

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

36. Jahrgang

Juni 1983

Heft 6

Tagungen

CONVEGNO RAFFAELESCO 1983

Rom 21.–28. März 1983

Raphaels in diesem Jahr zum 500. Male wiederkehrender Geburtstag veranlaßte die Bibliotheca Hertziana und die Musei Vaticani, gemeinsam ein Raphael-Kolloquium nach Rom einzuberufen. Die Grundidee dieses Unterfangens war es, vor bzw. in den originalen Werken Raphaels eine kritische Sichtung unseres Kenntnisstandes durch jene Forscher vornehmen zu lassen, die sich in jüngster Zeit zum jeweiligen Objekt geäußert haben. Die Eigendynamik solch eines Kongresses sowie die ungleiche Forschungslage in den verschiedenen Bereichen von Raphaels Oeuvre führten jedoch dazu, daß neben den erbetenen Resümees bereits publizierter Untersuchungen viele neue Einsichten zur Diskussion gestellt wurden. Die vom Veranstalter gewünschte Beschränkung jedes Referenten auf ein einzelnes Werk hatte weiter zur Folge, daß mit Ausnahme zweier öffentlicher Festvorträge am Beginn und Schluß des Kongresses (A. Chastel/Paris: „Amor sacro e profano nell'arte e nel pensiero di Raffaello“; G. C. Argan/Rom: „Raffaello e la critica“) meist keine übergreifenden Fragen erörtert wurden, sondern eine sich oftmals aufsplittende Detailforschung im Vordergrund stand, folglich Synthesen kaum versucht wurden.

Selbst acht Tage reichten nicht aus, um alle in Rom versammelten Bildwerke und Architekturen Raphaels zu erörtern. So blieben mehrere Bauten, das Doppelporträt der Slg. Doria-Pamphili, der Jesaias in S. Agostino, aber – bedauerlicherweise – auch Schlüsselwerke wie die Madonna di Foligno und die Cappella Chigi in S. Maria della Pace ausgeklammert. Statt dessen wurden die beiden Altartafeln aus Raphaels vorrömischer Zeit (Marienkrönung/Vatikan, Grablegung/Villa Borghese) mit einbezogen.

Im Vatikan, wo die erste Hälfte der Tagung stattfand, hatte F. Mancinelli von den Musei Vaticani durch die Schließung des Stanzentraktes für den öffentlichen

Besuch optimale Bedingungen für die Referate und Diskussionen vor Ort geschaffen. Ein fahrbares Gerüst ermöglichte obendrein, auch höher gelegene Partien der Wandmalereien und Gemälde aus nächster Nähe zu studieren.

Stanza della Segnatura. M. Winner/Rom begann mit einer neuen Interpretation des Disputa als Allegorie der „*ecclesia spiritualis*“, die aufgebaut ist aus lebenden Steinen (1 Petr 2) mit Christus als dem Eckstein und Gottvater mit Quadratnimbus als „*caput anguli*“. In diesem Lichte erfuhren der Architekturportikus auf dem frühen Windsor-Entwurf (RZ 258) und der Pfeiler von Neu-St. Peter im ausgeführten Fresko eine spezifische Sinnggebung. – J. W. O'Malley, S. J./Cambridge (USA) skizzierte den kulturellen Kontext für die Schule von Athen, ohne daß der von ihm entdeckte Text eine unmittelbare Verständnishilfe für die Gestaltung des Freskos bietet (vgl. seinen Aufsatz *The Vatican Library and the School of Athens: a text of Battista Casali, 1508.* In: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7, 1977; Wiederabdruck in: *Rome and the Renaissance.* London 1981). – E. Schröter/Göttingen gab eine ausgefeilte, in allen wesentlichen Punkten überzeugende formale und ikonographische Deutung des Parnaß, die bisher leider nur in einem Vortragsresümee ohne Nachweise vorliegt (*Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte.* Bd. 3, Granada 1978). – Die Justitia-Wand behandelte H. Pfeiffer, S. J./Rom: neben Hinweisen auf die seit Melnikas 1975 gut zugänglichen illustrierten *Decretum Gratiani*-Handschriften als Vorstufen für die Übergabe der Dekretalen stellte er, wie bereits in früheren Publikationen zur *Stanza della Segnatura* (*Festschrift L. Dussler, 1972; Zur Ikonographie von Raffaels Disputa.* Rom 1975), erneut den Augustinergeneral Egidio da Viterbo in den Vordergrund seiner ikonographischen Deutungsversuche zu den vier Tugenden. (Die zu einem späteren Zeitpunkt des Kongresses in einem improvisierten Kurzreferat dargelegten sehr behutsamen Überlegungen des Egidio-Experten O'Malley zu Egidios eher unbedeutender Rolle am päpstlichen Hof bot hier eine von allen „Egidio-Skeptikern“ gern vernommene Warnung.) – Ohne einleuchtende Rückschlüsse auf Raphaels Arbeitsweise bei der Konstruktion seiner Bildräume blieb der detaillierte Bericht von G. Spagnesi/Rom über photogrammetrische Untersuchungen, die er an Raphaels gemalten Architekturen in allen drei Stanzen durchgeführt hat und im Herbst dieses Jahres in einer eigenen Ausstellung vorstellen wird.

Stanza d'Elidoro. In einer brillanten, methodisch differenzierten Analyse und Interpretation der Vertreibung des Heliodor beleuchtete J. Shearman/Princeton Raphaels Arbeitsweise als Historienmaler. Sein Überblick über die verschiedenen Planungsphasen der Komposition und über die vielfältigen formalen Vorbilder enthielt auch eine bisher ungedeutete Architekturskizze auf einem Blatt in Frankfurt (RZ 395a). Gestützt auf die exegetische Tradition zur Vertreibung des Heliodor einerseits und auf die grundsätzliche, aber auch unter Julius II. z. Zt. der Programmkonzeption aktuelle Rolle der Finanzen für die materielle Papstautorität andererseits deckte Shearman den wahren Sinngehalt der Vertreibung des Heliodor

auf: Triumph über die Avaritia (vgl. umgestürzte Vase mit Münzen); generell, d. h. auch für den im Fresko dargestellten Auftraggeber gültiges alttestamentarisches Exemplum göttlicher Sanktionierung weltlichen Kirchenbesitzes (vgl. „in nuce“ bereits *Proceedings of the British Academy* 57, 1972). – Die Überlegungen von P. L. De Vecchi/Mailand zur Befreiung Petri kreisten um die Unterschiede zwischen dem Modello in den Uffizien (RZ 408) und dem Fresko, die er mit den Kategorien „*inventio*“ des Künstlers und „*dispositio*“ des Auftraggebers zu präzisieren versuchte, um das Idealporträt Julius' II. in der Gestalt des Petrus und um die formale wie inhaltliche Verwandtschaft zwischen der Befreiung Petri und Raphaels Entwürfen zu einer Auferstehung Christi, die Paolo Giovio irrümlicherweise in diesem Fresko dargestellt sah. So problematisch wie De Vecchis Deutung der Befreiung Petri als Befreiung Julius' II. aus dem „*carcere terreno*“, so umstritten blieben auch die Darlegungen von J. Traeger/Regensburg zur Planungsgeschichte und allegorischen Deutung der Attilaschlacht sowie seine in der Diskussion erneut vorgebrachten Ausführungen zur kaum haltbaren Frühdatierung der Decke und zur Sol-Luna-Antithetik zwischen der Messe von Bolsena und der Befreiung Petri (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13, 1971; vgl. abweichend Shearman in *Proceedings of the British Academy* 57, 1972, und E. H. Gombrich, *Topos and Topicality in Renaissance Art*. The Society for Renaissance Studies, London 1975).

Stanza dell'Incendio. Hier konzentrierte sich das Interesse auf die Krönung Karls d. Gr. durch Leo III., deren spektakuläre Restaurierung wenige Tage vor Kongreßbeginn abgeschlossen werden konnte. Die unter Mancinellis Aufsicht durchgeführte Reinigung hat dem Kolorit dieses in der bisherigen Literatur nicht sehr hoch angesehenen Freskos seine ursprüngliche strahlende Frische zurückgegeben. Einzelne Köpfe, die Reflexe auf den metallischen Gegenständen und die figürlich geschmückten Paramente bestechen jetzt durch ihre virtuose Ausführung; und nach Abnahme der in dunklem Einheitston ausgeführten Übermalungen präsentiert sich das Hintergrundstuch nun als ein durch vertikale Goldstreifen und verschiedenfarbige Felder gegliederter Farbakzent. Mancinelli berichtete über diese und andere bei der Restaurierung zutage geförderte neue Erkenntnisse: die ungewöhnlich hohe Zahl von Tagewerken (75, d. h. fast jeder Kopf ist eine eigene *Giornata*), Spolvero-Reste von der Kartonübertragung, Intonaco-Ritzungen (teils freihand, teils mit dem Lineal). Offenkundig ist die Beteiligung verschiedener Hände an der Ausführung. Mancinelli sah sechs verschiedene Künstler am Werk, nannte aber nur für den Soldaten in der Rüstung sowie für das ohne Kartonvorlage angelegte Tonnengewölbe als einzigen Namen Raphael. Dessen Beteiligung an der Freskierung wurde auch in der Diskussion vertreten (Oberhuber, Shearman).

Auch A. Nesselrath/Rom betont Raphaels Anteil an der Karlskrönung anhand eines Überblicks über die wenigen erhaltenen Vorzeichnungen, denen er erstmals und zu Recht auch die Armstudie in Haarlem (RZ 436) hinzufügte. Aufschlußreich war auch seine Ableitung bzw. Einordnung der Einzelformen der Hintergrundsarchitektur und der Hinweis auf Dürers Kleine Holzschnitt-Passion (Aller-

dings hat in diesem Falle nicht B.31, sondern B.28 die Anregung geliefert; vgl. Aufsatz des Verf. in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983). – Keiner der Referenten – auch nicht J. Guillaume/Tours („Raffaello, Leone X e Francesco I“) – konnte mit seinen Ausführungen zur ikonographischen Mischstruktur dieses Freskos überzeugen, wie überhaupt das noch immer nicht befriedigend erforschte Gesamtprogramm der Stanza dell'Incendio auch auf diesem Kongreß unerörtert blieb. J. Jacoby/Hamburg, der hierzu eine Dissertation vorbereitet, beschränkte sich auf einen nicht ganz geglückten Versuch, den ursprünglichen Figurenbestand der Sockelzone zu rekonstruieren. – Viel diskutiert und in der Auslegung umstritten waren schließlich die von Mancinelli beobachteten Eicheln auf den beiden Pfeilern, die den das Borgobrand-Fresko überfangenden Bogen tragen. Sollten sie als Hinweis auf die Wappeneicheln des im Februar 1513 gestorbenen della Rovere-Papstes Julius II. gelesen werden, so hätte dies Konsequenzen für die Datierung des Borgobrandes, zumal der Befund der Tagewerke am rechten Pfeiler darauf hindeutet, daß Teile der Amphoraträgerin vor den Eicheln am Pfeiler gemalt wurden.

Sala di Costantino. Verf./Münster erörterte Fragen der Ikonographie sowie zwei Aspekte von Raphaels Beitrag zur S. d. C.: das Dekorationssystem und die Historienmalerei „all'antica“ (vgl. *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast*. Hildesheim/New York 1979). An Raphaels Auseinandersetzung mit Textvorlagen und Bildquellen wurde sein Verhalten als zugleich Historiker und Poet veranschaulicht. Im Widerspruch zu den Zeugnissen Sebastiano del Piombos und Vasaris vertraten Oberhuber und Shearman in der Diskussion weiterhin die Ansicht, daß in den zugegebenermaßen vorzüglich gemalten Ölfiguren der Comitas und Justitia mit einer eigenhändigen Beteiligung Raphaels zu rechnen sei.

Loggien / Stufetta / Loggetta. B. Davidson/New York gelang es, die bislang nur selten untersuchte Auswahl der biblischen Themen der Raphael-Loggien in die Tradition enzyklopädischer, didaktischer Heilsprogramme einzuordnen. – Bei einer Begehung der nicht öffentlich zugänglichen Teile des Vatikanischen Palastes erörterte C. L. Frommel/Rom die Bauformen aller drei Loggien und grenzte den Beitrag Raphaels in den beiden unteren Loggien von dem Bramantes ab. – N. Dacos/Brüssel kommentierte den für eine fruchtbare Erörterung allzu beengten Besuch der kleinen Stufetta des Kardinals Bibbiena. Aufschlüsse, vor allen Dingen auch zum Dekorationsprogramm, verspricht ein von Henrik Lilius geleitetes Forschungsprojekt der Universität Helsinki, dessen Ergebnisse Ende dieses Jahres im Rahmen einer Stufetta-Ausstellung im Castel S. Angelo präsentiert werden sollen. – In der Loggetta belegte Dacos die antiken Ausgangspunkte (bes. *Domus Aurea*) für das Dekorationssystem und unterbreitete ein angesichts des rudimentären Erhaltungszustandes der Malereien erstaunlich detailliertes Konzept der Händescheidung: G. F. Penni, Perino del Vaga, Giulio Romano, Tommaso Vincidor, Pedro Machuca und Alonso Berruguete. Als leitenden Kopf sieht sie Giovanni da Udine, nicht aber Raphael.

Oddi-Marienkronung. Im Anschluß an Passavant (1860, Bd. 2, 13) rekonstruierte S. Ferino Pagden/Rom eine frühe Planungsphase auf der Basis zweier von Fischel ausgeschiedener Zeichnungen in Budapest und Paris (Das Blatt in Budapest ist kürzlich von R. Zentai, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 53, 1979 vermutungsweise auf die Monteluca-Marienkronung bezogen worden.). Diese sich an Perugino orientierende reine Assunta sei dann, analog zur Genese der Grablegung in der Villa Borghese oder der Transfiguration, erst in einem zweiten Schritt um Züge einer Marienkronung erweitert worden. Der durch die kürzliche Reinigung des Bildes offenkundig gewordene Befund eines unterschiedlichen Farbauftrages in der oberen und unteren Bildhälfte (Mancinelli) entfachte eine lebhaft diskussion um die von Ferino Pagden vorgeschlagene Vervollendung des Bildes vor dem Herbst 1503 (De Vecchi: untere Bildhälfte später) und um die von Shearman (*Master Drawings* 15, 1977) angenommene frühe Rom-Reise Raphaels um 1503, die Frommel energisch bezweifelte.

Transfiguration. Nach sehr allgemeinen Ausführungen von M. Calvesi/Rom zur Ikonographie („I tempi della rappresentazione in Raffaello“) versuchte D. A. Brown/Washington den besonders seit Strzygowski 1898 und Weil-Garris 1972 meist bekannten und oft sehr wörtlichen Entlehnungen aus Werken Leonardos ostentativen Charakter beizumessen und verwies dabei auf Formen zeitgenössischer literarischer *Imitatio*, bei denen in ähnlicher Weise die Übernahmen offenkundig sein sollten (vgl. Bembo Petrarca-Zitate). So wie sein Wettbewerbs-Kontrahent Sebastiano del Piombo die Hilfe Michelangelos in Anspruch nahm, habe sich Raphael bewußt auf Leonardo gestützt, um als dessen würdiger Nachfolger zu erscheinen. – Die nach der letzten Restaurierung des Bildes wieder sichtbare überwältigende Qualität in Kolorit und Malweise ließ eine Diskussion über Raphaels Eigenhändigkeit wesentlicher Partien gar nicht erst aufkommen.

Apostelteppiche. Einen Höhepunkt des Kongresses bedeutete die durch Mancinelli erstmals seit dem 17./18. Jahrhundert wieder ermöglichte Aufhängung von Raphaels Apostelteppichen in der Sockelzone der Sixtinischen Kapelle. Für wenige Tage bot sich die außergewöhnliche Gelegenheit, die von White/Shearman (*Art Bulletin* 40, 1958) bzw. Shearman (*Raphael's Cartoons*. London 1972) rekonstruierte Abfolge der Teppiche in ihrem Zusammenhang mit der älteren Ausmalung der Sixtinischen Kapelle zu erleben. Trotz einer Reihe veränderter Gegebenheiten (Altarwand, Cancellata, seitliche Teppichbordüren) vermittelte die Hängung einen guten Eindruck von Raphaels Integrationsbestrebungen, wobei der Maßangleichung der Bildfelder an die Quattrocento-Fresken eine Korrespondenz zu Michelangelos Decke hinsichtlich Figurengröße und -gewicht gegenüberstand (vgl. *Abb. 2 und 3*). – Nach einem ausgewogenen Überblick über formale und inhaltliche Aspekte der Teppichfolge durch R. Harprath/München unterstrich Shearman die in seinem Buch von 1972 aufgestellten Thesen zu den kompositorischen und ikonographischen Bezügen zum Moses- und Christus-Zyklus des Quattrocento (vgl.

die Tituli), die durch die Anschauung in der Sixtinischen Kapelle bestätigt wurden. Für die bisher nur in einer Kopie in den Uffizien greifbare Modellstudie zum Opfer in Lystra (RZ 449a) verwies Shearman auf eine neu erworbene Silberstift-Zeichnung Raphaels im Louvre.

Villa Farnesina. Wie sehr ein fragmentarischer Kontext unsere Verständnismöglichkeiten einengt, zeigte sich besonders deutlich vor Raphaels Fresken in Agostino Chigis Villa Farnesina.

Galatea. Nach dem Resümee, das C. Thoenes/Rom von seiner gründlichen Untersuchung zur Galatea gab (*Festschrift für O. v. Simson*, Berlin 1977), blieb das Hauptproblem, auf welche Weise und durch wen nach den Vorstellungen Agostino Chigis die übrigen Wandfelder zwischen den It. Frommel und Oberhuber bereits von Peruzzi gemalten Grottesken-Pilastern gefüllt werden sollten.

Psyche-Loggia. Um eine Erschließung der ursprünglichen Konzeption des Amor und Psyche-Zyklus bemühte sich M. J. Marek/Rom. Ihre Szenenrekonstruktion für die Lünetten und die Landschaften auf den Wänden ist denkbar, aber nicht zwingend. Im Anschluß an Shearman 1964 (*Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien* N. F. 24) unterstrich sie die Bedeutung des besonders hervorgehobenen Merkur für den Auftraggeber als Bankier, Kaufmann und Verleger. Problematisch bleibt aber der Versuch, die Farnesina-Fresken einer zu engen biographischen Lesart zu unterwerfen, nämlich Galatea wie Psyche-Loggia auf geplante Hochzeiten Agostino Chigis zu beziehen: Galatea = Chigis Werben um Margarita Gonzaga (so Thoenes), Psyche-Loggia = Vermählung mit Francesca Ordeaschi im August 1519 (so Marek). Aufschlußreich war dagegen Mareks Präsentation einer von Kristina Herrmann-Fiore Alberto Alberti zugeschriebenen Zeichnung einer Toilette der Venus (Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F. N. 2983, vol. 2503), die möglicherweise eine der für die Psyche-Loggia bestimmten Lünettenkompositionen widerspiegelt, enthält sie doch zwei Dienerinnen, die mit zwei von Shearman bereits vermutungsweise mit der Psyche-Loggia in Verbindung gebrachten Aktstudien Raphaels in Chatsworth und Paris z. T. sehr genau übereinstimmen. – Als „monument to married love“ deutete K. Oberhuber/Cambridge (USA) die Psyche-Loggia. Er unterstrich die betonte Stellung des Herkules sowie die Anordnung der Putten mit den Götterattributen nach hierarchischen bzw. götterverwandtschaftlichen Gesichtspunkten. In seinem Überblick über die Vorzeichnungen hat er den Anteil der von Raphael ausgeführten Blätter gegenüber 1972 (*Raphaels Zeichnungen* Bd. 9) noch etwas erweitert (z. B. um den damals für Giulio gehaltenen Ganymed im Louvre); und auch in den Fresken glaubt er mehrfach Raphaels eigenhändige Beteiligung erkennen zu können (vgl. auch *Raffaello*. Milano 1982).

Grablegung Christi. In ihren Überblick über die bekannte Bildgenese der 1507 datierten Tafel bezog S. Ferino Pagden auch Raphaels Studie mit Kadavern in

London (vgl. J. A. Gere/Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*. London 1983, Nr. 361 v) ein sowie eine unveröffentlichte Metallstiftstudie zum Oberkörper Christi in der École des Beaux-Arts, Paris. Die Diskussion machte deutlich, daß nicht einmal Grundfragen wie die Identifizierung der dargestellten Personen oder das in diesem Zusammenhang interessierende Patrozinium der Baglioni-Kapelle in S. Francesco zu Perugia geklärt sind.

„Fornarina“. K. Oberhuber resümierte seine Forschungen zur sog. Fornarina (*Essays presented to M. P. Gilmore*, Bd. 2, Florence 1978), die in fast jeder Hinsicht weiterhin ein Rätsel bleibt. Große Röntgendetails gaben jedoch faszinierende Einblicke in die kräftiger modellierende Untermalung des Gesichtes, in der man eine größere Wärme und menschliche Nähe, aber auch einen Anflug von Biederkeit zu erkennen glaubt. Im ausgeführten Gemälde wurden die Gesichtsformen leicht gelängt, gestrafft und geglättet (vgl. *Abb. 1 a und b*). Auch Oberhuber wollte jetzt nicht mehr ausschließen, daß diese nuancierten, idealisierenden, aus der Lebensnähe entrückenden Verfeinerungen Raphaels eigenhändiger Ausführung zuzuschreiben seien.

Der zweite Teil des Kongresses stand im Zeichen von Raphaels Architektur, wo die noch größeres Neuland bereithaltende Forschungssituation lebhaftere Diskussionen auslöste.

S. Eligio. S. Valtieri/Rom lieferte eine in vielen Punkten neue Rekonstruktion des ursprünglichen Plans von S. Eligio und erörterte dessen Zusammenhänge mit anderen Bauten Raphaels. Als ursprünglichen Grundriß sprach sie einen bislang übersehenen, von Bartoli 1915 aber bereits publizierten und richtig identifizierten Grundriß Baldassare Peruzzis (UA 428) an, der das griechische Kreuz nicht in ein Rechteck eingeschrieben, sondern mit nach außen sichtbaren Armen zeigt. Für das Aussehen von Fassade und Innenraum zog sie u. a. die seit Munoz 1912 wenig beachteten Zeichnungen UA 2884 und 2887 heran. Eine lebhafte Diskussion löste eine späte Schnitt- und Aufriß-Perspektive in der École des Beaux-Arts, Paris, aus, die Bramante als Urheber dieses Modells von S. Eligio nennt. Der Vorschlag von Nesselrath, S. Eligio daher als ein von Raphael übernommenes Projekt Bramantes zu beurteilen, blieb nicht unwidersprochen (Frommel).

Raphaels Grab. T. Buddensieg/Bonn referierte über Raphaels Grab im Pantheon (*Munuscula discipulorum, Kunsthist. Studien, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968).

Villa Madama. C. L. Frommel bot ein umfangreiches, chronologisch bis in die Einzelheiten fixiertes Bild von der Baugeschichte in vier Phasen: 1.) ab Herbst 1518 Baubeginn nach Plänen Raphaels (UA 273 und einzige eigenhändige Zeich-

nung Raphaels für V. M. UA 1356), Ausführung des Sockelgeschosses; 2.) Februar/März 1519 Intervention Antonio da Sangallo d. J. und Planwechsel zum Rundhof. In Sangallo UA 314, 179, 1518 u. a. sieht Frommel den auf architektonische Solidität, weniger auf Schönheit bedachten rationalen, technischen Experten. Briefprojekt Raphaels. Offen bleibt, ob der Wechsel zum Rundhof in UA 314 (vgl. UA 718) auf Raphael oder Sangallo zurückgeht. Sommer 1519: Ausführung von Peschiera und rückwärtiger Stützmauer. 3.) 1519/20 Ausführung der Gartenloggia. 4.) Nach Raphaels Tod: unter Giulio Romano Stanzen des Piano nobile, Details der nur im Grundschemata auf Raphael basierenden Tiber- und Gartenfassade und Rundhof mit Ädikulenwechsel ausgeführt. Ab 1524 A. da Sangallo d. J. Hauptarchitekt. – Gegenüber seinem Aufsatz von 1975 (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15) hat Frommel vor allen Dingen die Eigenständigkeit Antonio da Sangallo d. J. betont und die Anteile Giulio Romanos genauer definiert. Die lebhafteste Diskussion drehte sich um Frommels Datierung von Raphaels Briefprojekt nach Sangallo UA 314 (Widerspruch besonders durch F.-E. Keller/Berlin) und um die Funktion der Villa. Shearmans These vom Empfangsort für die in Rom eintreffenden Gesandtschaften (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 – im Druck) wollte Frommel nicht beipflichten.

H. Burns/London unterzog das von ihm unter den RIBA-Zeichnungen entdeckte Aufrißprojekt für den Rundhof (*Andrea Palladio, 1508–1580. The portico and the farmyard*. Ausst. Kat. London 1975, Nr. 491) einer umfassenden, einleuchtenden Analyse, bei der die Einflüsse durch antike Monumente, Vitruv und Giuliano da Sangallo besonders herausgestellt wurden. Als Kopie der Raphael-Werkstatt gebe die Zeichnung einen noch nicht definitiven Entwurf Raphaels wieder, der etwa Raphaels Briefobjekt entspreche, wegen Maßabweichungen aber vor UA 314 einzuordnen sei, wobei Burns – im Gegensatz zu Frommel – mit der Möglichkeit rechnet, daß UA 273 und UA 314 zeitgleiche Alternativen darstellten. Unter Berufung auf Stil und Qualität der RIBA-Zeichnung bestritt Frommel in der Diskussion den engen Zusammenhang mit Raphael und schlug als Einordnung „Giulio Romano (Werkstatt) nach Raphaels Tod“ vor. (Burns' wichtiges Datierungsargument der Maßabweichungen ließ er nicht gelten.) – G. Dewez/Paris berichtete über Gesichtspunkte bei seiner Anfertigung eines Holzmodells der V. M., die mit der für Anfang 1984 in Rom geplanten Ausstellung über Raphael als Architekt im Zusammenhang steht.

Cappella Chigi in S. Maria del Popolo. Breite, allgemeine Überblicke gaben jeweils S. Ray/Rom („La Cappella Chigi: significato e cultura“) und E. Bentivoglio/Rom. Letzterer präsentierte dabei eine um 1890 entstandene Fotografie im Archivio Chigi. Sie zeigt ein hochrechteckiges Bronzerelief mit einem Putto mit gesenkter Fackel, das lt. alter Fotobeschriftung (wahrscheinlich?) von einem der beiden Chigi-Gräber stammt. Man müßte prüfen, ob es sich um das von Fabio Chigi 1626 an einer Schmalseite des Sarkophags gesehene Bronzerelief handelt. – Einblicke in

die Planungsgeschichte der Kapellenarchitektur entwickelte A. M. Odenthal/Rom aus einem Vergleich der Grundrisse UA 165 und 169. – Neben grundsätzlichen Anmerkungen zu Raphaels Einstellung zur Skulptur betonte K. Weil-Garris/New York verschiedene ungeklärte Fragen der Kapellendekoration. Ein Dekorationskonzept habe sich erst schrittweise entwickelt, Lorenzettos Jonas und Elias seien ursprünglich womöglich nicht für diesen Ort angefertigt worden, da beide Sitzfiguren nur unbefriedigend in die Nischen eingepaßt werden konnten. Mit N. W. Nobis (*Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn 1979) zog sie Giulio Romanos Zeichnung eines stehenden Sebastian in New York als möglichen Hinweis auf eine entsprechende um 1515/16 geplante Nischenfigur in Betracht. Aufschlußreich war ihr Nachweis, daß die Mondsichel-Madonnen in zwei von Shearman (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24, 1961) auf ein frühes Altarprojekt bezogenen Assunta-Darstellungen (Stich des Meisters mit dem Würfel und Zeichnung des Sebastiano del Piombo in Amsterdam) Bezüge zur Ikonographie der Madonna di Loreto (vgl. Pilgermünzen) aufweisen, der neben anderen Heiligen die Cappella Chigi geweiht ist.

Villa Lante. H. Lilius führte durch dieses Werk der Raphael-Schule auf der Basis seiner sorgfältigen Monographie, die die Architektur sowie die meist antiken Bild- und Textvorlagen der figürlichen Dekoration behandelt, die Frage nach Raphaels Anteil an der frühen Planungsphase des Baus aber in kluger Behutsamkeit offen läßt (*Villa Lante al Gianicolo*. 2 Bde, Roma 1981). Das hier bereitgestellte Material unterstreicht den Rang dieser Villa als Zeugnis für das durch Raphael entscheidend mitgeprägte archäologisch-antiquarische Klima um 1520 und wird eine Fülle weiterführender Überlegungen initiieren. So fällt die frühe Beurteilung Raphaels als Poet auf, der sicher auf der Basis von Horazens „*ut pictura poesis*“ im Kreise der Dichter Dante, Petrarca und Polizian porträtiert wurde; oder die beim Bauherrn und Datar Leos X. Baldassare Turini nicht verwunderliche Gestaltung der eigenen Imprese in Anlehnung an den Concetto auf einer von Vettor Gambello für Leo X. angefertigten Medaille (vgl. Hill 1930, Nr. 451).

Palazzo dell'Aquila / Palazzo Alberini. P. N. Pagliara/Rom gab für beide Paläste sehr komprimierte, viele neue Einsichten vermittelnde Bauanalysen. In beiden Fällen versuchte er, die vom ausgeführten Bau abweichenden Zeichnungen im Skizzenbuch Mellon als Kopien erster Projekte Raphaels in ihrer Bedeutung aufzuwerten. Sie galten bisher als Alternativen der Raphael-Werkstatt (Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bde, Tübingen 1973). Beim Palazzo dell'Aquila behandelte er die antike Provenienz der Bauformen in beiden Projekten (vgl. *Controspazio* 5, 5, 1973), die Achsenverschiebung am Fassadenende sowie neues Bildmaterial zum Hof. Beim Palazzo Alberini beurteilte er die Zeichnung im Skizzenbuch Mellon als Kopie nach einem bereits 1514 (!) entstandenen Projekt Raphaels, das er in engem Zusammenhang u. a. mit der Sockelzone der Stanza d'Eliodoro sieht. Außerdem erkannte er im Verso der Loggienzeichnung RZ 462 eine Studie für das Dachgesims. – In der Diskussion bestritt Frommel sowohl die Früh-

datierung als auch Raphaels Autorschaft für die im Skizzenbuch Mellon kopierten Zeichnungen, während C. Elam/London auf methodische Probleme bei der Erschließung von Alternativprojekten aus Kopien hinwies (Deuten die Abweichungen im Skizzenbuch Mellon auf abweichende Projekte, oder müssen wir mit Ungenauigkeiten bzw. Korrekturen des Kopisten rechnen?)

St. Peter. Im umfangreichsten Referat des Kongresses gab C. L. Frommel Einblicke in die komplizierte Planungsgeschichte von Neu-St. Peter zwischen 1513 und 1520. Er unterschied drei Projekte Raphaels. Das erste aus dem Jahre von Raphaels Ernennung zum Baumeister von St. Peter 1514 (Grundriß bei Serlio) sieht er als Korrektur des Bramante-Planes mit Bramantes eigenen Ideen, bei deutlichen Zusammenhängen mit den gigantischen fünfschiffigen Plänen Giuliano da Sangallo vom Sommer 1513 (vgl. auch Raphaels einzige eigenhändige St. Peter-Zeichnungen RZ 409, 409a). 1517: 2. Projekt (Skizzenbuch Mellon) mit größeren hellere Umgängen unter Beibehaltung des Bramante-Chores, neuer Außengliederung und einheitlicher Fassade. 1519: 3. Projekt (Heemskerck-Ansicht und Sockel-Chiaroscuro in der Sala di Costantino) als Resultat einer im Winter 1518/19 einsetzenden engen Zusammenarbeit zwischen Raphael und seinem „coadiutore“ (seit Dezember 1516) Antonio da Sangallo d. J. (vgl. die analoge Problematik bei der Villa Madama): Monumentalisierung der Außengliederung, Akzentuierung der Lichtführung.

Raphael und die Antike. C. Thoenes erörterte thesenhaft Raphaels Brief an Leo X., das Verhältnis der drei Versionen zueinander, grenzte die Anteile Raphaels und Baldassare Castigliones voneinander ab, versuchte eine historische Einordnung der verschiedenen Teile des Briefes und vertrat im Widerspruch zu Shearmans Frühdatierung der Brieffassungen (1513/14; *Master Drawings* 15, 1977) die traditionellerweise angenommene Entstehungszeit in Raphaels letztem Lebensjahr 1519/20, da er nur bei dieser Datierung einen sinnvollen Zusammenhang mit Raphaels Villa Madama-Brief (März 1519, so Thoenes) und den ersten Reflexen von Raphaels Rom-Plan in Zeichnungen des Sangallo-Kreises von ca. 1519 sah. Angesichts der großen Konsequenzen, welche die Datierung dieses Briefes für das gesamte Raphael-Oeuvre nach sich zieht (vgl. die Frage nach Raphaels erstem Rom-Aufenthalt), wies Shearman zu Recht darauf hin, daß wesentliche Argumente für die Frühdatierung (z. B. die Erwähnung des Bartolomeo della Rovere nur in der ersten Brieffassung) übergangen worden seien.

A. Nesselraths Panorama zur archäologischen Methode Raphaels enthielt u. a. neue Hinweise auf Raphaels geplante Vitruv-Illustrierung (Fossombrone-Skizzenbuch), auf eine Kopie nach einer weiteren, bisher unbekanntem Pantheon-Studie Raphaels (Salzburg) und auf Raphaels gewissermaßen proto-wissenschaftliche, philologisch getreue Rekonstruktion des Titusbogens auf der Basis des erst von der modernen Archäologie als eng verwandt erkannten Trajansbogens in Benevent (Albertina-Blatt des Meisters C von 1519), die er mit dem stilkritischen Differen-

zierungsvermögen in Verbindung brachte, welches aus Raphaels Bemerkungen zum Skulpturenschmuck am Konstantinsbogen im Brief an Leo X. erschlossen werden kann. Außerdem gelang es Nesselrath, nach seiner Entdeckung der Recamator-Inschrift auf einem Blatt in München noch ein weiteres Indiz für die Rekonstruktion des zeichnerischen Oeuvres Giovanni da Udines ausfindig zu machen.

Der offene, globale Ansatz dieser durch keine übergeordnete Themenstellungen eingegrenzten Zusammenkunft machte vor allen Dingen auf den Gebieten der Architektur und der Antikenforschung die reichen Möglichkeiten zukünftiger Forschungsentwicklungen deutlich, erbrachte im übrigen aber eher eine Bereicherung in vielen Sachdetails als umwälzende Veränderungen oder eine zusammenfassende Klärung unseres Raphael-Bildes und dessen Einbettung in größere Zusammenhänge. Mit dem aus verständlichen Gründen aufgestellten Kongreßkonzept, das durch die „Verteidigung“ bereits publizierter eigener Forschungen zwangsläufig etwas Beharrendes mit sich bringt, mußte in Kauf genommen werden, daß von den Teilnehmern nicht mehr Neuland besritten wurde. Andererseits standen einer kritischen Gegenüberstellung und Abwägung offenkundig divergierender Positionen die Stofffülle und Dichte des Programms, oft die begrenzte Zeit für Diskussionen und nicht zuletzt das Bemühen der Teilnehmer um Harmonie entgegen. Trotzdem war die glückliche, von den Veranstaltern mit vorzüglicher Organisation verwirklichte Idee eines Raphael-Kongresses vor den Originalen ein eindringliches, vor allen Dingen auch durch den persönlichen Gedankenaustausch bereicherndes Erlebnis. Mehr als in den geplanten Kongreßakten wird das Anregende dieser Zusammenkunft vielleicht – so ist zu hoffen – in den Erträgen zukünftiger Forschungen nachwirken. – (Für die freundliche Überlassung der Abbildungsvorlagen danke ich F. Mancinelli und K. Oberhuber sehr herzlich.)

Rolf Quednau

Ausstellungen

VAN DYCK IN ENGLAND

Exhibition in the National Portrait Gallery, London, from 19 November 1982
to 20 March 1983

Van Dyck, whose work had received far less attention in the years since the war than his great Flemish contemporaries Rubens and Jordaens, has recently been the subject of three major exhibitions. Each has dealt with particular aspects of his work: his religious paintings (Princeton, 1979), his early years in Flanders (Ottawa, 1980) and, in this exhibition, held at the National Portrait Gallery in London from November 1982 until March 1983, his years working for the court of Charles I. The