

## Rezensionen

RAFFAELLO ARCHITETTO

(mit zwei Abbildungen)

Das Raffaeljahr 1983 hat eine große Anzahl von Ausstellungen hervorgebracht. Die Folge war eine Flut von Katalogen, die über den Interessierten hereinbrach. Nicht alles, was da beobachtet werden wollte, war des Bedenkens wert. Zu den herausragenden Ereignissen aber gehörte die Ausstellung *Raffaello architetto*, die vom 29. Februar bis zum 15. Mai 1984 im römischen Konservatorenpalast auf dem Kapitol gezeigt wurde.

Man darf feststellen, daß die intensiv erarbeitete Ausstellung und der sie dokumentierende Katalog eine Zäsur in der Raffaelforschung bedeuten (Ausstellungskatalog: *Raffaello architetto*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri. Milano, Electa 1984; die umfangreichere und besser illustrierte Buchausgabe: C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto*. La sezione „Raffaello e l'antico“ è stata curata da H. Burns e A. Nesselrath. Milano, Electa 1984. — Im folgenden zitiere ich den Katalog mit *Cat.*, die italienische Buchausgabe mit *Raffaello Architetto*). Dies erklärt sich zum Teil durch die Forschungssituation. Einerseits hatte erst 1974 die Monographie von Ray (*Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Rom und Bari) das beinahe in Vergessenheit geratene Gespräch über Raffael als Architekt wieder energisch belebt. Andererseits waren an der Bibliotheca Hertziana in Rom durch die Forschungen ihres langjährigen Direktors Graf Wolff Metternich zu Bramantes St. Peter-Planungen die Fundamente gelegt, auf denen Frommel und Chr. Thoenes aufbauen konnten. Vor allem Frommel kommt ein hohes Verdienst bei der Realisierung der Ausstellung und bei der Initiierung der Katalogbeiträge zu. Man sollte aber auch der stillen und wirkungsvollen Arbeit der wissenschaftlichen Assistentin der Ausstellung, Anna Maria Odenthal, den gebührenden Dank zollen. An dem Katalog hat eine große Anzahl von Fachkollegen mitgearbeitet, die in einer solchen Besprechung nicht alle gewürdigt werden können; es sei wenigstens gesagt, daß sie zu einem Werk beigetragen haben, das auch heute noch, wo die Mängel der Ausstellung längst vergessen sind, besprechenswert scheint.

Ray gibt seinem Beitrag den Titel „Il volo di Icaro. Raffaello architettura e cultura“ (*Cat.* S. 47 ff.). Der erste Teil des Titels stammt aus dem Brief, in dem Raffael Castiglione von dem Auftrag zum Bau von St. Peter durch den Papst berichtet (V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Roma<sup>2</sup> 1971, S. 30 f.). Die in diesem Brief angesprochene Bedeutung des Vitruvstudiums für die Bildung des Architekten Raffael ist oft erwähnt worden. Es wurde und wird auch hier aber nicht beachtet, daß er in dieser Briefstelle in Beziehung auf St. Peter zweimal von seinen inneren Zweifeln spricht und von der Sorge, an dieser Aufgabe zu scheitern. In sämtlichen Beiträgen des Katalogs ist demgegenüber die Vorstellung von dem göttlichen Genie Raffaels lebendig, das von keinem Zweifel befallen die Welt der Architektur wie kein anderer verändert habe. Man wird kaum an der geschichtlichen Bedeutung Raffaels zweifeln wollen, muß aber auch sehen, daß es trotz seiner großen Leistung, wie sie der Katalog herausstellt, doch noch eine Anzahl von Fragen gibt, die hier nicht angesprochen wurden.

Ray macht darauf aufmerksam, daß Raffael 1514 mit dem Bau von St. Peter beauftragt wird und 1516—17(?) mit dem Bau der Villa Madama. Beide Bauvorhaben gehören zu den bedeutendsten des Jahrhunderts. Wie war Raffael darauf vorbereitet? Ray möchte die erste architektonische Leistung Raffaels in das Jahr 1511 verlegen. Nun ist aber die Zuschreibung der Tiber-Loggia der Villa Farnesina an Raffael (*Cat.* S. 119 f.) sehr zweifelhaft. Die Berufung auf Raffaels Zeichnung in Lille, Musée Wicar, 456, kann nicht überzeugen. Bezeichnend ist, daß J. Shearman nur wenige Seiten vorher (*Cat.* S. 116) die Zeichnung bespricht, ohne einen Bezug zur Villa Farnesina herzustellen. Für den Marstall der Villa übernimmt Ray die Datierung von Frommel (*Cat.* S. 120 ff.; Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, S. 54 ff.). Er vermutet aber lediglich den Planungsbeginn in dieser Zeit. Der Baubeginn fällt in das Jahr 1514. Man wird daher davon ausgehen dürfen, daß Raffael gleich am Anfang seiner Laufbahn als Architekt der Bauleitung von St. Peter betraut wurde. Das ist ein nur schwer erklärbares Phänomen.

Ray lenkt die Aufmerksamkeit auf eine weitere offene Frage. Von Raffael sind kaum Architekturzeichnungen überliefert. Zumeist handelt es sich um Zeichnungen, die im Auftrag Raffaels gezeichnet wurden. Es fragt sich daher, inwieweit die Kennzeichnung „im Auftrage Raffaels“ zutrifft, was Raffaels Anteil an ihnen ist und was der des Zeichners. Ebenso lückenhaft sind aber auch die dokumentarischen Belege für seine Tätigkeit als Architekt.

Ein Drittes kommt noch hinzu. Die wichtigsten Bauten sind nie fertig geworden und die Fragmente sind entweder zerstört (St. Peter) oder nach seinem Tode verändert oder nicht fortgeführt worden (Villa Madama). Es kommt also nicht von ungefähr, wenn sich die Vorstellung vom „göttlichen Raffael“ eher an dem Maler entzündet als an dem Architekten. Erst die neuere Forschung hat, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Vasaris „*Raffaello da Urbino, Pittore e Architetto*“ (Vasari-Milanesi, IV, S. 315) wörtlich genommen.

Das Paradox und das Rätsel (*Cat.* S. 47), welche Raffael und das Schicksal seines Rufes uns aufgeben, werden trotz aller Anstrengungen, Beobachtungen und schöner Worte in Rays Essay nicht aufgelöst. Seine Deutungsversuche orientieren sich nicht an den nüchternen historischen Sachverhalten, sondern an literarisch interessanten Assoziationen. Das Rätsel „*Raffaello Architetto*“ bleibt offen.

Frommel greift das Problem konsequent aus seinen methodischen Vorstellungen heraus in seinem Beitrag „*Raffaello e la sua carriera architettonica*“ (*Cat.* S. 13—46) an. Für ihn gibt es im architektonischen Werk Raffaels keine „Paradoxe und Rätsel“: Raffael ist von Geburt an Architekt. Konsequent wird aus den Daten seiner Jugend ein architektonisches Klima erschlossen, das von Namen wie Francesco di Giorgio Martini, Perugino und über diesen in Florenz die Sangalli, die Majani, Cronaca, Luca Fancelli und damit Alberti bestimmt wird. Über dem Malen von Architektur und der damit verbundenen Auseinandersetzung mit Architekturformen wird Raffael zum Architekten geformt.

Durch die genaue formale Analyse von Bildarchitekturen und des in ihnen manifestierten Wandels der Formen wird der Leser folgerichtig auf den Schluß zugeführt, daß beim Tode Bramantes niemand anderes als sein Nachfolger in Frage kam als Raffael. So geschieht es auch: Bramante schlägt den jungen Raffael als seinen Nachfolger vor. In den

nun verbleibenden sechs Jahren bis zu seinem Tode 1520 verfolgt Raffael aus einer inneren Notwendigkeit heraus seinen Weg als Architekt, indem er Anregungen aus der Umgebung Bramantes und der mit Eifer studierten Antike aufnimmt, sie zur eigenen Formensprache verarbeitet oder sich zu ihr in Gegensatz stellt. Liest man diesen Text, so kann man der Meisterschaft, mit der der Autor die Methode durchhält, nur Bewunderung zollen. Die formalen Phänomene werden mit genauer Beobachtung analysiert und anhand einer stupenden Denkmalkenntnis zueinander in Beziehung gesetzt. Die Schlußfolgerung ist eindeutig: nur so kann die Entwicklung abgelaufen sein.

Halten wir hier einen Augenblick inne. In den Stenzen Raffaels beschreibt Frommel die einzelnen Architekturen. In der Disputa bezieht er die beiden im Bau befindlichen Architekturen konkret auf die beiden Bauaufgaben dieser Jahre, auf St. Peter und die Loggienfassade des Vatikanpalastes (Frommel, Eine Darstellung der „Loggien“ in Raffaels „Disputa“? Beobachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508–1509, in: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. J. Müller Hofstede und W. Spies, Berlin 1981, S. 63–103).

In der Schule von Athen entwickelt Raffael eine eigene Architekturvorstellung, die sich nach der Analyse Frommels von dem großen Vorbild Bramante zu lösen beginnt. Es ist nicht ganz uninteressant, daß Frommel in diesem Zusammenhang auf eine von Raffael entwickelte architektonische Idee nicht eingeht. Der Raum selbst, an dessen Wänden sich der Bilderzyklus entwickelt, wird von der Stanza della Segnatura bis hin zum Konstantinsaal konsequent einer architektonischen Gliederung unterworfen, die sich im Verlauf der Ausmalung stilistisch ändert. Die formale Wirkung der Fresken ist somit eng an die gemalte Rahmenarchitektur gebunden (Biermann, *Die Stenzen Raffaels, Versuch einer Gestaltanalyse*, Diss. München 1957). Dies wird besonders in der Schule von Athen und dem Sturz des Heliodor deutlich. Raffael beruft sich hier auf eine alte italienische Tradition, die etwa in Piero della Francesca Pala Montefeltro deutlich wird (E. Battisti, Bramante, Piero e Paccioli ad Urbino, in: *Studi Bramanteschi*. Atti del congresso internaz. Milano-Urbino, Roma 1974, S. 267 ff.; C. Maltese, *Architectura ficta 1472 circa*, ebd. S. 283 ff.; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, Parte prima: L'itinerario esperienze e la formazione della problematica bramantesca, 1. Cap.: Pittura e architettura, S. 39 ff.). Die Wirkung des Bildes, seine perspektivische Konstruktion hängen von dem Standort des Bildes im Raume ab. E. M. Davies und D. Snyder (P. d. Francesca's Madonna of Urbino, *Gaz. des Beaux-Arts* 1970, S. 192 ff.) haben darauf hingewiesen, daß es in der Konstruktion des Bildes Widersprüche gibt, die mit der erstrebten Wirkung des Bildes zu erklären sind. So architektonisch die Wirkung der Bildarchitektur auch ist, ihre Funktion wird bestimmt durch die Malerei. Dies gilt besonders für das architektonische Detail, Pilaster, Gebälk, Täfelung der Wandfelder, Muschel, Kasettentonne mit Rosetten, die mittels Farben, Licht und Schatten den Raumeindruck bestimmen. Ähnliches wird man von der Halle der Schule von Athen oder der des Sturzes des Heliodor sagen können. Dem Betrachter erscheinen beide Bildarchitekturen in ihrer sinnlichen Gegenwärtigkeit als realisierbare Architektur. Frommel analysiert sie und ordnet sie folgerichtig in die Entwicklung Raffaels als Architekt ein. Stellt man aber an eine Bildarchitektur die Forderung, daß sie nicht nur „schön“ sei, sondern auch realisierbar, so stößt man auf Schwierigkeiten. Grundrisse beider Architekturen

(Schule von Athen, M. Ermers: *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen*, Straßburg 1909; Vertreibung, Shearman in: *Raffaello a Roma*. Il Convegno di 1983, Rom 1986, Taf. XXXI., Abb. b) demonstrieren sehr schön die Widersprüche zwischen der Wirkung in der Anschauung und der architektonischen Vernunft. Unmittelbar bevor er mit der Leitung des Baues von St. Peter beauftragt wurde, lieferte Raffael beeindruckende Architekturen, deren „raison d'être“ aber die malerische Wirkung war.

Frommel interpretiert beispielhaft die Cappella Chigi in S. Maria del Popolo als eine Demonstration von Raffaels Kompetenz, mit der er sich als Nachfolger des alten Bramante und als „architetto professionista“ empfiehlt (*Cat.* S. 20). Raffael hatte sich mit einem vorgegebenen Bau auseinanderzusetzen, dessen Breitenmaß die Planung beeinflusste. Statisch stellte der Neubau bei seiner geringen Größe keine Schwierigkeiten dar. Der Eindruck der Architektur wird durch die hellen kannelierten Pilaster, die reichen Kapitelle und das ebenso reiche Gebälk mit der farbigen Marmorfüllung des Frieses bestimmt. Die Flächen der abgeschrägten Ecken sind bis an die Pilasterkanten ausgenischt. Die Wandflächen sind mit kostbarem, farbig gemasertem Marmor reich verkleidet, in Raffaels Augen ein besonderer Vorzug. In den Nischen stehen bewegte Figuren. Über diese mit ihrem Reichtum prunkende Architektur gleitet das aus der mosaizierten Kuppel hereinfallende Licht. Nicht nur die Marmorverkleidung der Wände, sondern auch die für den Architektureindruck bestimmenden Strukturelemente lassen sich in der Vorstellung leicht von der Mauer lösen, ohne daß der reale Bau einstürzen würde. Es ist gleichsam eine „architettura dipinta“. Das ließe sich prinzipiell von aller nachmittelalterlichen Architektur sagen. Man sehe sich daraufhin etwa die Fassade des Pal. Branconio an (*Cat.* S. 202).

War es im Fall der Cappella Chigi Raffael noch möglich, wie ein Maler mit architektonischem Vorstellungsvermögen zu arbeiten, der sich bei der Ausführung auf die Zuverlässigkeit und Erfahrung des Handwerkers verlassen kann, so galt dies für eine technisch so schwierige Aufgabe wie die Weiterführung von St. Peter nicht mehr. Jede Realisierung eigener Vorstellungen, die von dem Vorgegebenen abweichen wollte, bedeutete dort einen schwerwiegenden Eingriff in eine komplexe technische Struktur. Daher war Raffael auf die Hilfe erfahrener Baupraktiker wie Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo und später Antonio da Sangallo d. J. angewiesen. Zwischen Raffael und diesen „Praktikern“ muß ein ständiger Dialog stattgefunden haben, den wir kaum mehr vollständig aufschlüsseln können werden, da das Material allzu zufällig überliefert ist.

Raffael hat diesen Unterschied zwischen einer „architettura dipinta“ und den Forderungen der technischen Realisation durchschaut. In seinem Memoriale über das antike Rom sagt er, er habe die antike Architektur sehr gründlich studiert: „*Onde essendo io stato assai studioso di queste tali antiquitati, et havendo posto non piccola cura in cercarle minutamente et in misurarle con diligentia, e leggendo di continuo di buoni auctori et conferendo l'opere con le loro scripture, penso haver conseguito qualche notizia di quell'antiqua architectura*“ (Golzio S. 82 ff.; R. Bonelli, in: *Scritti Rinascimentali*, Milano 1978, S. 459 ff.). Das hier von Raffael vorgestellte Programm ist durchaus nicht so radikal neu, wie es Nesselrath darstellt (*Cat.* S. 397 ff. u. ausführlicher in: *Raffaello Architetto* S. 357 ff.). Man wird ihm zustimmen, wenn man an die Systematik denkt,

mit der Raffael an seine Aufgabe herangegangen ist. Allerdings muß auch bedacht werden, daß ihm zur Erfüllung seiner Aufgabe ein Mitarbeiterstab zur Verfügung stand, während seine Vorläufer auf ihren persönlichen Enthusiasmus angewiesen waren. Überschaut man das wenige von diesem Arbeitsunternehmen überlieferte Material, so konzentriert sich das Interesse zumeist auf den architektonischen Schmuck. Hierzu gehören auch Grundrißformationen, die als Muster einer ästhetisch erlebbaren Raumabfolge verstanden werden. Hier folgt Raffael einer Anregung Albertis (IX. 2. Orlandi, II. S. 792 f.; Theuer, S. 479 f.), der seine Vorstellung aus einer Analyse eines Thermengrundrisses bezieht. Von der Konstruktion und ihrer Bedingtheit für die ästhetische Erscheinung ist nicht die Rede. Nur wenige Zeilen später sagt Raffael von der antiken Architektur: „*Ma non però tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, et per dir così, l'ossa del corpo senza carne*“. Die Aussage dieses Satzes ist eindeutig: Die Knochen der Architektur sind uns geblieben, aber das Eigentliche der Architektur, das Fleisch, die „*ornamenti*“, sind uns verloren gegangen.

Mit dieser Auffassung von Architektur steht Raffael nicht alleine da. Zu Raffaels Methode lese man das erste Kapitel des VI. Buches von Alberti *De re aedificatoria* mit Aufmerksamkeit (Orlandi, II., S. 440 ff., Theuer, S. 289 ff.). Die Überschrift in der Erstausgabe lautet: Leonis Baptiste Alberti *De Ornamento* Liber Sextus. Alberti hatte seinen Traktat nach strengen Regeln aufgebaut (dazu steht ein Ms. von mir kurz vor dem Abschluß). Nach einer Definition der „*Architectura*“ im ersten Buch handelt er in Buch 2 und 3 von den Baumaterialien und von der Konstruktion (*firmitas*), in Buch 4 und 5 von der Gesellschaft und den Bautypen (*utilitas*). In Buch 6–9 wird von den Ornamenta (*venustas*) gehandelt. Im 10. Buch spricht er von dem, was einem Architekten nicht widerfahren darf, nämlich von den Fehlern und ihrer Beseitigung. Am Anfang des 6. Buches spricht er von seinem Studium der antiken Architektur und daran anschließend von den Architekturformen, dem „Fleisch“ der Architektur. Für diese Auffassung von Architektur und dem darin begründeten Zwiespalt zwischen Tektonik und aufgetragenem Ornament ist Albertis S. Andrea in Mantua ein vortreffliches Beispiel (*Cat.* S. 44 und 246). Die der tragenden Wand aufgesetzte Architektur — Pilaster und Gebälk sowie die Einteilung der Wandfelder — spiegelt die für den Bau entwickelte tragende Struktur nicht wider (s. Fr. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano 1975, S. 236 f.). Die von E. v. Branca und G. Kohlmaier erarbeitete Innenansicht von Raffaels letztem Projekt (*Cat.* S. 306) zeigt eine sehr ähnliche Wandstruktur, obwohl das tragende System ein entschieden anderes ist. Das Sichtbare an der Architektur, so wie es von Frommel beschrieben wird, gehört auch hier zum „*ornamentum*“, also zu dem Eigentlichen der Architektur, das auch von einem Maler erfunden werden konnte. Allerdings stellt sich sowohl bei St. Peter als auch bei der Villa Madama die Frage nach dem Wechselspiel zwischen dem künstlerisch Verantwortlichen (Raffael) und dem Praktiker (Antonio da Sangallo d. J.), der selbst ja auch Künstler-Architekt von hohen Graden war.

Es kann hier nicht diskutiert werden, wie die Verhältnisse bei St. Peter liegen, zumal die Edition des Nachlasses des Grafen Wolff Metternich über Bramantes St. Peter durch Thoenes bevorsteht. Diese muß später erfolgen. [Das Werk ist während der Drucklegung dieses Beitrags erscheinen: Franz Graf Wolff Metternich und Christof Thoenes,

*Die frühen St.-Peter-Entwürfe 1505—1514.* Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 25. Tübingen, Wasmuth 1987.]

Zu dem St. Peter betreffenden Teil nur eine kurze Anmerkung. Unter der Leitung von Frommel waren an der Hertziana Rekonstruktionen der verschiedenen Planungszustände erarbeitet worden (E. v. Branca u. G. Kohlmaier, 1. Projekt von 1514, *Cat.* 2. 15. 7., S. 263; Codex Mellon, *ebd.* 2. 15. 15., S. 272 f.; Raffaels letztes Projekt 1519—1520, *ebd.* 2. 14. 46., S. 305 f.). Gegen diese Versuche hat R. Pane (Raffaello e Ant. da Sangallo nella Fabbrica di S. Pietro, in: *Antonio da Sangallo il Giovane, La Vita e l'Opera*, Atti del XXII. Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 1986, S. 74 f.) heftig polemisiert, da die aus den wenigen erhaltenen Zeichnungen schöpfenden Wiederherstellungen (ricomposizioni) notwendigerweise wenig Glaubwürdigkeit beanspruchen könnten. Es soll nicht bestritten werden, daß jeder derartige Versuch Zweifel und Bedenken hinterläßt. Die Unsicherheiten der Überlieferung sind zu groß. Es sei aber an einen Ausspruch von D. Frey erinnert: „Der Wert jedes wissenschaftlichen Wiederherstellungsversuches liegt in der architektonischen Ausdeutung des gegebenen Materials, in der Fixierung bindender geometrischer und konstruktiver Beziehungen, im Ausschöpfen der latenten Möglichkeiten im Rahmen gleichzeitiger Analogien. Erst das Auftragen der Pläne und Skizzen führt auf das inhärente Problem, wirft die Fragen auf nach deren Lösungsversuchen, deckt Möglichkeiten und vor allem Unmöglichkeiten auf“ (D. Frey, *Bramantes St. Peter Entwurf und seine Apokryphen*, Wien 1915, S. 4; H. Biermann u. E. Worgull, Palastmodell Giul. da Sangallos für Ferdinand I. ..., *Jb. d. Berliner Museen* XXI, 1979, S. 91). Wir haben es bei den Zeichnungen mit Denkmodellen zu tun, die sich einer begründeten Diskussion zur Verifikation oder zur Falsifikation zu stellen haben. Von daher erhalten sie ihre bedeutende Funktion.

In dem sehr wichtigen Abschnitt über Villa Madama (*Cat.* 2. 16., S. 331 ff.) mußte Frommel auf die Frage nach dem Verhältnis von Raffael zu Antonio da Sangallo zu sprechen kommen. Frommel hatte sich schon früher verschiedentlich zur Villa Madama geäußert (Die architektonische Planung der Villa Madama, in *Röm. Jb. f. Kunstgesch.* XV, 1975, S. 59 ff.). Hier beschränkt er Antonios Einfluß eindeutig auf den eines Zulieferers, welcher die technischen Probleme zu lösen hatte. In dem Katalogbeitrag verschiebt sich das Verhältnis zu Gunsten Antonios, ohne daß die Leistung Raffaels als künstlerisch bestimmender Kopf beeinträchtigt wurde. Seitdem hat sich Frommel noch einmal zu diesem Problem geäußert (Raffael und Antonio da Sangallo, in *Raffaello a Roma*, S. 288 ff.). In dieser Arbeit wird Antonios Anteil bei der Aufgabe des Projektes UA 273 und der Erarbeitung von UA 314 sehr viel entschiedener akzentuiert. In diesem Plan werden schwerwiegende Mängel des ersten Projektes ausgemerzt, aber auch programmatistische Neuerungen wie der runde Hof eingeführt, der jetzt von Frommel möglicherweise auf Sangallos Einfluß zurückgeführt wird (s. a. Frommel, *Cat.* 2. 16. 11., S. 337). Wenn G. de Angelis d'Ossat (Giuliano da Sangallo e Villa Madama, in: ders., *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia 1933—78*, Roma 1982, Bd. II, S. 930 ff., Wiederabdruck eines Aufsatzes von 1973) die Zeichnung Antonio da Sangallos d. J. UA 1054 mit Plänen Giuliano da Sangallos im Taccuino Senese und im Cod. Barberini zusammenbringt, so weist er in die richtige Richtung, aber die Zeichnungen Giuliano da Sangallos haben nichts mit der Villa Madama zu tun. Sie gehören zu theoretischen Über-

legungen Giulianos aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Bereits im April 1980 hatte ich in der Bibliotheca Hertziana in einem Vortrag die Zeichnung Giulianos U. orn. 1799 vorgestellt, die ebenfalls in diese Gruppe von Zeichnungen gehört. Sie fand im Sangallo-Kreis reiche Nachfolge. Hier taucht der runde Hof zum ersten Mal in Zusammenhang mit theoretischen Überlegungen zur Palast- und Villenarchitektur am Hofe Lorenzo il Magnifico auf. Sowohl der Kardinal Giulio de' Medici als auch Leo X. und Antonio da Sangallo d. J. werden die Zeichnung und den theoretischen Kontext gekannt haben. Dessen Einführung verändert die Planungssituation nicht nur materiell, sondern auch ideell (H. Biermann, Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama, *Mittlg., d. Kunsthist. Institutes Florenz* XXX, 1986, Heft 3, S. 483 ff.; ders., Palast und Villa: Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallos Cod. Barberini und im Tacc. Senese, in den seit langem in Druck befindlichen Akten des Kolloquiums *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Tours 1981, S. 68 ff.).

In der Einleitung zum 3. Teil des Katalogs hat Burns (Raffaello e „quell'antiqua architectura“, *Cat.* 3. 1., S. 381 ff., vor allem S. 387—389, Il ricupero dei metodi progettuali degli antichi: la Villa Madama) den Versuch unternommen, die Planung der Villa Madama in den Kontext des Antikenstudiums zu stellen. Anhand eines stupenden Materials versucht Burns darzustellen, wie Raffael die literarischen Kenntnisse über die antike Villa (Plinius d. J. und Vitruv) und die antiken Monumente in der römischen Campagna in seine Planungen hat einfließen lassen. So stellt Burns mit Recht fest, daß Raffael und seine Zeitgenossen sehr viel mehr über Terrassenanlagen wußten, als uns heute wahrscheinlich erscheint. Es bleiben aber einige Fragen offen. Wenn man Burns liest, gewinnt man den Eindruck, als verdanke man das Zusammenfügen all dieser Elemente einzig dem Genie Raffaels. Die möglichen Quellen werden rein summarisch aufgezählt, ohne daß der mögliche Zusammenhang mit der Villa Madama diskutiert würde. So wird man das Verhältnis literarischer Architekturbeschreibungen der Renaissance zur literarischen Tradition und zu den beschriebenen Bauten genauer überprüfen müssen, wobei sich zeigen wird, daß Raffaels Brief und Denken keineswegs ohne Voraussetzungen sind: bereits vor Raffael handelte es sich eben nicht um „osservazioni ovvie“, sondern um „considerazioni diventate la base di un vero sistema progettuale“. Es muß deutlich gesehen werden, daß Raffael in einer Tradition steht, die von Alberti und dem Humanistenkreis um Lorenzo de' Medici il Magnifico initiiert wurde. Möglicherweise ist die Tradition noch älter und reicht etwa in die Zeit der Planungen für Belriguardo unter Lionello d'Este zurück.

Das großartige Fragment der Villa Madama sowie die in den zahlreichen Zeichnungen enthaltenen Ideen haben die Verantwortlichen der Ausstellung nicht ruhen lassen, bis sie eine Rekonstruktion der Villa in einem Holzmodell vorweisen konnten. Hinter diesem Unternehmen steht ein beachtenswerter Aufwand an ideellen und finanziellen Mitteln. Als Endpunkt der Ausstellung stand das unter der Leitung von G. Dewez entstandene eindrucksvolle Modell (*Cat.* 2. 16. 17., S. 343 ff.; hier *Abb. 8a und b*). Für es gilt das gleiche wie für die Rekonstruktionszeichnungen von St. Peter: Es ist ein Denkmodell zur Erprobung in einer ausführlichen Diskussion, die bereits in der Ausstellung begann. Hier nur eine Randbemerkung. Vor dem Modell wurden Bedenken wegen des Zinnenkranzes geäußert. Der von Dewez angeführte Mauerrest einer Zinne an der äußersten

westlichen Ecke der Nordwestfassade ist auf den Abbildungen nicht auszumachen. Raffaels Bemerkung, daß der Eingang der Villa mit beiden Türmen einen wehrhaften Eindruck machen sollte, reicht als Begründung allein nicht aus. Es sei aber auf den Pal. Ducale in Urbino hingewiesen, der seinen ursprünglichen Zinnenkranz wie ein Emblem des kriegerischen Herzogs trug. Überraschender sind die Zinnen, die in Pienza die Mauer des „Giardino pensile“ bekrönten. Der Bauherr Pius II., Aeneas Silvius Piccolomini, geht in seinen *Commentarii* auf einen möglichen emblematischen Sinn der Zinnen nicht ein. Er erwähnt lediglich, daß sie in ihrer Farbigkeit einen malerischen Eindruck machten (Pii Secundi Pontificis Max. *Commentarii*, Frankfurt 1614, Lib. IX, XXIII. *I Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini, 2 Bde., Milano 1981, Bd. II. S. 832 ff.).

Für die Fassadenlösung zum Tiber hin diskutiert Dewez in *Raffaello a Roma* (Some Façade Problems in Villa Madama, S. 343, Pl. CXXXVII—CXLII) verschiedene Lösungsversuche, die sich aus den Planungen ergeben. Die im Modell realisierte Lösung erscheint gegenüber den übrigen als die dem Bestand entsprechendste. Auf Pl. XXXIX, 4 bringt Dewez eine Rekonstruktion des der Bauausführung zugrunde liegenden Grundrisses. An diesem werden die Einwände Frommels gegen die ästhetischen Folgen des Eingriffes von Antonio da Sangallo d. J. einsichtig, welcher die variantenreichen Raumformen stark vereinfachte.

In der älteren Literatur hat die Rekonstruktion der Gärten eine gewisse Rolle gespielt (H. v. Geymüller, *Raffaello studiato come architetto*, Milano 1884. Die Abbildungen dazu findet man neuerdings bei R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma 1973. Über den heutigen Zustand des Gartens die kurzen Angaben *ibd.* S. 260 ff.; M. Bafile, *Il giardino Villa Madama*, Roma 1942). Sie ist heute nicht mehr haltbar. Es wäre daher wünschenswert gewesen, wenn man eine zeichnerische Ergänzung der Gärten zu dem Modell versucht hätte. Da die Villa für den Besucher nur sehr schwer zugänglich ist, wäre ein kurzer Zustandsbericht eines Gartenhistorikers nützlich gewesen.

Die überlieferten Zeichnungen sind mit einer Ausnahme (Raffael, Zeichnung UA 1356, *Cat.* S. 330) zwar späteren Datums (UA 789, Francesco da Sangallo, *Cat.* 317, UA 916 r. u. v., *Cat.* S. 318; nach 1523), die übrigen Pläne (UA 314, *Cat.* S. 337 u. UA 179, *Cat.* S. 383) zeigen aber deutlich, daß man sich von Anfang der Planungen an mit der Gestaltung der Gärten befaßt hatte. Die Zeichnung von H. Peucker zu Frommel (*Raffaello a Roma*, Taf. CXII, 48) kombiniert bei der Rekonstruktion der Tiberfassade UA 314 mit 1356. Dies ist nicht ganz unproblematisch, da die Zeichnungen aus unterschiedlichen Planungszuständen stammen. Sie dienen Frommel dazu (S. 290), die großen Schwierigkeiten aufzuzeigen, mit denen sich Antonio da Sangallo hätte auseinandersetzen müssen. Eine Realisation des Planes hätte erhebliche Erdbewegungen vorausgesetzt, bei den hohen Ansprüchen Leos X. aber kaum ein unüberwindliches Hindernis.

Frommel hat in dem Katalog einen weiteren wichtigen Werkkomplex übernommen: *Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano* (*Cat.* S. 357 ff.). Seine Ausführungen sollte man im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zu Bramantes Plan zur Restrukturierung des Vatikanpalastes lesen (Frommel, *Il Pal. Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzione*, in: *Ausst. Kat. Raffaello in Vaticano*, Rom 1984, S. 118 ff.; B. E. Shapiro u. H. Fernandez, *Il Pal. Vaticano al tempo di Raffaello*, *ibd.* S. 136 ff.). Raffael hatte sich vor allem bei der Loggienfassade mit Vorstellungen Bramantes ausein-

anderzusetzen, die er verändert fortführt. In der 2. Loggia entstand unter Leo X. durch die Ausmalung und die Aufstellung antiker Statuen zusammen mit der offenen Loggia, der Aussicht auf einen „giardino segreto“ zu ihren Füßen und dem Fernblick auf Rom eine luftige Gartenloggia als „Gesamtkunstwerk“.

Die St. Peter zugewandte Loggia mit ihrer die Architektur im Innern widerspiegelnden Grotteskenmalerei und dem Bad des Kardinals Bibbiena gehören in das gleiche Konzept.

Die Planungen der Villa Madama leben aus der ständigen Diskussion zwischen Auftraggeber und entwerfendem Architekten und den Planungen für die Umsetzung der Ideen in die vorgegebenen Realitäten. Ein wichtiger Bestandteil dieser Planungen ist der ständige Rekurs auf antike Vorbilder, seien sie nun literarischer oder monumentaler Natur. Es ist nur folgerichtig, wenn in dem Katalog ein breiter Rahmen für die Darstellung „Raffaello e l'Antico“ geboten wird. Die Autoren sind vor allem Burns (Raffaello e „quell'antiqua architettura“, *Cat.* 3. 1., S. 381 ff.) und Nesselrath (Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento, *Cat.* S. 397 ff.). Von diesen beiden stammen in der Hauptsache die Katalogtexte zu den einzelnen Objekten. Leider bestehen hier zwischen dem Katalog und dem Buch die größten Differenzen. Offensichtlich war dieser Teil bei der Drucklegung des Katalogs nicht fertig. Die Lücken sollen hier nicht aufgezählt werden. Zur genaueren Information wird man sich bei der Benutzung des Kataloges immer mehr an das Buch wenden müssen. Dies ist ärgerlich.

Burns findet Raffael, ähnlich wie Frommel, seit seiner frühen Jugend in einer aktiven Auseinandersetzung mit der Architektur. Er sieht aber deutlicher, daß die Architektur erst nach dem Wechsel nach Rom und der dadurch bedingten Auseinandersetzung mit Bramante und der Antike ein eigenständiges Gewicht im Denken Raffaels erhält. Vor allem das Pontifikat Leos X. mit seinen diversen künstlerischen und ideellen Einflüssen fördert seinen eigenen Weg zum Architekten. Die ab 1514 von ihm geforderten Aufgaben zwingen ihn zu einem genauen Nachmessen der einzelnen Formen, aber auch zum Durchdenken der technischen Probleme, da sich jede formale Veränderung auch als technisches Problem darstellt. Frommel hat dies für die Villa Madama behandelt. Die Folgen des Antikenstudiums für Raffaels künstlerisches Denken werden an vielen Einzelbeispielen vorgetragen. Neben der Villa Madama wird dies in dem an Raffaels frühem Tod gescheiterten Versuch einer Bestandsaufnahme und Rekonstruktion des antiken Roms deutlich (Burns, *Verso la ricostruzione della Roma antica*, *Cat.* S. 390 ff.). Burns geht davon aus, daß Raffael 1518—20 das Denkmodell Bramantes ebenso wie dessen Vision der antiken Architektur, so wie sie ihm von Giuliano da Sangallo vermittelt worden war, überwunden habe. Ich habe oben bereits meine Zweifel daran angemeldet, daß Raffaels Methode beim Studium der antiken Architektur grundsätzlich neu gegenüber der vorhergehenden Zeit war. Wenn hier Alberti als einzige Ausnahme (*Cat.* S. 391) angeführt wird, so ist auch dies nicht ganz einzusehen. Burns erweckt den Eindruck, als habe Raffael die Antikenkenntnis seiner Vorgänger als mehr „*fabulose che vere*“ angesehen. Das ist aber nicht ohne eine gewisse Voreingenommenheit aus der Quelle herauszulesen. Raffael macht die Bemerkung am Anfang seines Briefes an Leo X. Hier gibt er sich alle Mühe, die eigene Position in Fragen des Antikenstudiums seinem Auftraggeber vorzustellen. Er verhält sich dabei, wie es jeder seiner Zeitgenossen getan hätte, werbend, sei-

ne eigenen Vorzüge herausstreichend. Sicher gab es unter seinen Vorgängern auch solche, die die Antike eher als ein Fabelwesen denn als eine historische Realität ansahen. Aber man muß auch sehen, daß der Auftrag an Raffael aus einer an der Kurie längst verankerten Tradition stammt. Das, was Raffael vorschlägt, bedeutet eine Weiterentwicklung, aber keinen grundsätzlichen Qualitätssprung in der Methode. Darüber wird noch anderenorts zu handeln sein. Auch die Kritik an Bramante (sie steht bei Golzio nicht S. 82, sondern S. 85; Burns, *Cat.* S. 391, Anm. 122) ist nicht grundsätzlicher Natur („sottile e penetrante“). Raffael bemängelt lediglich, daß die Ornamente nicht aus so kostbarem Material seien wie in der Antike. Raffael selbst hatte nur in der Capella Chigi kostbare Materialien verwenden können. Wie hätten die Wände in Raffaels St. Peter aussehen sollen? Das wissen wir nicht. Auf der anderen Seite sehe man sich nur Piero della Francescas Pala Montefeltre als Beleg dafür an, daß man sich auch vor Raffael über den kostbaren Schmuck der Wände in der Antike klar war.

Wenn Burns (*Cat.* S. 388) darauf aufmerksam macht, daß Raffael sich für Grundrißlösungen auf die Caracallathermen beruft, so muß daran erinnert werden, daß bereits Alberti auf Thermen als Vorbilder für Grundrißlösungen hingewiesen hatte (Alberti, s. o.; Biermann, Palastmodell und Der runde Hof). Hatte das späte Quattrocento — Giuliano da Sangallo und Francesco di Giorgio — nur in Ansätzen daraus Konsequenzen gezogen, so geht Bramante mit seinem Plan UA 1 für St. Peter bereits weit darüber hinaus. Die Abfolge unterschiedlicher Raumfigurationen, die Erweiterung von Durchblicken mittels eingestellter Säulen, das Auflösen von Wänden durch Nischen sind die Früchte einer genauen Analyse antiker Architektur, auf der Raffael aufbauen konnte.

Mein Hauptargument gegen Nesselraths Meinung, das Studium der Antike in der Renaissance erfahre durch Raffael einen grundsätzlichen Qualitätssprung im Sinne einer modernen wissenschaftlichen Archäologie, wendet sich bei dem geringen Material, das zufällig überliefert ist, gegen die von vornherein postulierte Ausnahmestellung Raffaels. Niemand wird bezweifeln, daß Nesselrath zu den besten Kennern des Materials gehört. Liest man seinen vorzüglich belegten Text „Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento“ (*Cat.* S. 397 ff.) und zieht den Beitrag: Raphael's archaeological method (*Raffaello a Roma*, S. 357 ff.) hinzu, so ist man geneigt, der Argumentation nachzugeben. Man sollte aber das Problem von einer methodischen Gegenposition aus angehen, in der Raffael nicht von vornherein im Mittelpunkt der Erörterung steht. Raffaels künstlerische Potenz ermöglichte es ihm zwar, die unterschiedlichsten formalen Anregungen sich zu assimilieren, aber es ist etwas anderes, eine wissenschaftliche Denkmethode neu zu entwickeln. Die von Nesselrath herangezogenen Beispiele für vorhergehendes oder zeitgenössisches Antikenstudium werden nicht auf ihre eigene Methode hin kritisch untersucht. Dies wäre aber notwendig, will man zu einem zuverlässigen Urteil kommen. Zur „Neuheit“ der Methode des Zeichnens und Aufnehmens von Architektur bei Raffael und ihrem Zusammenhang mit Albertis Formulierung des Problems lese man E. Battisti, „Il metodo progettuale secondo il *de re aedificatoria*“ (in: *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, Mantova 1972, S. 131 ff., vor allem S. 152 ff. Battisti sieht den Brief an Leo X. „come commento all'Alberti“, s. auch A. M. Brizio, *Il rivielo dei monumenti antichi. Raffaello e il nascere dell'archeologia*, *L'Arte* 1966, S. 20—30). Es wäre darüber hinaus die Frage zu bedenken, in welchem Zusammenhang Raffaels „wissen-

schaftliche Methode“ mit der Entwicklung einer Geschichtswissenschaft, der Philologie oder auch der Naturwissenschaft im modernen Verständnis steht.

Das sicher überraschende Urteil über die Plastik des Konstantinbogens (Golzio, S. 85; Bonelli, S. 474 f.) steht so isoliert im Text, daß man es nicht einfach als Zeichen einer entwickelten Stilkritik hinnehmen kann. Albertis Dreiteilung der Geschichte der antiken Architektur (*de re aed.* VI, 3, Orlandi, S. 450 ff.; Theuer, S. 295 ff.) ist nicht der Ausfluß einer stilgeschichtlichen Erkenntnis, sondern die schematische Übernahme eines literarischen Topos (darüber a. a. O. mehr). Aber auch das, was Raffael in seinem Brief an Einsichten in historische Zusammenhänge niederschreibt, hat eher etwas mit angelesenem Wissen zu tun als mit wissenschaftlicher Erkenntnis. Kennzeichnend dafür ist, was er über die Säulenordnungen sagt, indem er Angelesenes mit Gesehenem mischt (Golzio, S. 92; Bonelli, S. 483 f., Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione, Parte prima*, in: *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, S. 261 ff.).

Nesselrath (*Cat.* 3. 5. 1., S. 415) faßt das Problem der Datierung des Briefes kurz zusammen. Hatte Shearman (Raphael, Rome and the Cod. Escorialensis, *Master Drawings* XV, 1977, S. 107—146) die Jahre 1513/1514 vorgeschlagen, so neigt er einer Datierung um 1516/1517 zu. Thoenes (La lettera a Leo X, in: *Raffaello a Roma*, S. 373 ff.) spricht sich mit überzeugenden Argumenten für die bislang geläufige Datierung 1519/1520 aus. Die Frage der Datierung ist für die Bewertung des gesamten Komplexes des Antikenstudiums von großer Bedeutung. Die sehr viel nüchternere Betrachtung der Rolle Raffaels in dieser Arbeit würde der weiteren Diskussion des Problems gut tun. Diese wird man nach dem Erscheinen der Arbeit von H. Günther (*Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*) wieder aufnehmen müssen.

In der Grundrißfigur seines eigenen Hauses (M. Tafuri, *Cat.* S. 235 ff., Abb. 2. 14. 1 und 2) hat Raffael seine Erkenntnisse über die Gestaltung von Grundrissen auf einem ungünstigen Grundriß in völlig freier Form angewandt (*Cat.* 2. 7., S. 171, Frommel, *ebd.* S. 30; s. a. die ausführliche Argumentation: P. N. Pagliara, *Due Palazzi Romani di Raffaello: Pal. Alberini e Pal. Branconio*, in: *Raffaello a Roma*, S. 331 ff.).

In einem weiteren großen Essay „Roma instaurata. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500“ (*Cat.* S. 59 ff.) sucht M. Tafuri anhand der Baumaßnahmen Julius' II. und Leos X. in Rom zu zeigen, daß die beiden Päpste durch ihre Bauten ihre jeweilige Einstellung zu ihrem Amte darzustellen versuchten. Der Stadtplan *Cat.* S. 69 faßt die wichtigsten Eingriffe zusammen, die Julius II. zusammen mit seinem Architekten Bramante auszuführen gedachte. Die geplanten Bauten, Pal. dei Tribunali, Cancelleria vecchia, Systematisierung des Vatikanpalastes und der Neubau von St. Peter, zielen alle darauf, die Kirche in ihrem Anspruch vorzustellen. Dagegen zeigt sich der Plan *Cat.* S. 84, daß die Planungen Leos X. sich entschieden der Selbstdarstellung der Medici zuwenden, der Pal. Medici an Piazza Navona, S. Giovanni dei Fiorentini u. a. Raffaels Anteil an diesen Arbeiten bezieht sich auf urbanistische Probleme, während die einzelnen Bauten anderen Architekten zufallen. Zu diesem Problemkreis hat Tafuri zusammen mit anderen Autoren ein breiteres Material vorgelegt (L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia, un'utopia urbanistica del '500*, Roma 1973). Ein gewichtiges Einzelproblem der Urbanistik der Raffaelzeit hat H. Günther, Il prisma stra-

dale davanti al ponte S. Angelo (*Cat.* S. 231 ff.) abgehandelt; dazu ders., Das Trivium vor Ponte S. Angelo, Ein Beitrag zur Urbanistik der Renaissance in Rom, *Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXI, 1984, S. 165 ff.

In seinem bereits zitierten Aufsatz macht R. Pane eine ironische Bemerkung über die „Studioli“, die aus Anlaß des Jubiläums aus einem Impuls der Liebe heraus, ebenso wie Raffaels Zeitgenossen, den Fehler begingen, von ihm zuviel zu verlangen. Er will damit die in dem Katalog enthaltenen neuen Zuschreibungen an Raffael treffen. Diese Skepsis gegenüber „Raffaello architetto professionista“ teile ich in einigen Punkten. Dennoch wird man die Zuschreibungen ernsthaft diskutieren müssen.

Tafari versucht, eine Zeichnung des Aristotele da Sangallo (?) als Kopie nach einem Entwurf Raffaels für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz (1515—1516) zu interpretieren (UA 2048; *Cat.* S. 165 ff.; 2.6.1., S. 167). Frommel hat dazu eine Rekonstruktion geliefert (*Cat.* S. 170). Die Zeichnung wurde bereits 1957 aus dem Werk Giuliano da Sangallos ausgeschieden (R. Pommer, *Drawings for the Façade of S. Lorenzo by Giuliano da Sangallo*, Diss. New York 1957). Anschließend hat man versucht, sie dem Sansovino zuzuweisen. Tafari arbeitet einige Kriterien heraus, die eine Zuschreibung an Raffael wahrscheinlich erscheinen lassen. Vergleicht man sie in ihrem skizzenhaften Charakter mit den Entwürfen Giuliano da Sangallos, so kann die Vorlage nicht mehr als eine flüchtig vorgetragene Alternative gewesen sein. Dies würde ihren Eigenwert als Architektur schmälern, zumal sie im Zusammenhang mit der Fassade Raffaels für St. Peter des Mellon-Projektes gesehen werden muß (*Cat.* 2.15.4., S. 271 u. 272).

Ähnlich die Verhältnisse bei dem Projekt Raffaels für S. Giovanni dei Fiorentini. Tafari (*Cat.* 2.10., S. 217 ff.) stellt einen Abriss der Geschichte der Kirche mit den verschiedenen Plänen des Wettbewerbs vor. B. Schütz schließt daran eine Zeichnung aus dem Stadtmuseum München, die als anonyme Kopie des Raffael-Planes angesprochen wird (*Cat.* 2.10.4., S. 224). Die Zeichnung kombiniert eine Ansicht der Fassade mit einem Schnitt durch den Bau. Der Entwerfer (Raffael?) verarbeitet in ihr Anregungen aus dem Pantheon mit verschiedenen anderen aus dem Werke Raffaels. Dies macht den Zusammenhang mit Raffaels überlieferter Beteiligung am Wettbewerb wahrscheinlich.

Gewichtiger sind die vorzüglichen Beiträge von P. N. Pagliara zum Pal. Alberini und zum Pal. Branconio dell'Aquila. Pagliara unternimmt es in einer breit angelegten Argumentation, zumindest Piano Nobile und Obergeschoß des Pal. Alberini Raffael selbst zuzuschreiben und in die Jahre 1514—1515 zu datieren (*Cat.* 2.7., S. 171; Frommel, *Cat.* S. 30). Frommel hatte auf Vasaris Bemerkung aufbauend, G. Romano habe für Raffael den Palast entworfen, als Datum für die zweite Bauphase 1518/19 angenommen (*Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen, Bd. 2, S. 9). Von dieser Schlußfolgerung ausgehend hatte er die Zeichnung UA 863v des Gianfrancesco da Sangallo um 1518/19 datiert und für eine Vorzeichnung für den Fries des Pal. Alberini angesehen, während Pagliara in ihr eine Nachzeichnung sieht. Auch aus den stilistischen Gründen wollte Frommel den Bau nach 1517/18 ansetzen (Pal. Branconio). Im Katalog übernimmt Frommel die frühe Datierung. Mit der Annahme dieser Zuschreibung an Raffael erführe das Werk Raffaels eine gewichtige Erweiterung, denn wir hätten in diesem Palast neben dem Pal. Jacopo da Brescia, der später versetzt wurde (Frommel, *Cat.* S. 157

ff.), und dem Pal. Pandolfini in Florenz (Pagliara, *Cat.* S. 189 ff.) einen weiteren Profanbau Raffaels erhalten.

Zu den überzeugendsten Analysen des Katalogs gehört die des Pal. Branconio von Pagliara (*Cat.* S. 197 ff. u. *Raffaello a Roma*, S. 337 ff.). Frommel hatte sich zur Datierung noch zögernd geäußert (nach 1515 — vor 1520, *Palastbau*, S. 13 ff.). Durch Pagliaras Forschungen (*Architettura, Storia e Documenti* I, 1985, S. 49—78) läßt sich die Erbauungszeit in die Jahre 1518—1520 festlegen. Damit gehört der Palast neben den Entwürfen für das eigene Haus, St. Peter und die Villa Madama in die letzten Lebensjahre Raffaels.

Pagliaras Analyse zeigt schon, wie sehr Raffael bei der Gestaltung der Fassade auf sein Antikenstudium aufbaut. Das Ergebnis war aber keine lose zusammengefügte Zitatensammlung, sondern eine völlig homogene Einheit, in der die ordnende Hand eines Maler-Architekten anschaulich hervortritt.

Wenn Pagliara (*Cat.* S. 201) die Gestaltung der Hoffronten, Halbsäulenvorlagen mit einem Architrav anstelle von Archivolten (*Cat.* 2.9.1., S. 205; 2.9.2., S. 207; 2.9.6. u. 2.9.7., S. 212, 213) auf Vitruvs Anmerkungen über das griechische Haus zurückführt (Vitruv, VI, VII.1; ed. Rose, S. 149, Zeile 5—12. Die Illustrationen von Fra Giocondo dazu waren mir nicht zugänglich. Francesco di Giorgio Martini, ed. C. Maltese, Milano 1967, Bd. I, Tav. 34, fol. 24), so muß gesehen werden, daß Raffael hier nur ein einzelnes Motiv übernimmt und nicht die gesamte Struktur des griechischen Hauses oder dessen Hauptelemente, wie es etwa Palladio für den Pal. Iseppo de' Porto (Palladio, *I quattro Libri*, II.III, 103, ed. L. Magnato, Milano 1980) tut. Der Bezugspunkt — die römische oder griechische „domus“ nach Vitruv — betrifft also nicht die gesamte architektonische Struktur, sondern für uns nach der Zerstörung des Palastes erkennbar nur ein Einzelmotiv der architektonischen Gesamtgestaltung. Dagegen sind Motive der Fassade, wie sie von Pagliara (*Cat.* S. 203 f.) und Burns (*Cat.* S. 386 f.) als „soluzioni traianee“ angesprochen werden, emblematische Einsprengsel in einem Bild, die den Palast als „omaggio alle ottime qualità del pontifice mediceo“ interpretieren.

„Il volo di Icaro“. Raffaels Zweifel an sich selbst vor der Größe der Aufgabe hatte einen realen Hintergrund. Es war nicht allein die gewaltige technische wie organisatorische Aufgabe, vor die er sich gestellt sah, sondern auch der Umfang der Aufgabe an sich. Jeder nüchterne Mensch konnte sich sagen, daß ein Neubau von St. Peter in den Dimensionen Bramantes in einem Leben nicht zu bewältigen war. Raffaels Planungen aber gehen noch weit darüber hinaus. Weiterhin konnte er sich den verschiedenen an ihn herangetragenen Bauaufgaben nicht entziehen und wurde weiterhin als ein begnadeter, wenn auch mit einer effektiv arbeitenden Werkstatt ausgestatteter Maler, mit Aufträgen überschüttet. Alle Aufträge, sowohl für die Architektur wie für die Malerei, kommen aus dem gleichen Kreis um Leo X. Hatte man dort jedes Maß für das eigene Vermögen und die Leistungsfähigkeit eines Menschen verloren? In der Ausstellung war Raffael in seinem großartigen Selbstportrait mit einem Freund (*Cat.*, S. 107 f.) anwesend, so als berührten ihn alle diese Fragen nicht mehr.

Ungeachtet aller wissenschaftlichen Bemühungen, das Werk Raffaels trotz seines Unvollendetseins als in sich geschlossen darzustellen, bleibt beim Studium des Kataloges der Eindruck eines tragischen Fragmentes. Sowohl die Gesamtdarstellungen (Frommel

und Burns) als auch die Analyse einzelner Werke haben als Ziel, das Werk eines „göttlichen Raffael“ darzustellen, so als liefe die Entwicklung Raffaels und seiner Zeitgenossen auf dieses einzigartige, zeitlose Werk zu. Angesichts der Realität fragt man sich: war das Wirken Raffaels als Architekt nicht doch ein Flug des Ikarus? Eine Frage wird nämlich in dem Katalog ausgespart, so als wäre der kühne Flieger unter der brennenden Sonne gleichsam in die Geschichtslosigkeit abgestürzt und von seiner einzigartigen Tat wären nur die bewundernswerten Werke in ihrer torsohaften Einmaligkeit übrig geblieben — nämlich die nach der historischen Wirkung Raffaels.

Inzwischen ist die deutsche Ausgabe erschienen (Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, *Raffael. Das architektonische Werk*. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1987. DM 228,—). Die Herausgabe dieses Buches ist eine beachtenswerte verlegerische Leistung, steht mit ihm doch nach langer Zeit wieder eine grundlegende Arbeit über Raffaels architektonisches Werk zur Verfügung. Es muß allerdings eine Einschränkung gemacht werden. In der vorliegenden Besprechung wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, daß Raffaels architektonische Vorstellungswelt nicht erklärbar ist ohne einen dauernden Rekurs auf dessen Studium der antiken Architektur. War es schon ärgerlich, daß im Ausstellungskatalog ein Teil der Texte zu einzelnen Katalognummern fehlte, so wächst dieser Ärger, wenn man feststellt, daß in der anspruchsvoll aufgemachten deutschen Ausgabe der dritte Abschnitt, der von Howard Burns und Arnold Nesselrath betreut wurde, über „Raffaello e l'antico“ völlig fehlt. Für den unvoreingenommenen Leser bleibt das Werk auch so ein geschlossenes Ganzes. Er kennt die originale Fassung nicht. In den vorangehenden Abschnitten, vor allem in den Beiträgen von Frommel, wird verschiedentlich von der Antikenrezeption im Werk Raffaels gesprochen. Derjenige aber, der die ursprüngliche Fassung kennt und sich für diesen Aspekt des Werkes von Raffael interessiert, wird den dritten Abschnitt der italienischen Buchausgabe (*Raffaello architetto* S. 381—450) schmerzlich vermissen. Es wird sich auch weiterhin an die italienische Ausgabe halten müssen.

Hartmut Biermann

CHARLES R. MACK, *Pienza. The Creation of a Renaissance City*. Photographs by Mary S. Hammond. With a Section of Texts Translated from the Latin by Catherine Castner and an Appendix of Papal Documents. Cornell University Press, Ithaca und London 1987. 250 S. mit 48 Abb. \$ 43.95.

Der Umbau der kleinen südtoskanischen Stadt Corsignano durch Papst Pius II. zur „idealen“ Stadt Pienza hat seit Ludwig H. Heydenreichs Aufsatz „Pius II. als Bauherr von Pienza“ (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1937, S. 105—146) seinen festen Platz in der Geschichte der Frührenaissance-Architektur gefunden. Eine weitgehende Klärung der Planungs- und Baugeschichte konnte auf dokumentarischer Grundlage von Charles Randall Mack in seiner Dissertation über Bernardo Rossellino (*Studies in the Architectural Career of Bernardo di Matteo Ghambarelli Called Rossellino*, Ph. D. Thesis, Univ. of North Carolina at Chapel Hill, 1972) und von Nicholas Adams (*The Acquisition of Pienza 1459—1464*, *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, 1985, S. 99—110) herbeigeführt werden. Trotz der in den letzten Jahren erheblich angewach-