels sein. Diese Rekonstruktion und Zuschreibung bleibt schwierig und von fraglichem Nutzen, da spekulativ.

In der camera papagalli versammelten sich die Kardinäle zudem zum Geheimkonsistorium. Nach weiteren Überlegungen zur Raumbfunktion als Stätte der Verleihung der Goldenen Rose, der nicht fest verorteten *Segnatura gratiae* und der Versammlung der Reitknechte des Papstes, die unter Paul III. zur Umbenennung in *Sala dei Palafrenieri* führte, kommt Weddigen schließlich zu seinem Hauptanliegen, der Dekoration, die auch das primär kunsthistorische Ziel der Arbeit ist. Zahlreiche Umbauten und Ergänzungen hinterließen ein Flickwerk, das den ursprünglichen Zustand, der für Raffael requiriert werden soll, nur fragmentarisch überliefert. Giovanni da Udine, Taddeo di Zuccaro, Giovanni und Cherubino Alberti und anderen hinterließen ein Pasticcio, dem Kunsthistoriker nur ein geringes Interesse abgewinnen konnten. In einer etablierten Manier (Giotto e bottega, Perugino and workshop) wird die enge Zusammenarbeit von Meister und Werkstatt im Sinne der erfolgreichen, lukrativen und unversieglichen Produktion einer „Marke“, hier also Raffaels, betont. Dies ist korrekt, doch altbekannt. Weddigen bemüht sich hingegen um eine Aufwertung des Papageienzimmers als Werk Raffaels, der bis in die Vorzeichnung persönlich Hand angelegt haben soll. Die Eigenhändigkeit postuliert der Autor apodiktisch „trotz des Zauderns der bisherigen Forschung“. Dieser stilkritische Ansatz mag als altmodisch gelten und wird derzeit von wenigen Experten verfolgt. Mit Konsequenzen und folgerichtigen Argumentationen bezüglich der Zuschreibung und Datierung haben Experten wie Silvia Ferino-Pagden und John Shearman auf diesem dornigen Terrain Autorität erlangt. Weddigen hätte an dieser Stelle einhaken müssen, um seinen Anspruch einer Zuschreibung zu erfüllen. Da aber keine kennerschaftliche Analyse erfolgt, bleibt der Kritik an der bisherigen Forschung, die eben bei der Zuschreibung an Raffael mit Recht zauderte, der Boden entzogen. Die Frage, ob Raffael oder nicht in welchem Maße an der Ausstattung des Raumes beteiligt war, erweist sich bei dem immensen Einfluss des Künstlers als obsolet. Die unendliche Geschichte der Umbauten und Überarbeitungen des Papageienzimmers kann als Versuch gewertet werden, Teile der ursprünglichen Dekoration zu retten, nicht aber als Argument für eine Zuschreibung.

Mit der Rekonstruktion des leoninischen Bildprogrammes buchstabiert der Autor die Medici-Ikonographie im Sinne einer politischen Propaganda durch. In einem gemalten Peristyl erschienen in Nischen als gemalte Skulpturen die Schutzpatrone von Florenz, der Medici und speziell Leos. Ikonographisch handelt es sich um *virii sacri*, vorbildliche Heilige in einem speziell vatikanischen Programm von *uomini illustri*. Die im geheimen Konsistorium versammelten Kardinäle wirkten in der gemalten Säulenhalle mit den fingierten Statuen als die lebendigen Säulen der Kirche. An der Stelle der heutigen Tugendpersonifikationen über den Heiligenfiguren, die 1582/3

von Giovanni und Cherubino Alberti gemalt worden waren, befanden sich ursprünglich exotische Tiere, die in Bezug zu Leo gesehen werden. Löwe und Leopard spielen auf den Namen des Papstes an, ihre exotische Herkunft wie auch die Papageien und der berühmte Elefant Hanno auf seine politischen Ziele, insbesondere der Weltdiplomatie. Leo hatte sich mit seinen idealen Ahnen als homo novus aus Florenz in Rom präsentiert. Medial sollte die Monochromie der Statuen folglich nicht als Zeichen der Bescheidenheit missverstanden werden, die der Barfüssigkeit und Barhäuptigkeit der Apostelfiguren entspricht. Zunächst ist anzumerken, dass beschuhte und behütete Apostel äußerst selten dargestellt sind, zum anderen ist die gemalte Skulptur ein Paragone und damit Ausdruck malerischer Virtuosität, also keineswegs zurückhaltende *Humilitas*, die unter Leo X, auch nicht zu erwarten wäre. Das Zeremoniell inszenierte in dem neu dekorierten Raum den Papst vor dem Kardinalskollegium. Die Dekoration mit ihrer würdevollen Architektur und die statuarischen Tugendvorbilder sollten die Anwesenden zur Ehrfurcht vor dem Papst ermahnen. Dieses persönlich geprägte Bildprogramm wurde unter Gregor XIII. im Sinne der katholischen Reform bereinigt, die Schutzpatrone der Medici durch die allgemeingültigen Apostel ersetzt. Der Eingriff in die Dekoration hatte jedoch keine so umwerfende Wirkung gehabt wie der Pauls III. in der Sixtinischen Kapelle, in der Michelangelos Jüngstes Gericht die heterogenen Programme päpstlicher Selbstdarstellungen mit einem Strich zerstörte, aber in jeder Hinsicht und zu jeder Zeit für Aufregung sorgte. Der Neutralisierung der leoninischen *camera papagalli* aber folgte ein Nachlassen des Interesses.

Die akribische Untersuchung Weddigens ergibt ein völlig schlüssiges Bezugsgeflecht aller Bestandteile der Dekoration und stellt sie in einen Zusammenhang mit der Raumfunktion und dem Stellenwert des Zeremoniells als politischem Anspruch. Raffael in dieser Dekoration wieder zum Leben zu erwecken, ist hingegen nicht gelungen. Insgesamt aber ist die Dissertation ein wertvoller Beitrag über die einzigartigen Bedingungen der Ausstattung des Vatikans.

Das Buch der bibliophilen edition imorde greift in Schrift und Satz auf Drucke der Barockzeit zurück. Es präsentiert sich mit sehr angenehmer Papierqualität, ohne modernen Schutzumschlag, aber auch ohne moderne Bildwiedergaben, was die zahlreichen kleinen SW-Abbildungen in ihrer Lesbarkeit einschränkt. Eine sympathische Idee ist der eingestanzte Papagei auf dem rückwärtigen Buchdeckel.

SABINE POESCHEL
Institut für Kunstgeschichte
Universität Stuttgart