Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte

BAND DREIZEHN · 1971

VERLAG ERNST WASMUTH TÜBINGEN

ihrer Entstehung nach dem überlieferten Vollendungsdatum von 1270 am nächsten kommt. Bei S. Giovanni ist es anders: Die Kapitelle des Inneren sind stilistisch der Bauplastik des Äußeren nahe verwandt. So kommt man zu einer groben zeitlichen Gruppierung: Die Kathedralkapitelle entstehen früher als die Außenzier der Kathedrale und die Kapitelle und die Außenzier von S. Giovanni.

Der Vergleich der typologisch nahe verwandten Kapitelle stützt diese Überlegungen. Gegenüber den Kathedralkapitellen wirken alle Kapitelle von S. Giovanni stilistisch einheitlich, nämlich plastisch aufgelöster, „barokker". Im Aufbau sehr ähnlich sind sich Kathedralkapitell 6n und das Vorlagenkapital zwischen dem ersten und dem zweiten westlichen Seitenschiffsjoch in S. Giovanni (Abb. 11, 40). In beiden Fällen handelt es sich um ein Achtblattkapitell mit Pinienzapfen bzw. Kugeln an den Blattüberfällen. Die Blätter haben einen dicken Rand, der mit einer Reihe rundlicher Blättchen besetzt ist. Zwischen den oberen Blättern, im Zwickel, erscheint ein kleines Blatt. Gegenüber der typologischen Gleichheit sind die stilistischen Unterschiede deutlich. Dem klaren Aufbau des Kathedralkapitells setzt S. Giovanni ein gedrungenes Gebilde mit energisch vor- und zurücktretender plastischer Oberfläche gegenüber. Das Zwickelblatt z. B. tritt aus seiner Nische hervor und fällt von oben herab; die Kugeln werden übergroß. Die Feinheit der Steinbearbeitung bei Kapitell 6n fehlt beim Kapitell aus S. Giovanni völlig, man vergleiche nur den Blättchenrand der großen Blätter bei beiden Stücken: beim Kathedralkapitell eine feine, „ordentliche" Reihe von durch einen Mittelsteg gegliederten Blättchen, in S. Giovanni eine kaum differenzierte, teigige Auflage auf dem Blattrand. Fragt man, wie die beiden Kapitelle voneinander abhängig sind, so zeigt sich 6n deutlich als das frühere, das in S. Giovanni zwar typologisch kopiert wird, stilistisch aber völlig umgebildet wird im Sinne einer temperamentvollen, aber auch ungeordneten Plastizität. Diesen Schluß wiederholt die Betrachtung anderer Kapitelle. Bei dem Vorlagenkapitell zwischen dem zweiten Westjoch und dem Querarm im südlichen Seitenschiff von S. Giovanni wachsen z. B. statt der in der apulischen und besonders Materaner Bauplastik üblichen Pinienzapfen – man vergleiche das im Aufbau recht ähnliche Kapitell 3s – auberginenartige Früchte aus den Blättern, pralle, wulstig gestreifte Gebilde, die ganz dem genannten Charakter der Kapitelle von S. Giovanni entsprechen (Abb. 6, 41). Zum Schluß noch ein besonders instruktiver Vergleich: Die südwestliche Vorlage des südwestlichen Vierungspfeilers von S. Giovanni und die Kathedralkapitelle 1s und 4s sind typologisch identisch und voneinander abhängig (Abb. 2, 8, 42). Das so sensibel gearbeitete Kapitell 4s kann nicht aus dem Kapitell in S. Giovanni abgeleitet sein. Nur der umgekehrte Weg ist möglich: Der Kapitell-Typ war den Steinmetzen der Kathedrale geläufig, wahrscheinlich durch ein direktes Vorbild für 4s (vgl. oben S. 13). Den Typ dieses Vorbildes benutzte man zweimal, einmal sowohl typologisch als auch stilistisch dem Vorbild folgend bei 4s, das andere Mal stilistisch verändert im „syrischen" Stil bei 1s. Von der Kathedrale konnte S. Giovanni den Typ übernehmen und nahm sich dort das einfachere Kapitell 1s, nicht 4s, zum Vorbild und formte es bei genauer typologischer Übernahme stilistisch frei um.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Alp	E. Alp, Die Kapitelle des 12. Jahrhunderts im Entstehungsgebiet der Gotik, Detmold 1927.
Bertaux	E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904.
Boase	T. S. R. Boase, The Arts in the Latin Kingdom of Jerusalem, in: Warburg Journal 2 (1938–39), 1–21.
Deschamps	P. Deschamps, Terre Sainte romane, Coll. Zodiaque 21 (1964).
Enlart	C. Enlart, Les monuments des croisés dans le royaume de Jérusalem, Paris 1925–28.
Gall	E. Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Leipzig 1925 .
Haseloff	A. Haseloff, Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, Leipzig 1920.
Kantorowicz	E. Kantorowicz, Kaiser Friedrich der Zweite, Berlin 1927.
Kautzsch	R. Kautzsch, Kapitellstudien, Berlin-Leipzig 1936.
Krautheimer	R. Krautheimer, San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 9 (1934), 5–42.
Krencker	D. Krencker, Die Wallfahrtskirche des Simeon Stylites in Kal'at Sim'ân, Berlin 1939.
von Mercklin	E. von Mercklin, Antike Figuren-Kapitelle, Berlin 1962.
Morelli	M. Morelli, Storia di Matera, Matera 1963.
Schettini	F. Schettini, La basilica di S. Nicola di Bari, Bari 1967.
Schulz	H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860.
de Vita	M. de Vita, La chiesa di S. Giovanni Battista a Matera, in: BollArte 33 (1948), 320–329.
Wackernagel	M. Wackernagel, Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien, Leipzig 1911.
Wagner-Rieger	R. Wagner-Rieger, Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, 2 Bde., Graz-Köln 1956/57.

JÖRG TRAEGER

RAFFAELS STANZA D'ELIODORO UND IHR BILDPROGRAMM*

* Die vorliegende Untersuchung entstand während meiner Assistentenzeit an der Fotothek der Bibliotheca Hertziana 1969/70 in Rom. Einige Grundgedanken habe ich am 8. April 1970 auf dem 12. Deutschen Kunsthistorikertag in Köln vorgetragen, vgl. J. Traeger, Zum theologischen Programm der Stanza d'Eliodoro, in: Kunstchronik 23 (1970), 290f. In erweiterter Form habe ich das Thema in einer Wissenschaftlichen Sitzung der Bibliotheca Hertziana am 17. April 1970 behandelt.

Zu besonderem Dank fühle ich mich P. Heinrich Pfeiffer SJ (Rom) verpflichtet, der mich auf Aegidius von Viterbo aufmerksam gemacht hat. Von ihm erhielt ich auch weitere wertvolle theologische Hinweise in anregenden Diskussionen an Ort und Stelle in den Stanzen. Dankbar bin ich ferner der Leiterin der Fotothek der Bibliotheca Hertziana, Frau Dr. Hildegard Giess, die bei der Beschaffung des Abbildungsmaterials tatkräftige Hilfe geleistet hat.

INHALTSVERZEICHNIS

I. Wörtlicher und politischer Bildsinn 31
1. „Vertreibung Heliodors“ und „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ 31
2. „Messe von Bolsena“ und „Isaaks Opferung“ 34
3. „Befreiung Petri“ und „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“ 36
4. „Die Begegnung Leos d. Gr. mit Attila“ . 36
Historische Quellen – Phasen der Planung – Die Cavalcata Julius' II. und das Bildnis Leos X. – Zu den Tagewerken der Papstgruppe – Päpstliches Reitmotiv und Konstantinische Schenkung – Regisole und päpstlicher Sieg bei Pavia – Zu den Bildnissen 38
5. „Noahs Dank“ 53
II. Tabernaculum Dei 54
III. Jerusalem und Rom 57
IV. Sonne und Mond 59
1. Die Eucharistie 59
2. „Die Befreiung Petri“ 60
3. Der eschatologische Aspekt 60
4. Der augustinische Dualismus 62
5. Nord- und Südwand 64
6. Zur Rolle des Petrus im augustinischen Dualismus 64
V. Die ekklesiologischen Dualismen in ihrem Verhältnis zur Zeltidee 65
VI. Aegidius von Viterbo 66
VII. Die Chiaroscuri 72
1. Die gemalten Schlußsteine 72
2. Südliche Fensterlaibung 72
3. Nördliche Fensterlaibung 73
4. Sockelzone 78
5. Die Tondi im Gewölbe 79
6. Die Quertonnen 82
VIII. Chronologie 86
1. Historische Überlegungen 86
2. Gewölbe- und Wandfresken 90
3. Technische Beobachtungen 94
4. Die „Befreiung Petri“ und der Tod Julius' II. 97
Literaturverzeichnis 98

I. WÖRTLICHER UND POLITISCHER BILDSINN

Daß Raffaels Fresken in der Stanza d'Eliodoro des Vatikan neben ihrem wörtlichen einen zweiten, politischen Bildsinn haben, ist von der Forschung immer betont worden[1]. Daß darüber hinaus ein theologisches Programm zugrunde liegt, hat Frederick Hartt erkannt; in seinem umfangreichen Deutungsversuch ist er allerdings zu wenig überzeugenden Ergebnissen gekommen[2]. Stellt man die Frage nach der übergeordneten religiösen Bedeutung der Fresken, so wird man zunächst die vordergründige politische Symbolik zu betrachten haben, zumal auch hier noch manche Unklarheit in der Literatur herrscht. Bekanntlich ist jeweils eines der vier großen Wandfresken mit einer der vier alttestamentarischen Szenen im Gewölbe zusammen zu sehen. Die inhaltliche Beziehung ist typologischer Art[3].

1. *„Vertreibung Heliodors“ und „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ (Abb. 1, 2)*

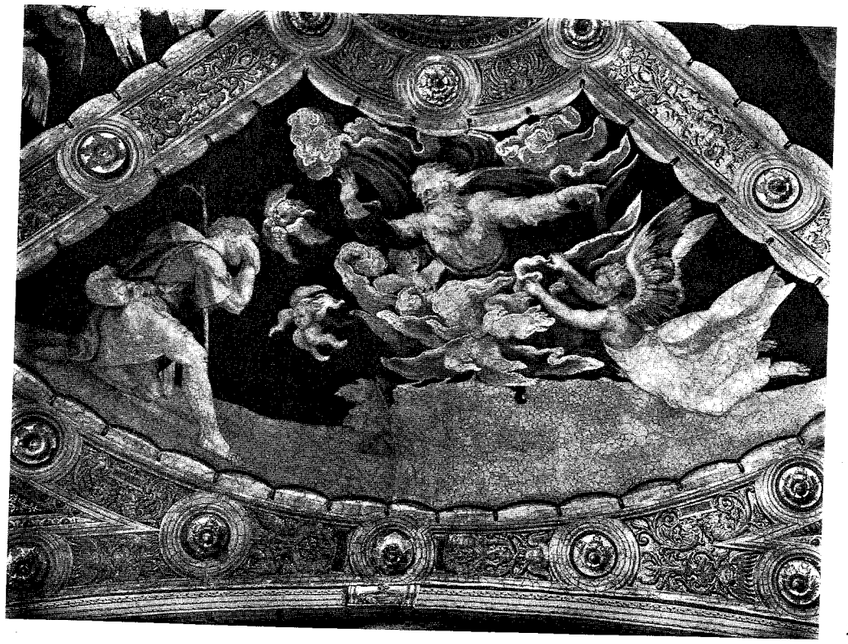
Die Vertreibung des Heliodor wird im zweiten Buch der Makkabäer (3,23–29) geschildert. Im Auftrag des Syrerkönigs Seleukus ist Heliodor in den Tempel zu Jerusalem eingedrungen, um den Schatz zu rauben. Auf das Gebet des Hohepriesters Onias hin sendet Gott einen goldenen Schimmelreiter, der zusammen mit zwei weiteren himmlischen Begleitern den Tempelschänder vertreibt. Im Bilde wird die Vertreibung des Heliodor anschaulich dadurch unterstrichen, daß dieser – niedergeritten in der äußersten rechten Bildecke liegend – gleichsam aus dem Fresko hinausgedrängt wird. Links die klagenden Frauen mit ihren Kindern, deren Opfergaben Heliodor rauben will. In der Mitte im Hintergrund der Hohepriester im Ornat vor dem Altar betend. Den tagespolitischen Aspekt repräsentiert die Gestalt Julius' II., der links auf der *sedia gestatoria* hereingetragen wird und vor den klagenden Frauen als Betrachter von Heliodors Vertreibung erscheint[4].

Die Wahl des Themas aus den Makkabäerbüchern dürfte nicht zufällig sein. In San Pietro in Vincoli, der Titelkirche Julius' II., werden als Hauptreliquien neben den Ketten des hl. Petrus die Überreste der sieben makkabäischen Brüder aufbewahrt[5]. Die alte Meinung, der Papst habe mit diesem Fresko auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien anspielen wollen, vertritt heute wohl niemand mehr, weil dann das gleiche politische Ereignis mit dem Attilafresko ein zweites Mal alludiert wäre. Gemeint sind vielmehr die inneren Feinde der Kirche, jene schismatischen Kardinäle, die als Kollaborateure Ludwigs XII. von Frankreich ein Konzil, das sogenannte *conciliabulo*, nach Pisa einberiefen, um Julius II. abzusetzen (16.5.1511), ein Unternehmen, das schließlich scheiterte[6].

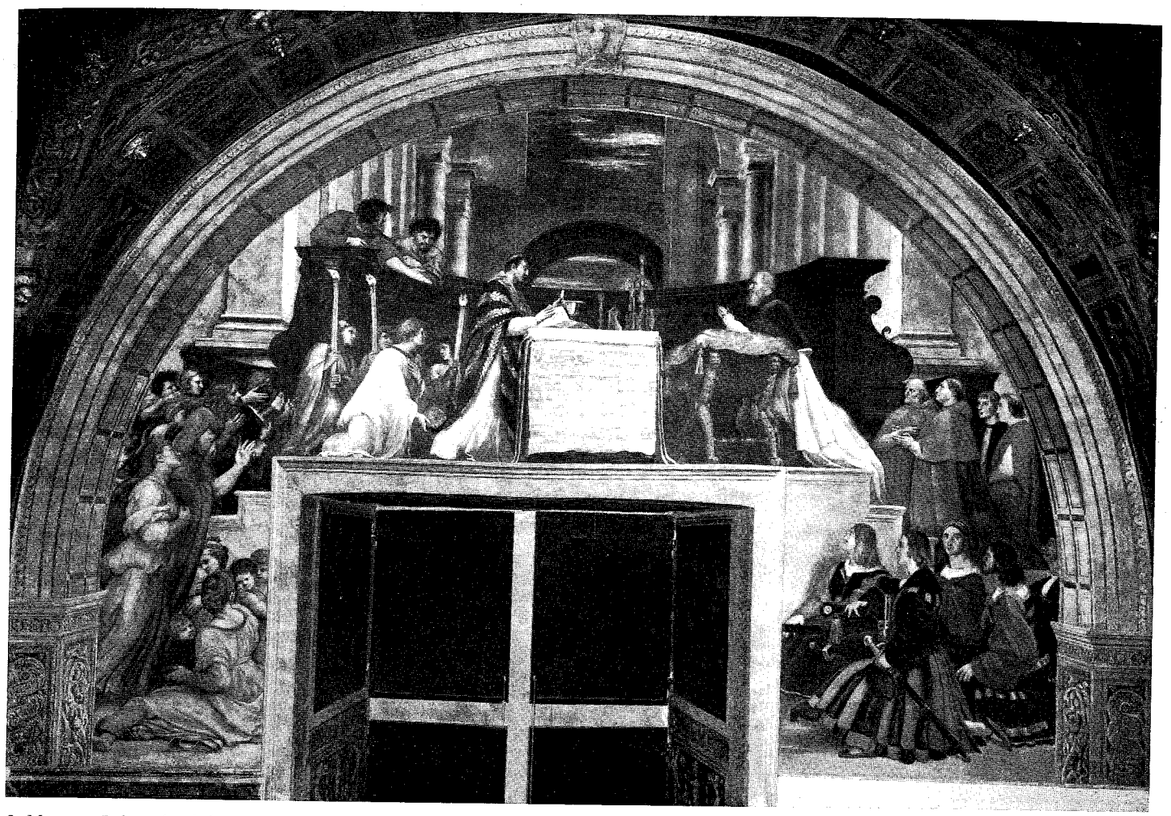
Schismatischen Kardinälen und Heliodor ist gemeinsam, daß sie einem auswärtigen König in die Hände arbeiten. Der Vergleich scheint auf den ersten Blick unvollkommen, weil die Bedrohung durch die Kardinäle eine interne, Heliodor eine Gefahr von außen darstellt. Das Problem wird durch die kirchliche Definition des Schismatikers geklärt. Augustinus sagt: *Sic et illi qui non recesserunt ab ecclesia, et tales sunt, quales si fores essent*[7]. Noch schärfer formuliert die von Julius II. im Juni 1511 gegen das *conciliabulo* von Pisa erlassene Bulle diesen Gedanken: *Quisquis igitur hanc sanctam et immaculatam ecclesiae unitatem ausu sacrilego, et diabolica persuasione violare praesumpserit, hic, ut Canones edocent, alienus est, prophanus est, hostis est, habere non potest Deum patrem, qui universalis ecclesiae non tenet unitatem*[8]. Aus einem Brief des B. Stabellino vom 20. Februar 1513 wissen wir,

1 Vgl. zuletzt Dussler, 87–92.
2 Hartt, 115–145, 181–218.
3 Zur Datierung der Fresken vgl. unten 86ff.
4 Die Papstgruppe ist, wie die Untersuchung des Mörtelbewurfs gezeigt hat, nicht nachträglich hinzugefügt worden. Sie ist gleichsam als Bild im Bilde gedacht. Redig de Campos, Anachronismus, 168. Diese Deutung schon bei Taja, 217: *Finge, che il Papa venga a vedere questa pittura*... Zur Identifizierung der Personen vgl. VasMil IV, 345 Anm. 2. Dussler, 89.
5 Ihr Sarkophag steht unter dem Altar der Confessio, der die Ketten Petri birgt. Matthiae, 66; ferner Acta Sanctorum Junii tom. VII, Paris–Roma 1867, 413 Nr. 114.
6 Pastor III 2, 1037 Anm. 3. Hartt, 119. Schöne, 15f. Das Fresko als Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen gedeutet bei Taja, 217, als Anspielung auf die Vertreibung der Venezianer bei Fischel 1962, 74.
7 Augustinus, Sermo IV, De Jacob et Esau, PL 38, 50.
8 Mansi, 569. Ferner: ...*non habet ecclesiae ordinationem, qui ecclesiae non tenet unitatem*, ebenda. Die schismatischen Kardinäle werden mit Wölfen verglichen, die den Weinberg des Herrn zerstören wollen, ebenda 577. Vgl. unten Anm. 305. Zur Rolle der welt-

1. Vertreibung des Heliodor (vor der Restaurierung)



2. Moses vor dem brennenden Dornbusch



3. Messe von Bolsena (nach der Restaurierung)

daß im Karnevalszug 1513 der Sieg Julius' II. über die Schismatiker in allegorischen und szenischen Festwagen gefeiert wurde, deren Thematik das Programm der Stanza d'Eliodoro in Erinnerung ruft: *Più di lontano poi veniva Aaron ad uno altare dove era il candelabro sacrificando col turribulo in mano ... Et nelle parti più remote seguiva ‚Concilium Lateranense Triumphans'*[9]. Das Bild des Hohepriesters vor dem siebenarmigen Leuchter läßt im Zusammenhang mit der Allegorie auf den Sieg des V. Laterankonzils unmittelbar an die „Vertreibung des Heliodor" denken.

Bestätigt wird diese Deutung von dem Deckenfresko „Moses vor dem brennenden Dornbusch" über dem Heliodorbild. Der von Hartt konstruierte Bezug der beiden Fresken als Sinnbilder der Inkarnation Christi ist zu locker, um überzeugen zu können[10]. Ein *tertium comparationis* scheint in der Heiligkeit des Ortes (Exod. 3,5) ge-

lichen Herrscher beim *conciliabulo* vgl. die Eröffnungsrede des Aegidius von Viterbo zum V. Laterankonzil, Mansi, 672D. Zu diesem Konzil vgl. N.H. Minnich SJ–H.W. Pfeiffer SJ, Two Woodcuts of Lateran V, in: Archivum Historiae Pontificiae 8 (1970), 179–214.

9 In dem Bericht über den Festzug heißt es ferner: *...un carro che portava uno obelisco grande, ne la prima facia di cui erano pinte lettere egyptie in questa forma: ne la piu excelsa parte era uno fascio di spiche, poi una simia e piu basso una querza, da poi un sprevieri et una palma a sinistra et uno occhio a dextra, et qui nel fondo una ciconia, ne l'altre tre faze erano lettere grece, hebraice e latine, et perche quelle non vidi, queste non intesi, notaro solo le latine che foro tali JUL.II.PONT.MAX. ITALIAE LIBERATORI ET SCISMATIS EXTINCTORI. Il medemo ordine servando seguiva una hydra sopra la quale era uno angelo che con la spada e col scuto la ferriva al capo.* Brief des B. Stabellino vom 20. Februar 1513, zitiert nach A. Luzio, Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II., in: ArchStorRom 9 (1886), 580.

10 Hartt, 128. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Fresko Botticellis in der Sixtinischen Kapelle bestätigt unsere Deutung. Ettlinger, 62f. Zur Rolle des Moses als Vorbild des Papstes bei der Verteidigung seiner Autorität gegen die Häretiker ebenda, 105. Als Anspielung auf den päpstlichen Sieg über den Konziliarismus und die Schismatiker deutet Ettlinger die „Bestrafung der Rotte Korah", die damit eine Parallele zu Raffaels „Vertreibung des Heliodor" bildet. Sixtus IV. war mehrfach von konziliaristischen Tendenzen bedroht worden, die von weltlichen Mächten gesteuert wurden. Dabei ist es aufschlußreich, daß Giuliano della Rovere, der spätere Julius II., im Auftrag seines Onkels Sixtus' IV. einmal nach Frankreich reiste, um dem französischen König die Einberufung eines Konzils auszureden. Ebenda, 106f.

geben zu sein. Vor allem aber: Moses, den die Juden verleugnet hatten, erhält hier von Gott den Auftrag, sein Volk aus der Knechtschaft zu führen. *Et expletis annis quadraginta, apparuit illi in deserto montis Sina Angelus in igne flammae rubi. Moyses autem videns, admiratus est visum ... Dixit autem illi Dominus: Solve calceamentum pedum tuorum, locus enim, in quo stas, terra sancta est. Videns vidi afflictionem populi mei, qui est in Aegypto, et gemitum eorum audivi, et descendi liberare eos. Et nunc veni, et mittam te in Aegyptum. Hunc Moysen, quem negaverunt dicentes: Quis te constituit principem et iudicem? Hunc Deus principem et redemptorem misit, cum manu Angeli, qui apparuit illi in rubo* ... (Act. 7,30ff.). Die gottgewollte Autorität des Moses, von den Zweiflern in den eigenen Reihen bestritten, und jene des Papstes, von den Schismatikern in Frage gestellt, entsprechen sich. Der Vergleich mit Moses war der Umgebung Julius' II. geläufig, wie der Moses Michelangelos oder das quattrocenteske Bildprogramm des ersten Rovere-Papstes in der Sixtinischen Kapelle beweisen[11].

2. „*Messe von Bolsena*" *und* „*Isaaks Opferung*" (*Abb. 3, 4*)

Die „Messe von Bolsena" zeigt jene Begebenheit, die den Anlaß für die Einführung des Fronleichnamsfestes unter Urban IV. (1261–1264) bildete. Wenn es bei Thomas a Kempis in einem der meistgelesenen Bücher des Spätmittelalters heißt: *Cavendum est tibi a curiosa et inutili perscrutatione huius profundissimi Sacramenti: si non vis in dubitationis profundum submergi*, und: *Perge ergo cum simplici et indubitata fide; et cum supplici reverentia ad Sacramentum accede*[12], so muß der zweifelnde Priester in der „Messe von Bolsena" das Wunder erfahren. Vor seinen ungläubigen Augen beginnt die Hostie zu bluten und das *corporale* zu benetzen. Dem zelebrierenden Priester gegenüber kniet Julius II. in frommer Andacht vor dem Altar. Links unten erregte Menschen, rechts zwei Kardinäle, unter ihnen Raffaele Riario[13], Gefolge und unten die Schweizer Soldaten mit der niedergestellten *sedia gestatoria*. An konkreten politischen Bezügen ist in der Hauptszene wohl kaum mehr zu sehen als eine Erinnerung an die Verehrung, die Julius II. am 7. September 1506 auf seinem Feldzug gegen Bologna beim Aufenthalt in Orvieto der dort aufbewahrten Reliquie des *corporale* erwiesen hatte [14]. Dargestellt ist damit der Auftakt zu jenem siegreichen Kriegszug, mit dem der

11 Vgl. Anm. 10. Vgl. ferner unten Anm. 334.

12 Thomas a Kempis, 312f. Vgl. J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 9. Aufl. Stuttgart 1965, 324f.

13 VasMil IV, 343.

14 Hartt, 120. Dussler, 90. Fischel 1962, 78, deutete die Szene als Anspielung auf die Zweifel der schismatischen Kardinäle an der Autorität des Papstes. – Bereits Sixtus IV. hatte Ablässe für die Verehrung des *corporale* von Bolsena gewährt. Zu seiner Schrift De sanguine Christi vgl. Ettlinger, 84f., ferner Hartt, 269. Im Zusammenhang mit Raffaels Fresko ist auch darauf hinzuweisen, daß der 250. Jahrestag der Stiftung des Fronleichnamsfestes, d.h. des Wunders von Bolsena, bevorstand.

4. Isaaks Opferung

5. Befreiung Petri (vor der Restaurierung)

6. Jakobs Traum von der Himmelsleiter

Papst das Werk der Rettung des Kirchenstaates einleitete, das 1511/12 wieder aufs höchste gefährdet erschien. Das mag ein Grund zur Wahl des Themas gewesen sein. Die Hinzufügung der Schweizer, die sich auf der jüngsten Kampagne hervorragend ausgezeichnet hatten, ist so zu verstehen, auch die anachronistische Darstellung mit Bart, den Julius sich erst auf seinem zweiten Zug nach Bologna im Oktober und November 1510 wachsen ließ, mit dem Schwur, ihn erst nach der Vertreibung der Franzosen zu rasieren[15]. Der Bart bedeutete also für Julius eine Art politisches Manifest, das um so mehr auffallen mußte, als er eine Ausnahme von der für Geistliche vorgeschriebenen Regel der Bartlosigkeit darstellte[16].

Im Gewölbefresko über der „Messe von Bolsena" malte Raffael die „Opferung Isaaks". Der typologische Zusammenhang mit der Eucharistie ist nie bestritten worden. Ein politischer Bezug scheint hier nicht beabsichtigt[17].

3. „Befreiung Petri" und „Jakobs Traum von der Himmelsleiter" (Abb. 5, 6)

Der „Befreiung Petri" liegt Act. 12, 5–10, zugrunde. *Et Petrus quidem servabatur in carcere. Oratio autem fiebat sine intermissione ab Ecclesia ad Deum pro eo. Cum autem producturus eum esset Herodes, in ipsa nocte erat Petrus dormiens inter duos milites, vinctus catenis duabus; et custodes ante ostium custodiebant carcerem. Et ecce: Angelus Domini astitit, et lumen refulsit in habitaculo, percussoque latere Petri, excitavit eum dicens: Surge velociter. Et ceciderunt catenae de manibus eius . . .* Diesem Bericht ist Raffael treu gefolgt. In der Mitte erscheint der Engel im Gefängnis, rechts führt er Petrus ins Freie. Auf beiden Seiten schlafende oder erschrocken erwachte Kriegsknechte, links im Hintergrund die Stadtsilhouette, darüber der Mond am wolkendurchzogenen Nachthimmel.

Julius II. war Titelkardinal von San Pietro in Vincoli gewesen, wo noch heute die im Fresko so deutlich wiedergegebenen zwei Ketten aufbewahrt werden[18]. Petrus trägt daher die Züge Julius' II.[19]. Der politische Sinn meint die Befreiung des Stuhles Petri als Ziel der Unternehmungen des Papstes, und man braucht ihn nicht auf die Flucht Julius' II. im Mai 1511 aus dem belagerten Bologna[20] oder auf die am 23. Juni 1512 erfolgte Dankeswallfahrt zu seiner Titelkirche einzuengen[21]. Zeitgenössische Betrachter mögen hieran gedacht haben, doch scheint von der Planungsgeschichte her gesehen die Szene zunächst antizipierend die politische Quintessenz des Zyklus enthalten zu haben, ehe sie vom Lauf der Ereignisse bestätigt wurde[22].

Über der „Befreiung Petri" ist Jakobs Traum von der Himmelsleiter dargestellt, auf der Engel auf und nieder steigen (Gen. 28, 11 ff.). Die Parallelität der nächtlichen Vision von Licht und Engeln liegt auf der Hand, auch pflegte man den Stein, auf dem Jakob sein Haupt bettete, mit Petrus zu vergleichen. Die Anspielung auf das Papsttum ist damit impliziert[23].

4. „Die Begegnung Leos d. Gr. mit Attila" (Abb. 7)

Das Attilafresko bedarf einer ausführlicheren Untersuchung, da es in mancherlei Hinsicht eine Sonderstellung im Zyklus einnimmt. Das spiegelt sich schon in der unterschiedlichen und schwankenden künstlerischen Bewertung, die es im Gegensatz zu den anderen Wandfresken der Stanza d'Eliodoro erfahren hat. Während „Vertreibung Heliodors", „Messe von Bolsena" und „Befreiung Petri"

15 Hartt, 215. Den Schweizern verlieh Julius II. 1512 ein Banner mit der Aufschrift *Dominus mihi adiutor, non timebo quod faciat mihi homo.* Ebenda, 119.

16 Auf diese kanonische Bestimmung hat Hartt, 215, hingewiesen, doch trifft seine Behauptung nicht zu, seit Stephan I. (254–257) habe kein Papst mehr einen Bart getragen. Im Freskenzyklus von SS. Quattro Coronati von 1246 wird Silvester bärtig dargestellt, vgl. unten (Abb. 17, 20). Clemens VI. (1342–1352), Innozenz VI. (1352–1362) und Urban V. (1362–1370) trugen Vollbärte. Haidacher, 58, 64. Traeger, Abb. 15. Später scheinen nur noch die Gegenpäpste Clemens VII. (1378–1394) und Benedikt XIII. (1394–1417) einen Schnurr- bzw. Vollbart getragen zu haben, danach bis zu Julius II. kein Papst mehr.

17 Gen. 22, 2–9. Hartt, 127. Vgl. Augustinus, Sermo II, De Abraam ubi temptatur a Deo, CChr 41, 9–16. Das Meßopfer wurde seit dem 14. und 15. Jahrhundert mit vorbildlichen Handlungen des Alten Bundes konfrontiert. O. Gillen, in: RDK III, 109f.

18 Vgl. oben Anm. 5. Pastor III 2, 849, 867, 1039. Die von Hartt, 121, vorgeschlagene Deutung der Ketten als Symbole der Bedrohung durch deutsches Kaiser- bzw. französisches Königreich ist verfehlt.

19 Dussler, 90. Die von Bellori, Descrizione, 41 und Taja, 220 und noch von Milanesi (VasMil IV, 344 Anm. 1) vertretene Ansicht, die Szene beziehe sich auf die Befreiung des Kardinals Giovanni de' Medici, des späteren Leos X., aus französischer Gefangenschaft, wurde zu Recht seit Grimm, 386 Anm. 1, nie mehr vertreten. Vgl. Hartt, 121.

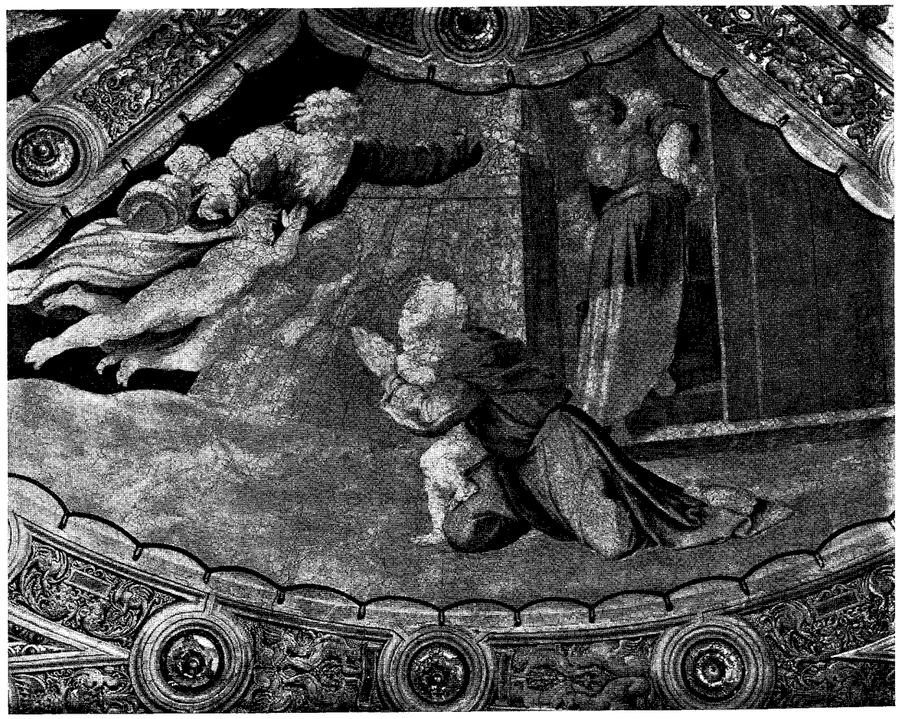
20 Fischel 1962, 74.

21 So Dussler, 91, Hartt, 122 und Freedberg, 152. Das Thema stand schon vor besagter Wallfahrt fest, vgl. unten 89f., 97f.

22 Übrigens bringt der Text der Apostelgeschichte, 12, 9, eine ähnliche Relation zwischen Vision und Wirklichkeit zum Ausdruck, die Raffael in der zweifelnden Miene des befreiten Petrus anklingen läßt. Die Ketten Petri wurden noch im späten Cinquecento als Sinnbild der Befreiung des Stuhles Petri von fremdem Joch verwendet, so auf P.P. Olivieris Grabrelief Gregors XI. in S. Francesca Romana. Traeger, 81f. und Abb. 24.

23 Hartt, 127.

7. Begegnung Leos d. Gr. mit Attila (nach der Restaurierung)



8. Noahs Dank

immer als im wesentlichen eigenhändige Hauptwerke Raffaels galten, glaubte man im Attilabild künstlerische Schwächen zu entdecken, die man Raffaels Schülern zuschrieb[24]. Bei der letzten Restaurierung (November 1954 bis März 1957) wurde das Werk von Schmutz und späteren Übermalungen gereinigt, unter denen es mehr als die übrigen Fresken gelitten hatte[25], und eine Revision des negativen Urteils blieb nicht aus[26]. Bereits die Forscher des 19. Jahrhunderts hatten den Rang des Werkes richtig erkannt[27]. Sein Einfluß auf die spätere Kunst war denn auch größer als jener der anderen Wandbilder. So ist das gleichnamige Fresko, das Gregor XIII. in der Galleria delle Carte Geografiche anbringen ließ, in wesentlichen Punkten abhängig von Raffael[28]. In seinem Wandbild „Begegnung des hl. Nilo mit Otto III." in Grottaferrata folgte Domenichino dem Kompositionsprinzip des Attilafreskos, was durch das ähnliche Thema der Begegnung von Geistlichkeit und Soldatentruppe nahegelegt wurde[29]. Unter den Raffaelzeichnungen, die Carlo Maratta seinen Schülern für Studienzwecke zur Verfügung stellte, befand sich auch die „Begegnung Leos d. Gr. mit Attila"[30]. Die beiden verschiedenartigen Bildhälften übten je für sich eine stärkere Nachwirkung aus als das Fresko in seiner Gesamtheit. Kann das Heer Attilas neben Leonardos Anghiaribild als ein Gründungswerk der neuzeitlichen Schlachtenmalerei bezeichnet werden, so ist die päpstliche Cavalcata für zeremonielle Darstellungen dieser Art nicht weniger vorbildlich geworden[31].

Historische Quellen

Attilas Begegnung mit Leo d. Gr., der im Auftrag des schwachen weströmischen Kaisers Valentinian III. den Hunnenkönig zur Umkehr bewegen sollte, fand 452 am Fluß Mincio bei Mantua statt[32]. Die Quellen berichten darüber verschieden. *Hic* (Leo) *propter nomen romanum suscipiens legationem ambulavit ad regem Unnorum, nomine Atthela, et liberavit totam Italiam a pericolo hostium;* so der Liber Pontificalis[33]. Nach Prosper von Aquitanien soll sich Attila über die Anwesenheit des Papstes so gefreut haben, daß er seine kriegerischen Pläne aufgab und sich friedfertig über die Donau zurückzog[34]. Solch unrealistischer Motivation kam die Legende zu Hilfe: *Haec bona conscientia invictus Leo dixerat, in cuius habitu venerabilique aspectu contemplando cum tacitus staret Attila, deliberabundo similis; en duo quidam dextera laevaque viri, Petrus nimirum et Paulus Apostoli, subito ipsi conspecti sunt, qui non solum augustiore habitu pro Pontifice quoque adstarent, verum etiam supra ipsius caput strictos tenerent intenderentque gladios, ac mortem demum minitarentur, nisi dicto*

24 Im allgemeinen schrieb man nur die Papstgruppe Raffael selbst zu, während die gesamte rechte Hälfte als Schülerarbeit, insbesondere Pennis, bezeichnet wurde. B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932, 483. Fischel 1948, 107. Fischel 1962, 80. So auch noch Freedberg, 161. Wohl das härteste Urteil bei H. Wölfflin, Die klassische Kunst, 7. Aufl. München 1924, 116.

25 Restaurierungsbericht des Lavoratorio Vaticano per il Restauro delle Opere d'Arte, Restauro Nov. 1954, Mar. 1957, aufbewahrt im Archivio dell' Istituto di Restauro des Vatikan. Vgl. D. Redig de Campos, Relazione dei laboratori di restauro, in: AttiPAcc-Rend 30/31 (1957–59), 273ff.

26 Der größte Teil des Wandbildes darf nun als eigenhändig bezeichnet werden. Schöne, 16. Oberhuber, Stanza dell' Incendio, 24. Dussler, 92. A. Marabottini, I collaboratori, in: Salmi ed. I, 208. Redig de Campos 1965, 30, charakterisiert den stilistischen Unterschied zwischen linker und rechter Hälfte als den zwischen Naturbeobachtung und einer *fantasia che interpreta non il vero, ma l' arte, e cioè manieristica*. Diese Differenz, die z. T. sich aus dem Zwang zur Porträthaftigkeit in der Papstgruppe erklärt, als Qualitätsabfall zu deuten, scheint mir nicht gerechtfertigt. Auch dürfte die Ernennung Raffaels zum Architekten der *Sacri Palazzi e della Fabbrica di San Pietro* im August 1514 die Ausmalung der Stanza d'Eliodoro nicht mehr beeinträchtigt haben; sie war zu dieser Zeit abgeschlossen. Dagegen Redig de Campos 1965, 32, vgl. unten Anm. 340. Der vermeintliche Qualitätsschwund rechts ist stilistische Neuerung, die sich schon in der Entwurfskopie des Louvre zum Fresko (vgl. unten 41f.) ankündigt und später zum Manierismus der Sala di Costantino führen sollte. Vgl. White-Shearman, 307.

27 Passavant II, 159. Müntz, 387ff. Crowe-Cavalcaselle II, 219. Dollmayr, 242.

28 Traeger, Abb. 31.

29 E. Borea, Domenichino, Firenze 1965, 144ff. und Abb. 22. Vgl. auch A. Pigler, Barockthemen I, Budapest–Berlin 1956, 486.

30 *...tiene in fogli grandi il Monte Parnaso, l'Attila, l'Eliodoro, che si vanno consumando per le mani de' discepoli per copiarli.* G. B. Bellori, Vita et opera di pitture del Sig.r Carlo Maratti, ed. M. Piacentini, Roma 1942, 123.

31 Zur Bedeutung des Werkes für die Schlachtenmalerei siehe Freedberg, 162f. Schon in den Friesdarstellungen von Raffaels Wandteppichen wird das Thema der Reiterprozession mehrfach abgewandelt. Zu vergleichen sind auch die Grabreliefs Hadrians VI. in S. Maria dell'Anima und Gregors XI. in S. Francesca Romana zu Rom sowie des Kardinals Duprat in St. Etienne zu Sens. Haidacher, 263. Traeger, Abb. 22, 24, 29; ferner das Fresko des Taddeo Zuccari in Caprarola mit dem Einzug des Kardinallegaten A. Farnese in Worms, Haidacher, 365. Die Gruppe der reitenden Kardinäle noch ganz ähnlich in Rethels Zyklus des Aachener Rathauses im Fresko, das die Erbauung der Aachener Pfalz zum Thema hat. F. Kuetgens, Die Karlsfresken Alfred Rethels, Bonn o. J., Abb. 16. J. Ponten, Studien zu A. Rethel, Stuttgart–Berlin 1922, 22.

32 J. Haller, Das Papsttum – Idee und Wirklichkeit I, Stuttgart–Berlin 1934, 150.

33 Lib. Pont. 239.

34 *Nam tota legatione dignanter accepta, ita summi sacerdotis praesentia rex gavisus est, ut de bello abstineri praeciperet, et ultra Danubium promissa pace discederet.* Prosper, Chronicon, PL 51, 603.

9. Kopie nach Raffael, Begegnung Leos d. Gr. mit Attila. Oxford, Ashmolean Museum

10. Kopie nach Raffael, Begegnung Leos d. Gr. mit Attila. London, British Museum

11. Kopie nach Raffael, Begegnung Leos d. Gr. mit Attila. Paris, Louvre

Pontificis obtemperaret. Quamobrem hac Leonis intercessione placatus Attila, quamvis alioqui furiosus, confestim promissa pace firmissima ultra Danubium non rediturus abscessit[35]. Auf diese Quellen hat sich Platina gestützt: *Ascoltò Attila il ricordo del buon Pontefice, e gl'obbedì, perchè disse poi ch'egli haveva, mentre Leone li parlava, veduto starli dietro due Cavalieri con le spade ignude in mano, che li minacciavano la morte, s'egli al Santo Pontefice non obediva: i quali due si pensò, che fossero stati San Pietro, e San Paolo*[36].

Es ist notwendig, sich den Wortlaut der Quellen zu vergegenwärtigen, weil damit manche Fehlinterpretation von vornherein ausgeschlossen wird[37]. Zum einen wird klar, daß der Papst keineswegs eine neben den Aposteln untergeordnete Rolle spielt, deren Überbewertung im Fresko nur der Eitelkeit Leos X. zuzuschreiben sei[38]. Das Erscheinen der Apostel und das Auftreten des Papstes stehen in enger Wechselbeziehung *(ac mortem demum minitarentur, nisi dicto Pontificis obtemperaret)*, und das Zurückweichen Attilas ist dem römischen Bischof zu verdanken *(Leonis intercessione)*. Zum anderen ist damit die Grundlage für die Deutung der Veränderungen gewonnen, die Raffael gegenüber der geschichtlichen Überlieferung vornimmt. Die Unterschiede sind groß. 1. Die beiden Hauptbegleiter Leos sind nicht römische Senatsvertreter[39], sondern Kardinäle. 2. Aus dem würdigen Empfang der päpstlichen Delegation *(tota legatione dignanter accepta)*[40] wird bei Raffael eine unvermittelte Begegnung in freiem Feld. 3. Aus einem zu Fuß gehenden Papst *(... ambulavit ad regem Unnorum)*[41] und einem schweigend und nachdenklich dastehenden Attila *(... aspectu contemplando cum tacitus staret Attila ...)*[42] sind zwei Protagonisten zu Pferde geworden. 4. Der Ort der Begegnung ist aus der Poebene unmittelbar vor die Tore Roms verlegt[43].

Daß das Attilafresko auf die Vertreibung der Franzosen anspielt, hat schon Passavant gesehen[44]. Der Schlachtruf der päpstlichen Truppen hieß *fuori i barbari!*[45]. Der Vergleich von Franzosen und Hunnen wurde in Huldigungsgedichten an Julius II. gezogen, so bei Ioannes Antonius Flaminius[46]. Die Heerfahnen Attilas werden als weltliche Kriegsbanner konfrontiert mit dem Prozessionskreuz, das schon im Mittelalter als „Banner des Herrn" galt; auch in den Akten des V. Laterankonzils wird der Hoffnung Ausdruck verliehen, daß *vexillo salutifere crucis* die Feinde des Glaubens überwunden werden mögen, während denen, die den Bestimmungen zuwiderhandeln, mit der Ungnade der Apostelfürsten Petrus und Paulus gedroht wird[47].

Die Veränderungen, die das Wandbild gegenüber den Quellenberichten aufweist, sind aus dem zeitgeschichtlichen Bezug zu verstehen. Bevor wir jedoch nach ihrem Sinn fragen, ist auf die Entstehung des Freskos einzugehen, da seine politische Aussage das Ergebnis mehrerer Planänderungen bildet.

Phasen der Planung

Die Entwicklungsphasen sind wie die der drei anderen Wandbilder nur durch Nachzeichnungen überliefert. Das früheste bekannte Projekt zum Attilafresko gibt eine Kopie in Oxford wieder[48] (Abb. 9). Vor einer Landschaft, die durch lavierte Baum- und Buschgruppen angedeutet ist, wird der Papst in der *sedia gestatoria* getragen; in seiner Begleitung eine vielköpfige Menschenmenge, vor ihm das Prozessionskreuz, über ihm die schwebenden Apostel. Hier wie auch im Hunnenheer bringt das Fresko eine kompositionelle Änderung. Die beiden vorderen Reiter rücken weiter nach rechts, die Konfrontation mit dem Papst erscheint gedehnter und dramatischer zugleich. Attilas Platz wird jetzt von dem Lanzenreiter eingenommen, während er selbst im Mittelfeld einen neuen Bewegungsimpuls verkörpert. Im Entwurf tragen die Soldaten türkische Gewänder, wogegen sie im Fresko wie die Daker der Trajansäule gekleidet sind[49], eine Entwicklung, die nicht nur Raffaels antiquarischen Neigungen entspricht, sondern auch die Anspielung auf die Vertreibung der Franzosen von politisch irreführenden Assoziationen reinigt. In der Zeichnung trägt Leo d. Gr. die Züge Julius' II.; der Bart erweist, daß der Entwurf nicht vor Sommer 1511 entstanden ist[50].

Ein zweites Planungsstadium ist in einer Kopie der Raffaelschule in Paris erhalten[51] (Abb. 11). Vor allem auf der Seite des Hunnenheeres zeigt sich hier bereits eine deutliche Nähe zum ausgeführten Fresko. Das gilt auch für die am Himmel schwebenden Apostel. Entsprachen im ersten Entwurf Schlüssel und Schwert noch den üblichen Attributen der beiden Heiligen, so droht nun Petrus – den Schlüssel weiterhin in der Linken haltend – ebenfalls mit einem Schwert. Den Quellenberichten ist damit Genüge getan. In einem wesentlichen Punkt ist jedoch das Louvre-Stadium gleich weit entfernt vom Blatt in Oxford und vom Fresko: Die Papstgruppe ist wie in einem Suchbild in den Hintergrund gerückt, wo sie, zunächst kaum wahrnehmbar und ihrer historischen Rolle widersprechend, als Zuschauer in der Ferne erscheint. Ihren Platz im Vordergrund nehmen Hunnensoldaten zu Fuß und zu Roß ein, die gebannt zum Apostelpaar aufblicken. In dieser ungewöhnlichen Behandlung der Hauptfigur ist nicht die eigenmächtige Veränderung eines Raffaelentwurfs durch den Kopisten zu sehen, sondern eine stilistische Neuerung des Meisters, die bereits in der Distanzierung des Hohepriesters im Heliodorbild anklang und die Konzeption des „Brandes im Borgo" vorbereitet[52]. Eine originale Einzelstudie zum zweiten Hunnenreiter (Frankfurt, Städel; Abb. 12) stimmt im *profil*

12. Raffael, Studie zu einem Hunnenreiter. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut

35 Vita Leonis, ed. Petrus Canisius, Acta Sanctorum Aprilis tom. II, Paris–Roma 1866, 18. Zu den Quellen für die Erscheinung der Apostelfürsten C. Baronius, Annales ecclesiastici VI, Roma 1607, 178.

36 B. Platina, Le vite dei Pontefici, Venezia 1685, 81. Vgl. unten Anm. 248.

37 Die Raffael-Literatur scheint ohne Kenntnis der Quellen bisher die Geschichte dem Fresko selbst entnommen zu haben, vgl. Redig de Campos 1965, 25; Dussler, 91. Der – soweit ich sehe – einzige Versuch, eine Quelle namhaft zu machen, ist in der falschen Richtung unternommen worden: *A textual basis for the inclusion of these figures* (Petrus und Paulus) *may exist, but they are not, for example, mentioned in the Legenda Aurea.* White-Shearman, 306 Anm. 49.

38 So Grimm, 385.

39 ... *occurrit ... cum altero Consulum et parte non modica Romani Senatus* ... Acta Sanctorum, 18 (vgl. oben Anm. 35). *Suscepit hoc negotium cum viro consulari Avieno, et viro praefectorio Trigetio beatissimus Papa Leo* ... Prosper, 603 (vgl. oben Anm. 34).

40 Ebenda.

41 Lib. Pont. I, 239. Nach dem „Mittellateinischen Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert" I, München 1969, 552, meint *ambulare* ein Gehen oder Schreiten zu Fuß, es kann auch allgemein heißen „sich hinbegeben". Eine Reiterprozession des Papstes, wie sie bei Raffael erscheint, ist im 5. Jahrhundert aus zeremoniegeschichtlichen und politischen Gründen auszuschließen. Traeger, 19ff., 63ff.

42 Acta Sanctorum, 18 (vgl. oben Anm. 35).

43 Ebenda. Vasari schreibt: ...*nell' altra faccia fece la venuta d'Attila a Roma, e lo incontrarlo a pie di Monte Mario che fece Leone III. pontefice*... VasMil IV, 347. Der Name des Papstes ist ein Irrtum. Die Lokalisierung entnahm Vasari dem Fresko selbst, nicht – wie Milanesi, ebenda 347 Anm. 1 meint – der Chronik des Giovanni Villani, Istorie Fiorentine I, Milano 1802, lib. II, cap. III, 97. Letzterer verwechselt Attila mit Totila, während Vasari den Namen des Königs richtig wiedergibt.

44 Passavant II, 159. Seit der Frührenaissance ließen sich Päpste in der Rolle geschichtlicher Vorgänger darstellen. In Masolinos „Schneewunder" (Neapel, Capodimonte) trägt Liberius die Züge Martins V. In der Cappella di Niccolo V. des Vatikan versah Fra Angelico den Papst Sixtus II. mit dem Bildnis Nikolaus' V. Haidacher, 118, 173.

45 Redig de Campos 1952, 51.

46 Roscoe II, Appendix LXVIII, 32. Ähnlich hatte der Bischof Massimo Corvino von Isernia anläßlich der Gründung der Heiligen Liga den Kampf gegen die Franzosen mit dem der Spartaner gegen die Perser verglichen, ebenda LXII, 17. In Stabellinos Beschreibung des Karnelvalszuges vom Februar 1513 wird auch ein den Zug anführender Wagen genannt, auf dem sich eine gefesselte weibliche Gestalt in königlichem Gewand befand, die allegorisch Italien verkörperte: ...*questa era figurata per Italia, gia da la violentia de Francesi opressa e legata;* es folgte eine Allegorie *Italia Liberata*. Luzio, 578 (vgl. oben Anm. 9).

47 Mansi, 578, 667.

48 Ashmolean Museum. Shearman, 170. Dussler, 91. Bei White-Shearman, 306, wird irrtümlich Giulio Romanos Zeichnung zur „Donatio Constantini", deren getrennte Hälften in Paris und Stockholm aufbewahrt werden, als erster Entwurf Raffaels zum Attilafresko betrachtet. Vgl. Traeger, 17ff. und Abb. 6. Eine Kopie der Oxforder Zeichnung befindet sich in London, British Museum. Pouncey-Gere, Nr. 71. Siehe Abb. 10.

49 Redig de Campos 1952, 52.

50 Dussler, 91.

51 Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3873. Dussler, 91. Das Blatt stammt aus dem Hause Vendramin zu Venedig und kam aus den Sammlungen Maratta und Jabach in den Besitz Ludwigs XIV. Dollmayr, 242. Es ist vielleicht identisch mit der von Bellori erwähnten Zeichnung, die Maratta seinen Schülern zum Kopieren überließ. Vgl. oben Anm. 30. Für die Klärung einiger Fragen am Original der Zeichnung danke ich Dr. Volker Hoffmann (Paris).

52 Dollmayr, 242f., wunderte sich über die genaue Übereinstimmung der rechten Hälfte mit dem Fresko, die bis in Einzelheiten der Faltengebung geht, während er die einschneidende Änderung links dem Kopisten zuschrieb. Darf man aber einem Abzeichner, der sich in der einen Bildhälfte sklavisch an das Vorbild hält, die Erfindung so kraftvoll bewegter Akte zutrauen, wie sie die Soldaten links verkörpern? Ganz zu schweigen von der Originalität der bahnbrechenden Komposition. Vgl. Oberhuber, Stanza dell' Incendio, 36. Shearman, 173. Die Distanzierung der Hauptszene in den Bildhintergrund in einigen Fresken der Sixtinischen Kapelle des 15. Jahrhunderts ist anders zu deuten. Ettlinger, 77.

perdu des Pferdekopfes und in der Kostümierung des Reiters so genau mit der entsprechenden Figur in Attila II (Paris) überein, daß Shearman die Zeichnung im Louvre zeitlich zwischen die Frankfurter Skizze und das Fresko setzen konnte. Die Kopie im Louvre gibt daher offenbar einen endgültigen, aber wieder aufgegebenen Entwurf wieder[53].

Merkwürdig ist nun, daß im Fresko die Papstgruppe wieder nach vorn geholt worden ist. Die damit hinsichtlich der Rolle des Papstes erzielte Annäherung an Attila I (Oxford) bedingte auf der anderen Seite eine Modifizierung des sonst schon weitgehend festgelegten Hunnenheeres von Attila II (Paris). Im Fresko sind die nach hinten geworfenen Arme und die Kopfwendung des Königs nach oben ein Reflex sowohl auf das Auftreten Leos als auch auf die Erscheinung am Himmel. Attila II hatte auf die letztere allein Bezug genommen. War ferner hier der König noch relativ deutlich hervorgehoben, so geht er im Wandbild gleichsam unter in der Barbarenflut. Ein Funktionswandel bei formaler Identität widerfuhr den beiden Fußsoldaten, die ganz vorn, etwas links von der Bildmitte einen Angelpunkt der Komposition bilden. In Attila II sind sie die einzigen Hunnen, deren Aufmerksamkeit – vgl. die Blickrichtung des hinteren und den weisenden Arm des vorderen Soldaten – dem Papst in der Ferne gilt. Die verdeutlichende, „manieristisch" in die Ferne gerichtete Vektorenwirkung des zeigenden Armes, die im Spätwerk Raffaels öfter vorkommt, ist durch die Planänderung im Fresko inadäquat geworden. Einheitstiftend wird der Gestus jetzt in einem flächenbezogenen Sinne, unterstützt durch die arm- und bildparallel geführte Lanze des Soldaten, deren Spitze auf den Papst zeigt. Überhaupt wird im Fresko durch das lineare Gerüst der Lanzen dem Hunnenheer eine flächenbezogene Ordnung auferlegt, die als Folge der Planänderung gegenüber Attila II zu betrachten ist[54]. Die ideale Fortsetzung der Apostelschwerter umschreibt ziemlich genau die Papstgruppe. Das Schwert des Paulus bezeichnet zusammen mit der Lanze des vordersten Fußsoldaten einen weisenden Keil, dessen Spitze etwa beim Haupt des Papstes liegt und der unter Einbeziehung der Bannerschäfte hinter Attila ein Dreieck bildet, in welchem sich die Begegnung der Protagonisten abspielt. Nimmt man die aufsteigenden Linien des Stabes des päpstlichen Zügelführers und des Paulusschwertes als Richtungsimpulse der Siegenden, so bedeutet die Wiederaufnahme dieser Parallelität durch die beiden Hunnentrompeter rechts hinten eine sinngemäße Auswirkung, denn diese Soldaten haben bereits den Rückzug angetreten. Die im Heer entstandene gegenläufige Bewegung von Strom und Gegenstrom wird von den geschwungenen Hörnern schräg hinter Attila in die Fläche projiziert[55]. Die Gewichtsverteilung der Bildhälften ist ein Kompromiß zwischen Attila I und Attila II [56].

Das Zusammentreffen von Papst und König geschieht im Oxforder Blatt frontal, es scheint „aus langer Sicht" angebahnt. Die Zeichnung in Paris zeigt Leo stark verkleinert durch die Distanz und von der Seite kommend. Die Synthese beider Lösungen gibt das Fresko. Dem schräg zur Mitte drängenden Heereszug fährt die bildparallel von links kommende Papstgruppe gleichsam in die Flanke. Die Dissonanz der Bewegungsrichtungen bedeutet für die Hunnen ein unerwartetes Störmoment. Der Papst wird in der Plötzlichkeit seines Auftretens einbezogen in das Erscheinungshafte der Apostelvision.

Die Cavalcata Julius' II. und das Bildnis Leos X. (Abb. 13)

Die Analyse der Komposition ergibt, daß die Planänderung sehr durchdacht ist und nichts zu tun hat mit einer Notlösung, in die Raffael von dem eitlen Leo X. gezwungen worden wäre[57]. Der Nachfolger Julius' II., der dem ersten Leo die eigenen Züge verleihen ließ, wollte sich nach weitverbreiteter Ansicht auf seinem „geliebten weißen

53 Shearman, 171. Freedberg, 161, datierte das Entwurfstadium im Louvre vor das von der Oxforder Zeichnung vertretene Projekt, was sicher nicht richtig ist. Das Hunnenheer stimmt in Attila II (Paris, Louvre) fast wörtlich mit dem Fresko überein, während es in Attila I (Oxford, Ashmolean Museum) wesentlich einfacher, überschaubarer in einer fast langweilig zu nennenden Weise gegeben ist. In der Kostümierung der Hunnen hat Raffael in Attila II die Türkenkleidung aufgegeben und sich für die auch im Wandbild gewählte Dakergewandung der Trajansäule entschieden.

54 Ähnlich beobachtet von Shearman, 173.

55 Die formale Analyse bestätigt Belloris Erkenntnis von den zur Einheit verschmolzenen drei Handlungen des Freskos: *In questa istoria Raffaelle si propose di ridurre tre azioni diverse all' unità d' una sola. Prima l' andata di Attila a danni di Roma, secondariamente l' incontro di San Leone, nel terzo luogo la ritirata e l' ritorno. Tutte tre le quali azioni furono ben da lui ristrette all' unità di questo suo Poema, disponendo le figure nel fermarsi, nello scorrere avanti, e nel tornare in dietro con gli stessi affetti, che si convengono al moto di ciascuno.* Bellori, Descrizione, 36.

56 Die Papstgruppe nimmt, verglichen mit dem über die Bildmitte hinausdrängenden Hunnenheer, verhältnismäßig wenig Platz ein, was durch die Leserichtung von links nach rechts wieder ausgeglichen wird. White-Shearman, 303ff. Dem anschaulichen Kräfteverhältnis von Links und Rechts entspricht übrigens die traditionelle Anwendung der moralischen Seitenwertung: links das gute Prinzip, rechts im Bild das böse.

57 Für die „Notlösung" sprachen sich u.a. aus Grimm, 383f.; Crowe-Cavalcaselle II, 217 Anm. 1; C. Gamba, Raphael, Paris 1932, 83; Schöne, 16; W. Kelber, Raphael von Urbino, Stuttgart 1964, 39. Vgl. jedoch White-Shearman, 307.

Gaul" porträtieren lassen, auf dem er am 11. April 1512 in der Schlacht bei Ravenna in französische Gefangenschaft geriet und 1513 seinen Possesso hielt[58]. Gewiß war es nicht ungewöhnlich, wenn sich politische Persönlichkeiten auf ihrem Lieblingspferd darstellen ließen[59]. Auch ist einzuräumen, daß Leo X. der letzte Papst war, der beim Possesso *pontificaliter*, d.h. in vollem Ornat, die Tiara auf dem Haupte, zum Lateran ritt[60]. Dem entspräche somit das Fresko weitgehend. Im Gegensatz zum Possesso trägt er jedoch hier nicht das Pluviale, sondern die Planeta[61]. Das Pferd des Kardinals Giovanni de' Medici aus der Schlacht von Ravenna kennen wir von der Friesdarstellung unter Raffaels Teppich „Petrus heilt den Krüppel" (Abb. 14). Auch wenn man die Ungenauigkeiten der Übertragung des Pferdebildnisses – und um ein solches muß es sich handeln – vom Karton zum Teppich berücksichtigt, so bleiben doch die gestreckten Proportionen auffallend. Sie unterscheiden das Roß sowohl von den Reittieren, auf denen Medici in den anderen Teppichfriesen dargestellt ist[62], als auch vom Schimmel des Attilafreskos. Diesen hat man fälschlich sogar schon als Maultier bezeichnet, wofür der schwere Kopf und die gedrungenen Proportionen zu sprechen schienen[63].

Medicis Pferd als Anspielung auf die Schlacht von Ravenna würde dem Sinn des Freskos widersprechen, hatten seinerzeit doch die Franzosen gesiegt, während man auf päpstlicher Seite doppelt so viele Tote zählte wie beim Feind. Die ganze Romagna mußte aufgegeben werden. In seiner Eröffnungsrede zum V. Laterankonzil stellte Aegidius von Viterbo die Frage: *Quando (heu fletus me impedit) caedes, quando clades, aut post Brixiana, vel postea Ravennate cruentior?* Von einer „Allegorie auf die Schlacht von Ravenna" kann daher keine Rede sein[64].

Auch aus künstlerischen Gründen muß die Einführung des Reitmotivs noch in das Pontifikat Julius' II. datiert werden. Andernfalls wäre mit der Beibehaltung der *sedia gestatoria* von Attila I der Zeremonientypus des Heliodorbildes ein zweites Mal im gleichen Raum dargestellt worden. So aber sind Reiterprozession und *sedia gestatoria* konfrontiert[65]. In der „Befreiung Petri" bedurfte es keiner zeremoniellen Hinzufügung des Papstes[66]. In der „Messe von Bolsena" begegnet der Papst im Typus der Ewigen Anbetung. Nehmen wir aus der Stanza della Segnatura die „Dekretalenübergabe Gregors IX." hinzu, ferner aus der Stanza dell'Incendio den Papst in der Benediktionsloggia („Brand im Borgo"), beim Dankgebet („Seeschlacht von Ostia") und bei der Kaiserkrönung („Krönung Karls d. Gr."), so haben wir ein Kompendium der Papstikonographie, in dem es keine Wiederholungen gibt. Der Reinigungseid Leos IV. ist ikonographisch ein Sonderfall. Jedenfalls ist auch unter diesem Gesichtspunkt eine zweimalige Darstellung des Papstes in der *sedia gestatoria* nicht wahrscheinlich, während anderseits der Schimmel als Triumphmotiv schon in der Panegyrik auf Julius II. bezogen wurde[67]. Und in der Tat ist bereits in Attila II das päpstliche Reitmotiv im Hintergrund deutlich erkennbar (Abb. 11).

Vor allem aber ist Medici ein zweites Mal in dem vorderen der beiden Kardinäle dargestellt (Abb. 13), ein weiterer und sicherer Beweis dafür, daß das Fresko noch unter Julius II. begonnen worden ist. Als der Rovere-Papst am 21. Februar 1513 starb, müssen von der Prozession mindestens die Kardinäle auf ihren Maultieren vollendet gewesen sein, während Leo X. frühestens nach seiner Wahl am 11. März 1513, wahrscheinlich aber erst nach der Schlacht von Novara (6. Juni 1513) an die Stelle Julius' II. treten konnte[68]. Die Mehrheit der Forscher ist sich einig über die Identität des Kardinals links mit dem Papst. Fischels Zwei-

58 Kelber, 39 (vgl. oben Anm. 57). Gamba, 83 (vgl. oben Anm. 57). Redig de Campos 1952, 51. Fischel 1948, 108. Fischel 1962, 80.

59 Das wird schon von Julius Caesars Reiterstatue auf dem Caesar-Forum berichtet. L. Curtius, Das antike Rom, 4. Aufl. Wien–München 1963, 188.

60 F. Cancellieri, Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici, Roma 1802, 62ff. Pastor IV 1, 26. Traeger, 83 Anm. 54.

61 G. Moroni, Dizionario della erudizione storico-ecclesiastica X, Venezia 1841, 296. Im Mittelalter hatte der Papst gleich nach seiner Wahl, angetan mit Tiara und Purpurmantel, vom Lateran Besitz ergriffen. E. Eichmann, Weihe und Krönung des Papstes im Mittelalter, München 1951, 44.

62 Unter dem „Tod des Ananias", dem „Wunderbaren Fischzug", der „Steinigung des Stephanus" und der „Krüppelheilung". White-Shearman, 209, 218 und Abb. 13c, 13d. Der Stich des Pietro Santi Bartoli zeigt das Pferd noch hochbeiniger. Auf einem der für Leos X. Possesso errichteten Triumphbögen befand sich ebenfalls ein Teppich, der die Rettung des Kardinals Giovanni de' Medici in der Schlacht von Ravenna darstellte. Pastor IV 1, 28. Vgl. B. Platina–P.F. Panvinio, Historia delle vite dei Pontefici da Sisto IV. sin a Pio IV., Venezia 1600, 261v.

63 J.C. Robinson, A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, Oxford 1870, 226; S. Ortolani, Raffaello, 3. Aufl. Bergamo 1948, 53.

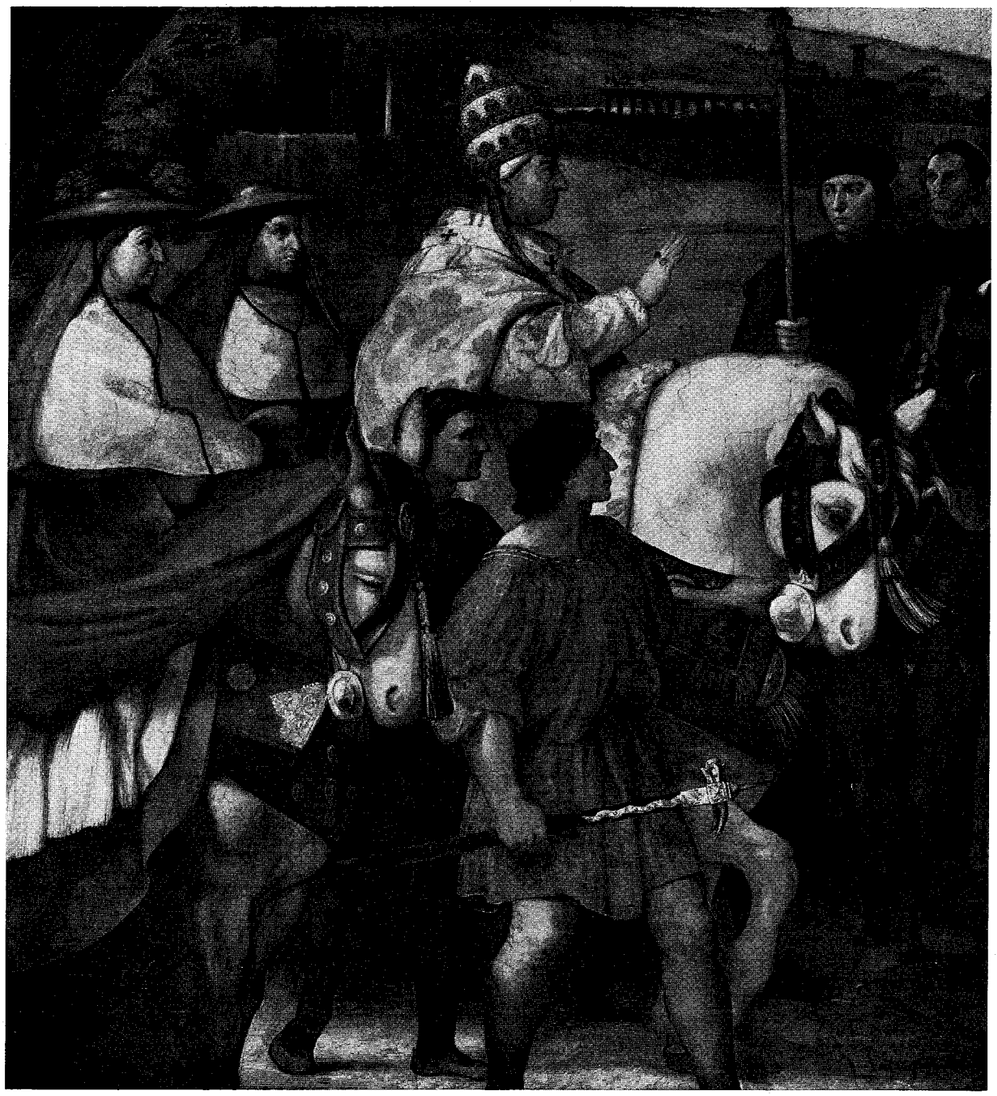
64 Mansi, 675c. „Die Koalition gegen Frankreich, von der man eine erdrückende Niederlage hatte erwarten können, war völlig mißlungen". Man befürchtete sogar die Plünderung Roms und die Ermordung der Prälaten. Pastor III 2, 842. Das Attilafresko als „Allegorie auf die Schlacht von Ravenna" z.B. bei Redig de Campos 1952, 51.

65 Ähnlich die Gegenüberstellung von Reitmotiv und *sedia gestatoria* in Pintoricchios Freskenzyklus der Libreria Piccolomini zu Siena. Traeger, 85 Anm. 61.

66 Pastor III 2, 1039 Anm. 3.

67 So im Panegyrikus zur Feier des neunten Pontifikatjahres Julius' II. und der Gründung der Heiligen Liga. Roscoe II, Appendix LXII, 21.

68 Als erstes Raffael-Porträt des neuen Papstes hervorgehoben bei Crowe-Cavalcaselle II, 218. Vgl. Bellori, Descrizione, 37.



13. Begegnung Leos d. Gr. mit Attila, Bildnisse (Detail)

fel sind nicht berechtigt, der in den Purpurträgern den Gouverneur von Rom, Amadeo Berutti, und den Oberbefehlshaber der Engelsburg, Francesco della Rovere, erblickt, sich aber mit dem Hinweis auf deren Porträtmedaillen selbst widerlegt[69]. Auch Shearmans Behauptung, einer der beiden Kardinäle ähnele dem Papst nicht weniger als der andere, hält genauem Vergleich nicht stand[70]. Der vordere stimmt im steil zur Nasenwurzel gehenden Schwung der Brauen, in der quellenden Einbettung des Auges, in der großen gebogenen Nase, dem Verhältnis von schmaler Oberlippe zu sinnlich ausladender Unterlippe, dem fliehenden Kinn und der fetten Fleischigkeit des Gesichts so genau mit dem Papstbildnis überein, daß von vollkommener Ähnlichkeit gesprochen werden darf. Kleinere Ab-

69 Fischel 1962, 81. G.F. Hill, A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini II, London 1930, Tafel 142 Nr. 891, Tafel 121 Nr. 726.

70 Shearman, 173.

14. Teppich nach Raffael, Giovanni de' Medici in der Schlacht von Ravenna (Detail). Vatikan, Pinakothek

15. Anonymer Stecher, Bildnis Leos X. Dresden, Kupferstichkabinett

weichungen erklären sich aus der geringen Verschiebung des Blickwinkels, der beim Kardinal noch die Wimpern des linken Auges sichtbar läßt, während der Papst in strengem Profil wiedergegeben ist[71]. Das Gesicht des rückwärtigen Kardinals ist dagegen hagerer und kräftiger; auch die Details der langgezogenen Nase und des vollen Mundes mit gleich starken Lippen unterscheiden sich grundsätzlich von den Zügen des Giovanni de' Medici[72].

Zu den Tagewerken der Papstgruppe (Abb. 16)

Da die Purpurträger auf Maultieren dargestellt sind und noch unter Julius II. vollendet waren, muß der Rovere-Papst ebenfalls schon als Reiter geplant gewesen sein. Zwar sind reitende Kardinäle im Gefolge eines auf der *sedia gestatoria* getragenen Papstes zeremoniell denkbar[73], doch besteht das Gefolge in Attila I ausschließlich aus Fußgängern, dagegen in Attila II ebenfalls aus Reitern. Das läßt darauf schließen, daß beide Möglichkeiten als Alternative erwogen wurden. Damit erhebt sich die Frage, ob der Zelter des Freskos ebenfalls noch unter Julius II. gemalt wurde

16. Begegnung Leos d. Gr. mit Attila (Schema der Tagewerke)

71 Vgl. auch den Kupferstich eines unbekannten Meisters in Dresden (Abb. 15); vgl. D. Gnoli, La Roma di Leone X., Milano 1938, Tafel 7. Raffael hat Medici als Papst idealisiert, wie ein Detail in der Wiedergabe der Nase belegt. Im Kardinalsbildnis und auf dem Kupferstich ist der die Nasenlöcher trennende Steg fleischig nach unten hängend ausgewölbt, ein Merkmal, das beim reitenden Leo X. des Freskos gemildert erscheint. Wie weit im übrigen Raffaels Idealisierung des häßlichen Mannes ging, zeigt ein Vergleich mit der Ehrenstatue in S. Maria in Aracoeli. W. Hager, Die Ehrenstatuen der Päpste, Leipzig 1929, Abb. 8 (Kat. Nr. 19).

72 Zum technischen Befund vgl. den Restaurierungsbericht (s. unsere Anm. 25). S. 4: *Nel corso del lavoro si è constatato che i cappelli dei due cardinali erano stati (forse dal Maratta) completamente ridipinti a tempera, anche se, in uno di essi, il cardinale di destra (guardando la parete), fosse in perfetta condizione di colore. Quello di sinistra mancava invece di quasi tutto il colore originale ed e stato dal sottoscritto* (d.h. dem Restaurator I. Cupelloni) *reintegrato a tempera nel suo giusto tono.*

73 So auf der Pariser Hälfte der Zeichnung des Giulio Romano zur „Donatio Constantini". White-Shearman, 305 und Abb. 24. Vgl. oben Anm. 48.

und ob das Bildnis Leos X. als Eingriff in den materiellen Bestand des Wandbildes entstanden ist. War die Papstgruppe beim Regierungsantritt Leos X. schon weiter gediehen, als diesem lieb sein konnte?

Als Medici zum Papst gewählt wurde, waren außer den beiden Kardinälen wahrscheinlich auch die Apostelfürsten schon vollendet[74]. Für die von Müntz vertretene Ansicht, ein schon bestehendes Porträt Julius' II. sei nachträglich herausgeschlagen und durch das Leos X. ersetzt worden[75], sprechen Beobachtungen am graphischen Schema der Tagewerke[76]. Das Papstbildnis ist das einzige der Stanza d'Eliodoro, bei dem der Umriß der Kopfsilhouette zusammenfällt mit der Begrenzung des Tagewerks. Es ist aber unwahrscheinlich, daß der Kopf allein ersetzt wurde. Denn in diesem Fall wären Reste des Bartes Julius' II. zwischen Kinn und Pallium mit Seccomalerei zu verdecken gewesen, die in dieser Zone nicht nachgewiesen ist. Es dürfte einerseits auch das von der Profillinie des Gesichts nach rechts anschließende Tagewerk ergänzt sein, wofür der eigenartig schmal nach unten auslappende und möglicherweise stehengebliebene Zipfel des Landschaftskompartiments spricht, der sich zwischen Kreuzschaft und Kopf des Kreuzträgers einschiebt[77]. Andererseits wurde wohl auch das den Oberkörper des Papstes einschließende Tagewerk substituiert, denn die weich und dicklich geformte Hand gehört eindeutig zu Leo X. Die Begrenzungslinie dieser *giornata* läuft über das Ohr des vorderen Maultiers und den Scheitel des zweiten Palafreniere zum Ärmel der päpstlichen Dalmatik, mit dessen unterem Kontur sie sich deckt, um sich in der Scheitellinie des Zelters fortzusetzen. Das Gewand des Papstes wird auf diese Weise halbiert. Der untere Teil könnte noch ein Relikt der ansonsten herausgeschlagenen Figur Julius' II. sein. Dieser Annahme kommt die Beobachtung entgegen, daß trotz intendierter Einheitlichkeit des Ornats ein Unterschied in der Ornamentierung zwischen den fraglichen *giornate* festzustellen ist. Will man nicht eine ungewöhnlich breit ausgefallene Borte annehmen, so muß der Wechsel vom linearen, metallisch aufgesetzt wirkenden Rankenornament des Ärmels zum mattgoldenen Blumenmuster des Rockes als Bruch bezeichnet werden, der sich aus der Freskotechnik allein kaum erklären läßt. Denn auch im Goldbrokat der Planeta beobachtet man einen ähnlichen Unterschied: den großflächigen, weitausladenden Blattformen an der Schulter steht das kleinteilige Blattrankenmuster über dem Pferdehals gegenüber[78]. Die Gebärde, die der Papst mit der rechten Hand vollführt, muß damit noch unter Julius II. konzipiert gewesen sein; neben den maltechnischen Überlegungen ist hierfür auch die Relation zwischen agierender Papstgruppe und reagierendem Hunnenheer anzuführen, die dem Sinn der Quellen entspricht.

Päpstliches Reitmotiv und Konstantinische Schenkung

Unter den Abweichungen, die das Wandbild gegenüber der geschichtlichen Überlieferung auszeichnen, ist das päpstliche Reitmotiv besonders signifikant[79]. Zwar hält sich schon Attila I nicht genau an die Quelle, indem der Papst in der *sedia gestatoria* dargestellt wird; der reitende Leo des Freskos aber ist nur aus der Machtpolitik Julius' II. zu erklären.

Das weiße Reitpferd bildete als kaiserliches Herrschaftszeichen einen Gegenstand der Konstantinischen Schenkung, der berühmten Fälschung des 8. Jahrhunderts, die den päpstlichen Imperialismus des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert hinein legitimierte. Als neuer *verus imperator* erhielt der römische Bischof von Konstantin den Lateranpalast und die kaiserlichen Insignien: das Phrygium (Tiara), Szepter, Pallium, Purpurmantel und Dalmatik, Fahnen, *et diversa ornamenta imperialia et omnem processionem imperialis culminis et gloriam potestatis nostrae* . . .[80]. Zu diesen Abzeichen gehörte das weiße, gesattelte und mit roter Schabracke versehene Roß. Im Freskenzyklus von SS.

74 Redig de Campos 1965, 31. Nach Auskunft des Restaurators I. Cupelloni ist auch bei Raffaels Attilafresko die übliche Entstehung von oben nach unten anzunehmen. Eine ähnliche Reihenfolge hat Oberhuber, Stanza dell' Incendio, 43, beim „Brand im Borgo" festgestellt, während die „Vertreibung des Heliodor" zwar auch von oben nach unten, doch ausnahmsweise von rechts nach links gemalt worden sein soll.

75 Müntz, 380.

76 Graphisches Schema der Tagewerke der einzelnen Fresken bei Redig de Campos 1965, Anhang.

77 Das würde bedeuten, daß auch die Gestalt des Kreuzträgers ersetzt wurde. Vielleicht kann man in dem konzentrierten Blick, den dieser auf Leo X. wirft, den Ausdruck einer persönlichen Beziehung zum neuen Papst sehen.

78 Dem entspricht ein Farbwechsel von nach Orangegelb tendierendem zu leicht grünstichigem Goldton, vgl. die gute Farbreproduktion bei Salmi ed. I, Tafel 30. Ein sicherer Beweis maltechnischer Art ist nach Meinung der Herren Redig de Campos und I. Cupelloni, denen ich für Erörterung dieser Frage herzlich danke, für die Ersetzung der Papstfigur nicht zu erbringen, doch spricht auch nach ihrer Ansicht die Identität von Tagewerk und Kopfsilhouette für eine solche Ersetzung.

79 Vgl. oben Anm. 41.

80 J. Haller, Die Quellen zur Geschichte der Entstehung des Kirchenstaates, Leipzig–Berlin 1907, 245. H. Fuhrmann, Constitutum Constantini (Fontes iuris germanici antiqui X), Monumenta Germaniae Historica, Hannover 1968. W. Ullmann, Die Machtstellung des Papsttums im Mittelalter, Graz 1960, 114.

17. Konstantin übergibt Silvester die Insignien. Rom, SS. Quattro Coronati

Quattro Coronati in Rom (1246) ist die Insignienübergabe dargestellt (Abb. 17). Mit der einen Hand überreicht Konstantin dem thronenden Silvester die Tiara, mit der anderen führt er den geputzten Schimmel heran[81]. Das weiße Papstroß wurde schon von Bernhard von Clairvaux als Sinnbild der Konstantinischen Schenkung kritisiert: *Petrus hic est, qui nescitur procesisse aliquando vel gemmis ornatus vel sericis, non tectus auro non vectus equo albo . . . In his succesisti non Petro, sed Constantino*[82]. Aus dem gleichen Grund lehnte auch Luther in seinem „Passional Christi und Antichristi" unter ausdrücklichem Bezug auf die *Donatio Constantini* die päpstliche Reiterprozession ab[83].

Um diesen Sinn des Schimmelmotivs zu verdeutlichen, ließ Julius II. in der Fensterlaibung unter der „Messe von Bolsena" die „Konstantinische Schenkung" als Chiaroscuro darstellen (Abb. 18). Kniend reicht Konstantin dem vor einer Exedra thronenden Papst die Krone, während hier ein Knecht das Pferd herbeiführt, das in SS. Quattro Coronati vom Kaiser selbst gehalten wird[84]. Das Bildchen diente offenbar Giulio Romano als Vorlage für die erste Planungsphase seines Donatiofreskos in der benachbarten Sala di Costantino[85]. Unter deutlicher Anlehnung an das Attila-

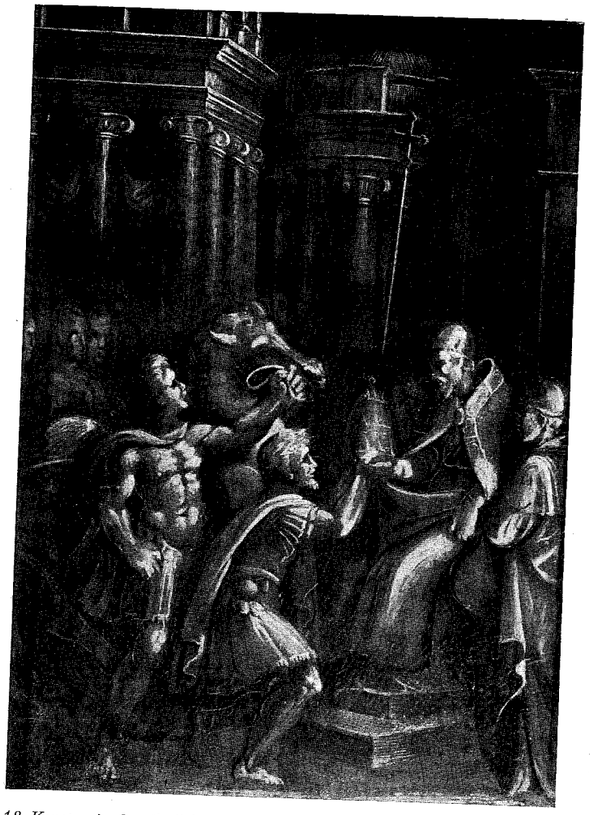
81 Traeger, Abb. 2. Die Schimmelübergabe des Kaisers wird auch in einem Manuskript der Graphia Aureae Urbis aus dem 13. Jahrhundert hervorgehoben. R. Valentini – G. Zucchetti, Codice topografico della città di Roma III, Roma 1946, 12f.

82 Bernhard von Clairvaux, De consideratione, PL 182, 776.

83 Traeger, 112ff. und Abb. 47–53.

84 Vgl. auch Passavant II, 163. Das Pferd ungenau als „Streitroß" statt als Herrschaftszeichen benannt bei Steinmann, Chiaroscuri, 178. Vgl. Baumgart, 66.

85 Aufbewahrt in Paris, Louvre (Nr. 3874) und Stockholm, Nationalmuseum (Nr. 329, 330); ausgearbeiteter Entwurf in Amsterdam, Rijksmuseum. F. Hartt, Giulio Romano I, New Haven 1958, 45, 50, 288 und ebenda II, Abb. 542, deutet die Szene falsch als Segen Silvesters vor der Schlacht, ein Ereignis, das in der Konstantin-Silvester-Legende gar nicht vorkommt. Vgl. Traeger, 17ff. Die Zeichnung in Amsterdam ist eine Umsetzung des Entwurfs in Paris und Stockholm, offenbar als *modello* gedacht. Hartts Zuschreibung an Penni wurde zu Recht abgelehnt von Oberhuber, Stanza dell' Incendio, 56, der sie dem Giulio Romano gibt. Merkwürdig sind die kleinen, aber bedeutsamen ikono-



18. Konstantin übergibt Silvester die Insignien. Stanza d'Eliodoro

fresko konfrontiert ferner ein Stuckrelief der Sala di Costantino den Kaiser mit dem reitenden Silvester, wobei dieser die Züge Leos X. trägt[86] (Abb. 19). Im Attilafresko läßt die Tätigkeit des Zügelführers den Stratordienst Konstantins am Pferd Silvesters anklingen (Abb. 20); ... *et tenentes frenum equi ipsius pro reverentia beati Petri stratoris officium illi exhibuimus, statuentes, eundem frygium omnes eius successores pontifices singulariter uti in processionibus ad imitationem imperii nostri*[87].

Im Zusammenhang mit dem Zügeldienst und der Prozessionsordnung, auf deren zeremonielles Gepräge schon Springer hinwies[88] und mit der laut *Constitutum Constantini* die Nachahmung des Kaisertums durch den Papst gemeint ist, erhält auch die Tiara über den Charakter des üblichen Papstattributs hinaus ihre ursprüngliche konstantinische Symbolik. Denn Reiten, Zügeldienst und Tragen der Tiara sind, wie Kantorowicz gezeigt hat, Bestandteile des gleichen Vorgangs im Zeremoniell der Papstkrönung, den die einschlägige Stelle des *Constitutum Constantini* widerspiegelt. Die Tiara kennzeichnet ihren Träger als weltlichen Landesherrn des Kirchenstaates[89]. Daß Papst Leo statt des roten Kaisermantels, mit dem Silvester im Zyklus von SS. Quattro Coronati dargestellt ist, die goldene Planeta trägt, hat seinen Grund wohl in der ikonographischen Parallele zum Mantel Petri. Daß die Schabracken der Kardinäle nicht *candidissimo colore* sind, wie es im *Constitutum Constantini* heißt, sondern von roter Farbe, die ursprünglich nur den päpstlichen Pferdedecken vorbehalten war, geht auf das Privileg Pauls II. von 1465 zurück[90]. Die hierdurch in gewisser Weise aufgehobene anschauliche Gleichstellung von Kardinälen und antikem römischen Senat, welche die Konstantinische Schenkung eben in den weißen Schabracken gewährleistet sah, wird bei Raffael dadurch wieder wettgemacht, daß die Rolle der zwei Kardinäle jener der beiden Senatsvertreter entspricht, die Leo d. Gr. begleitet haben[91]. Den Vergleich mit dem Senat, aus welchem Julius II. als höchster erwählt wurde, zog auch Aegidius von Viterbo in seiner großen Konzilsrede[92].

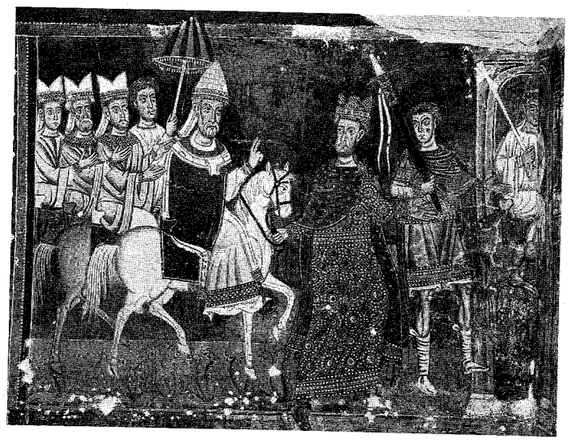
Die Einführung der päpstlichen Reiterprozession präzisiert nun auch den Sinn der Ortsveränderung gegenüber den Quellenberichten. Indem die Begegnung mit Attila vor die Mauern Roms verlegt wird – zu erkennen sind das Colosseum, Aquaedukte, S. Giovanni in Laterano und die Meta Romuli – ist mehr als eine bloße Dramatisierung erreicht[93]. In der Perspektive der Franzosenfrage demonstriert das Fresko den Anspruch auf Besitz und Verteidigung des Kirchenstaates, dessen staatsrechtliche Basis die Konstantinische Schenkung ist. Der Papst tritt als Landesherr und Nachfolger der römischen Imperatoren auf, und der Angriff auf den Kirchenstaat wird als Verletzung des von Konstantin d. Gr. gesetzten Rechtes zurückgewiesen. Es ist bekannt, daß Julius II. im Zusammenhang mit seinen politischen Anstrengungen die seit Nicolaus Cusanus angezweifelte Echtheit des *Constitutum Constantini* retten wollte[94]. Auch sind Äußerungen des Papstes überliefert, aus denen hervorgeht, daß er „wünschte, der Herr der Welt zu sein"[95]. In der Privatbibliothek Julius' II. gab es eine Schrift mit dem Titel *Regni Sicilie infeudatio*[96]. Das ist im Zusammenhang mit dem Attilafresko aufschlußreich, weil das Königreich Neapel alljährlich zur Abgabe eines geputzten Schimmels zum Gebrauch des Papstes verpflichtet war, eine seit Clemens IV. bestehende Regelung, die das Vasallenverhältnis des Königs zum Papst ausdrückte, für das die Konstantinische Schenkung die Voraussetzung war[97].

Regisole und päpstlicher Sieg bei Pavia

Die Einführung des reitenden Papstes und die Lokalisierung des Ereignisses ins römische *ambiente* sind zusammenzusehen. Während Atilla I weder das eine noch das andere Kriterium enthält, zeigt Attila II schon beides. Weshalb wird die Papstprozession im Fresko aber wieder groß im Vordergrund dargestellt? Eine Ursache liegt gewiß in dem Wunsch nach möglichst deutlicher Manifestation der Konstantinischen Schenkung. Auch war auf diese Weise ein repräsentatives Bildnis des Papstes möglich. Doch wurde die in Attila II erzielte künstlerische Neuerung wohl noch aus einem weiteren Grunde hintangestellt.

Auszugehen ist dabei von der eigentümlichen Gebärde Leos d. Gr. Mit erhobenem rechtem Arm hält der Papst die offen nach vorn gekehrte Handfläche dem Barbarenheer entgegen. Es handelt sich nicht um einen Segensgestus, wie seit Vasari mehrfach behauptet wurde; dieser wäre sinngemäß fehl am Platze[98]. Richtig hat Bellori die Bedeutung der Gebärde beschrieben: *Il santo Papa, quasi in tran-*

19. Konstantin und Silvester zu Pferde. Stuckrelief in der Sala di Costantino



20. Konstantins Stratordienst. Rom, SS. Quattro Coronati

graphischen Differenzen. In Paris–Stockholm trägt der Papst die Mitra, ein kniender Knecht reicht das gezackte Golddiadem empor, das Silvester laut *Constitutum Constantini* aus Bescheidenheit zugunsten des Phrygiums ablehnt. In der Amsterdamer Zeichnung trägt Silvester die Tiara, die dem Phrygium entspricht. Die gezackte Krone Konstantins in der nunmehr leeren Hand des knieenden Gefolgsmannes fehlt daher folgerichtig. Der Papst hat die Insignien also bereits entgegengenommen. Die ikonographische Konsequenz bestätigt somit die stilistische Beobachtung und läßt es wahrscheinlich erscheinen, daß der Amsterdamer Zeichner identisch ist mit dem des Paris–Stockholm-Entwurfs; andernfalls wären die Veränderungen auf ein Mißverständnis zurückzuführen. Wahrscheinlich aber ist zwischen den beiden Blättern eine ikonographische Planänderung erfolgt.

86 Traeger, 18f. und Abb. 8. Ferner J. Traeger, Zur Frage eines zweiten Reiters im Bamberger Dom, in: Raggi 10 (1970), Heft 2, 67f. und Abb. 9. Die Vorarbeiten zur Sala di Costantino erfolgten noch zu Lebzeiten Raffaels. H. Biermann, Die Stanzen Raffaels, Dissertation München 1957, 105f.

87 Haller, Quellen, 248 (vgl. oben Anm. 80).

88 A. Springer, Raffael und Michelangelo I, Leipzig 1883, 276.

89 E.H. Kantorowicz, Constantinus strator – Marginalien zum Constitutum Constantini, in: Mullus, Festschrift Theodor Klauser (Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg. bd. 1, 1964), Münster 1964, 181–190. Eichmann, Weihe und Krönung, 29 (vgl. oben Anm. 61).

90 Juan Azorius, Institutiones morales, o.O. 1608, 633. Th. Hoepingus, De iure insignium tractatus, Noribergae 1642, 78. Traeger, 28 Anm. 121.

91 Siehe oben Anm. 39. G. Laehr, Die Konstantinische Schenkung in der abendländischen Literatur des Mittelalters, in: Historische Studien, Heft 166, Berlin 1926, 56f. Vgl. auch unten Anm. 330.

92 Mansi, 673D.

93 Zu dieser Deutung siehe Crowe-Cavalcaselle II, 215. Redig de Campos 1952, 51. Redig de Campos 1965, 36. W.E. Suida, Raphael, 2. Aufl. London 1948, 25. Hartt, 119.

94 Pastor III 2, 890 Anm. 2. Der neapolitanische Humanist Galateo verteidigte unter Julius II. das *Constitutum Constantini* mit wissenschaftlichen Mitteln. Dem Papst wurde sogar die angebliche griechische Originalurkunde der *Donatio Constantini* geschenkt. Ebenda III 1, 121. Vgl. auch unten 52f., 68f., 72.

95 M. Sanudo, I diarii X, Venezia 1878ff., 81.

96 L. Dorez, La bibliothèque privée du Pape Jules II., Paris 1896, 18, Nr. 79.

97 Traeger, 36ff. Ferner J. Traeger, Der Bamberger Reiter in neuer Sicht, in: ZKg 33 (1970), Heft 1, 1-20. Eine mögliche Anspielung auf den Neapeler Schimmel schon von Redig de Campos 1965, 30, festgestellt. Im Spätjahr 1512 äußerte Julius II. einmal: „Wenn Gott mir das Leben läßt, so werde ich auch die Neapolitaner von dem auf ihnen liegenden Joche befreien". Schon im August des gleichen Jahres hatte er die Vertreibung der Spanier aus Neapel ins Auge gefaßt. Pastor III 2, 867 Anm. 1.

98 VasMil IV, 347. Ortolani, 43 (vgl. oben Anm. 63). Fischel 1948 I, 107. Fischel 1962, 80. Bei der *benedictio latina* werden Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, während die anderen Finger angelegt bleiben. Gutes Beispiel bei Raffael selbst in der „Dekretalenübergabe Gregors IX." in der Stanza della Segnatura. Daß man von Anfang an einen Abwehrgestus im Sinne hatte, beweist Attila I (Oxford), wo der Papst den ausgestreckten Zeigefinger unmittelbar gegen Attila richtet. So auch schon White-Shearman, 306.

quilla pace, esprime la sicurezza, e'l favore divino, mentre rivolto ad Attila distende la pacifica destra, e vieta a'barbari il corso, ed all'afflitta Roma ruina e morte[99]. Wenn Jacob Burckhardt beim „Brand im Borgo" bemängelte, daß „das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Kausalverbindung mit der Gebärde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen ließ"[100], so sind im Attilafresko Funktion und Wirkung des Gestus unmittelbar anschaulich.

Der Typus der abwehrenden, einhaltgebietenden und friedenstiftenden Hand ist, zumal in Verbindung mit dem Reitmotiv – soweit ich sehe –, in der Papstikonographie eine Ausnahme. Er kommt jedoch häufig bei Darstellungen antiker und byzantinischer Herrscher vor. In der abendländischen Königstradition blieb er bis ins 19. Jahrhundert lebendig. In ihm ist die Allmacht des Weltenherrschers ausgedrückt[101]. Die berühmte Reiterstatue Justinians von 542/543, die in der Beschreibung des Prokop und in einer Zeichnung des 17. Jahrhunderts überliefert ist, hielt in der Linken die kreuzbekrönte Kugel, während die offene Rechte gegen Osten erhoben war, wie um den persischen Barbaren zu befehlen, die Grenze des Reiches nicht zu überschreiten[102]. Auf italienischem Boden verkörperte diesen Typus der sog. Regisole in Pavia, das spätantike Reiterstandbild Theoderichs d. Gr., das 1796 vernichtet wurde[103].

Im Gegensatz zum Adlocutio-Gestus des Marc Aurel[104] hatte die ausgestreckte erhobene Hand des Regisole denselben Sinn wie bei der Reiterstatue Justinians. Nach den alten Quellen hat der Reiter „als Wächter nach Norden geschaut, weil von dorther einst die Hunnen, Goten, Alanen, Vandalen und andere germanische Völker in Italien eingefallen waren". Nach dem Raub der Statue durch die Mailänder 1315 und ihrer Rückführung nach Pavia wurde sie so aufgestellt, daß die ausgestreckte Hand gegen Mailand wies[105]. Die sich überlagernden Erklärungen des Gestus als Abwehr gegen Hunnen einerseits und Mailand anderseits stimmen mit der politischen Allusion des Attilafreskos überein, wo mit den Hunnen die das Herzogtum Mailand okkupierenden Franzosen gemeint sind.

Tatsächlich deutet alles darauf hin, daß die Gebärde Leos d. Gr. nicht nur sinngemäß jener des Regisole verwandt ist, sondern auch unmittelbar von diesem angeregt wurde, ja, auf diesen verweisen sollte (Abb. 13).

Am 14. Juni 1512 waren die Schweizer Truppen unter Führung des Kardinals Matthäus Schiner vor Pavia angelangt, das sich nach fünftägiger Belagerung ergab. Der Fall der Stadt besiegelte die französische Niederlage. In einer Kettenreaktion boten die oberitalienischen Städte Parma, Como, Asti, Bologna, Ivrea, Piacenza, Castiglione, Tortona, Alessandria, Genua und Vigevano ihre Unterwerfung dem Kardinallegaten an. Vor allem aber leistete jetzt die provisorische Regierung Mailands, die dem französischen Kommandanten versprochen hatte, nicht zu kapitulieren, solange er sich in Pavia halten könne, der schon am 12. und 13. Juni ergangenen Aufforderung Schiners zur Unterwerfung Folge[106]. Der Kardinal entsandte aus Pavia einen Boten mit der Siegesbotschaft, der bereits am 22. Juni in Rom eintraf. Der Papst las den zwei Seiten langen Bericht zuerst leise für sich, sprach dann die Worte *vicimus pari vicimus* und las nun die Siegesbotschaft öffentlich bis zum letzten Wort vor. Darauf wurden Dankesprozessionen in ganz Italien angeordnet, Julius II. selber begab sich feierlich am 23. Juni zu einem Dankgebet nach seiner Titelkirche S. Pietro in Vincoli[107].

Da das Attilafresko auf die Vertreibung der Franzosen aus Italien anspielen sollte, deren Niederlage bei Pavia den entscheidenden Wendepunkt bedeutete, lag es nahe, den päpstlichen Sieger in der Rolle des Regisole darzustellen. Als weithin berühmtes Kunstwerk war die Reiterstatue das spezifische Wahrzeichen der Stadt Pavia[108]. Sie erscheint auf den Stadtsiegeln des 15. und 16. Jahrhunderts ebenso wie etwa als Holzschnitt auf den *Statuta de regimine pretoris... Papie* von 1505[109] (Abb. 21). In dem Bericht des Schweizer Hauptmanns Peter Falk, den er am 19. Juni 1512 aus dem soeben eroberten Pavia an seine Heimatstadt Fribourg sandte, wird ausführlich ein Banner mit dem Regisole beschrieben, welches der Hauptmann „der statt zeichen" nennt[110] (Abb. 22). Das Banner trug unter dem Bilde des Regisole die Inschrift *Victoria*, darüber das Wappen des französischen Königs, für den die Fahne als Siegeszeichen angefertigt worden war[111]. Im Attilafresko wird das Regi-

99 Bellori, Descrizione, 34. Als Einhalt gebietender Gestus bereits richtig beschrieben bei F. A. Gruyer, Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican, Paris 1859, 217. Crowe-Cavalcaselle II, 217. Redig de Campos 1952, 51.

100 J. Burckhardt, Der Cicerone, Stuttgart 1953, 872.

101 P. Wolff-Windegg, Die Gekrönten – Sinn und Sinnbilder des Königtums, Stuttgart 1958, 201ff. H. P. L'Orange, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1953, 140. Schon im Alten Testament heißt es zur Thronbesteigung Salomons: „Wenn auch ein Fremder, der nicht von deinem Volke Israel ist, kommt aus fernen Landen um deines großen Namens und deiner Hand und deines ausgestreckten Armes willen ..." (2. Chron. 6, 32–33). Oder: „Sein Glanz war wie Licht, Strahlen gingen von seinen Händen, darin war verborgen seine Macht" (Habakuk, 3, 3–4). Unter offensichtlicher Anlehnung an Raffaels Attilafresko hat Domenichino in seiner „Begegnung Ottos III. mit dem heiligen Nilo" in Grottaferrata den Gestus zur Kommandogebärde eines reitenden Offiziers banalisiert. Vgl. oben Anm. 29.

102 A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Paris 1936, 46. O. Hartig, Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis, Bamberg 1939, 53. Zum Vergleich sind auch die byzantinischen Münzen dieses Typus heranzuziehen. M. R. Alföldi, Die konstantinische Goldprägung – Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Hofkunst und Kaiserpolitik, Mainz 1963, Nr. 143, 190, 192, 201, 278, 278AE, 279AE, 280AE.

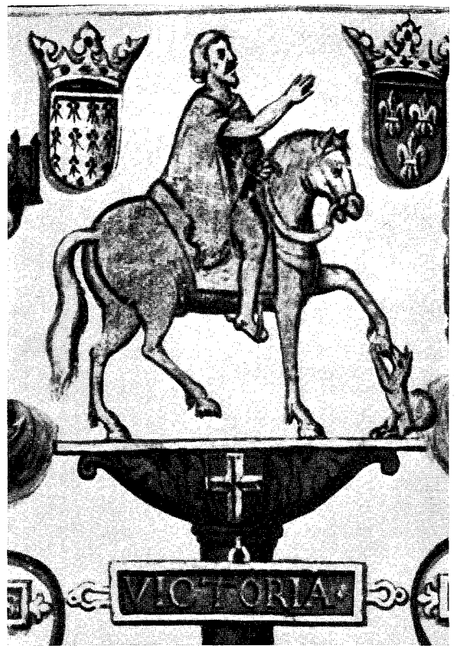
103 H. Friis, Rytterstatuens historie i Europa, Kopenhagen 1933, 74ff. und Abb. 40ff. H. v. Roques de Maumont, Antike Reiterstandbilder, Berlin 1958, 62, Abb. 32 a. R. Chevalier, A propos du „Regisole" – Note sur une source exploitiée pour la connaissance des monuments antiques: les recits du voyage, in: Felix Ravenna 97 (1968), 21–25. G. Bovini, Saggio di bibliografia su Ravenna antica, Bologna 1968, 27. A. Reinle, Der Reiter am Zürcher Großmünster, in: ZAK 26 (1969), 21–47. Vgl. auch Pomponius Gauricus, De sculptura (1504), ed. A. Chastel–R. Klein, Genf 1969, 57 Anm. 74, 59 Anm. 79.

104 E. Knauer, Das Reiterstandbild des Marc Aurel, Reclams Werkmonographie Stuttgart 1967. Hartig, Der Bamberger Reiter, 66f. (vgl. oben Anm. 102).

105 Ebenda, 59. W. Schmidt, Die Theoderichsstatue zu Aachen, in: Zahns Jahrbücher 6 (1873), 31. L. H. Heydenreich, Marc Aurel und Regisole, in: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1957, 146ff. Siehe auch unten 51f., 86.

106 Roscoe II, 124. L. A. Muratori, Annali d'Italia X, Milano 1744 bis 1749, 84ff., 86. Büchi, Kardinal Matthäus Schiner, 292ff.

21. Der Regisole von Pavia. Holzschnitt von 1505



22. Banner von Pavia, 1509 (Detail). Nach dem Fahnenbuch des Pierre Crolot. Fribourg, Staatsarchiv

107 Ebenda. Ferner Paris de Grassis, Tagebücher, 321ff. Pastor III 2, 867. Schiners Bericht aus Pavia ist nicht erhalten. Doch überliefert der Zeremonienmeister Paris de Grassis die Reaktion des Papstes auf das Eintreffen der Siegesbotschaft aus Pavia, zitiert bei O. Raynaldus, Annales ecclesiastici ab anno MCXCVIII ubi desinit Cardinalis Baronius XI, Lucae 1754, 628–629: *Die martis XXII. junii Pontifex nuntium habuit ex Papia a multis, praesertim a reverendissimo domino Cardinale Sedunensi Apostolicae sedis legato, qualiter die XVIII. praeterita exercitus apostolicus victoriam habuerat contra Gallos apud Papiam...* Der Ausspruch des Papstes ebenda, 629. Vgl. unten Anm. 346.

108 Heydenreich, Marc Aurel und Regisole, 149 Anm. 5 (vgl. oben Anm. 105). Ravenna empfand sich als Herkunftsort des Regisole und damit als dessen rechtmäßiger Besitzer; nach der 1527 erfolgten Erstürmung Pavias durch die Franzosen wollte Ravenna die Statue „zurückhaben". Ebenda.

109 Ebenda, 153 Anm. 17. A. Koller, La statua del Regisole, in: Regisole (Attualità e Cultura nella Provincia di Pavia) 3 (1961), 4ff. Vgl. die Stadtsiegel des 15. Jahrhunderts im Archivio Storico und von 1532 im Museo Civico von Pavia. R. Maiocchi, Un vessillo di Pavia del secolo XVI. e la statua del Regisole, in: Bollettino Storico Pavese 2 (1894), 233ff.

110 Heydenreich, Marc Aurel und Regisole, 153 Abb. 8. Das Banner kam dann in die Nikolauskirche in Fribourg. Vgl. den Bericht des Peter Falk bei A. Büchi, Korrespondenzen und Akten zur Geschichte des Kardinals Matthäus Schiner I, Basel 1920, 479f.

111 Heydenreich, Marc Aurel und Regisole, 153 (vgl. oben Anm. 105). Maiocchi, Un vessillo, 222f. (vgl. oben Anm. 109). Es ist nicht auszuschließen, daß auch Schiners verlorene Siegesbotschaft an den Papst das Banner mit dem Regisole erwähnte. Aus dem Brief des Hauptmanns Falk geht jedenfalls hervor, daß die Eroberung des Banners als bemerkenswert empfunden wurde. Vgl. oben Anm. 107.

23. Anonymer Holzschnitt, Leo X. als Sieger über Mailand 1521

sole-Motiv als päpstliches Siegeszeichen verwendet. Die denkmalhafte Ruhe des Papstreiters, die auch Freedberg hervorhebt und die schon Bellori beobachtet hat[112], die strenge Bildparallelität und Profilstellung nach rechts, die den Siegel- und Bannerbildern von Pavia entspricht, bewirken eine „monumentale" Zeichenhaftigkeit, die dadurch noch betont wird, daß der Oberkörper des Papstes und vor allem sein Gestus vor „leerem" Hintergrund erscheinen. Raffaels Leo zu Pferd reiht sich damit der italienischen Tradition gemalter Reiterdenkmäler ein, eine Ausnahme insofern bildend, als es sich um das einzige päpstliche Beispiel handelt, das zudem handelnd einem Historienbild eingeordnet ist[113].

Als einziger bisher bekannter Fall einer künstlerischen Auswirkung des Regisole in der Renaissance galten die Studien Leonardos[114]. Raffaels reitender Papst Leo ist im gleichen Zusammenhang zu sehen, wobei die ikonographische Identität die formalen Unterschiede überwiegt. In der Umwandlung des Regisole zum geistlichen *miles christianus*[115] vollendet sich die konstantinische Sinnschicht. Denn das Wahrzeichen Pavias wurde u. a. für ein Standbild Konstantins d. Gr. gehalten, was die Ähnlichkeit mit zahlreichen konstantinischen Münzen desselben Typus nahelegte[116]. War schon in Attila II der symbolische Hinweis auf die *Donatio Constantini* intendiert, so bedeutet im Fresko die Anlehnung an den Regisole mehr als nur eine tagespolitische Präzisierung des Themas. Nach dem Sieg bei Pavia konnte sich der Papst sogar ikonographisch mit einem angeblichen Bild Konstantins d. Gr. identifizieren. Der Planwechsel scheint damit hinreichend motiviert.

Zu den Bildnissen

Die tagespolitische Anspielung des Freskos erklärt, warum Julius II. den Kardinal Giovanni de' Medici in seinem Gefolge darstellen ließ. Mag schon seine Eigenschaft als Kardinallegat für die umkämpften Gebiete, zu dem er im Januar 1512 ernannt worden war, seinen Platz im Fresko

112 Freedberg, 162. Bellori, Descrizione, 34.

113 Zur Tradition der gemalten Reiterbilder als Siegessymbole siehe W. Braunfels, Tizians Augsburger Kaiserbildnisse, in: Festschrift Hans Kauffmann, Berlin 1956, 203, 205. – Nach Platina, 81 (vgl. oben Anm. 36) soll auch Attila selbst Pavia geplündert haben. Da der Programmentwerfer sich gewiß auf Platina gestützt hat, war auch von hier aus die Übertragung des Regisole-Motivs in Raffaels Historienbild sinnvoll.

114 Heydenreich, Marc Aurel und Regisole, 158 (vgl. oben Anm. 105). Es wäre im einzelnen zu prüfen, wieweit die in den Bildhintergründen der oberitalienischen Malerei des späteren Quattrocento und frühen Cinquecento öfter vorkommenden Reiterstatuen sich auf den Regisole zurückführen lassen, auch wenn sie mit diesem nicht immer genau übereinstimmen. Vgl. die Beispiele bei Carpaccio, „Georgs Drachenkampf" (Venedig, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni), „Disputà di S. Stefano" (Mailand, Brera), „Tempelgang Mariae" (Mailand, Brera). P. Zampetti, Vittore Carpaccio, Venezia 1966, Tafel 36, 47, 60.

115 Den geistlichen Typus des *miles christianus* vertreten u. a. der heilige Jakob von Compostela als Sieger über die Mauren und der heilige Ambrosius als Sieger über das Heer Ludwigs des Bayern, an den man im Zusammenhang mit dem Sieg über das Herzogtum Mailand am ehesten denken müßte. Traeger, 66. Vgl. L. Réau, Iconographie de l'art chrétien III, Paris 1958, Tafel 1. Über die Ikonographie des heiligen Ambrosius als *miles christianus* plant der Verf. eine eigene Untersuchung. Zum heiligen Jakobus als Maurensieger vgl. das Fresko des Pellegrino Tibaldi in S. Giacomo degli Spagnoli zu Rom. B.F. Davidson, Pellegrino da Modena, in: BurlMag 112 (1970), 78ff. und Abb. 13.

116 Sebastian Münster, Kosmographie, o.O. 1598, 291. Blainville, Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, übersetzt von J.T. Köhler, Lemgo 1764ff., IV, 453. Zu den konstantinischen Münzen siehe oben Anm. 102. Der Regisole wurde auch als Josuah gedeutet, der reitend mit der ausgestreckten Hand die Sonne stillstehen läßt und so den Schlachtensieg herbeiführt. C.M. Sannazaro, Guida di Pavia, Pavia 1819, 13. Dieser solaren Bedeutung entspricht der Adventus-Typus, dem der Regisole wohl folgt. Heydenreich, Marc Aurel und Regisole, 156 (vgl. oben Anm. 105). Die Sonnensymbolik wurde gern auch auf Julius II. und Leo X. bezogen. Roscoe II, Appendix LXVI, LXIX. Das Regisole-Motiv im Attilafresko wäre damit auch im Sinne Josuahs zu verstehen, jedenfalls aber als siegreiche Epiphanie des Papstes vor dem Feind. Dabei ist auch die schneeweiße Farbe des päpstlichen Zelters, der ein sog. Albino ist, von Bedeutung. Traeger, 94, 99 Anm. 130. Das Thema der Josuah-Schlacht war Raffael nicht unbekannt, es ist in den Loggien dargestellt. Vgl. auch Fischel 1962, 77, der im Heliodorfresko einen Einfluß des frühchristlichen Mosaiks der Josuah-Schlacht in S. Maria Maggiore zu erkennen glaubte.

hinlänglich erklären, so vermochte sein Bildnis darüber hinaus den Sieg bei Pavia zu verdeutlichen. Der Kardinal konnte nach der Schlacht aus französischer Gefangenschaft entkommen, wobei er übrigens ein Maultier benützte[117]. Nach dem Tode Julius' II. mochte es ihm, dessen Flucht an sich schon als Sieg über die Feinde gewertet wurde[118], nicht schwerfallen, auch im Fresko die Stelle seines Vorgängers einzunehmen. Legitimiert wurde der Eingriff im Sommer 1513, als sich in der Schlacht bei Novara der päpstliche Sieg erneuerte[119]. Noch ein zeitgenössischer Holzschnitt, der den auf einem Maultier reitenden Leo X. als Sieger über Mailand 1521 darstellt, scheint vom Attilafresko angeregt zu sein[120] (Abb. 23). Mit Leo d. Gr. teilte der neue Papst neben dem Namen die toskanische Herkunft[121]. Da er überdies *molto amico delle ceremonie sacre* war, ferner auch am *Constitutum Constantini* festhielt, lag es für ihn nahe, auch im Fresko die Rolle Julius' II. zu übernehmen[122].

Der zweite Kardinal konnte bisher nicht identifiziert werden[123]. Redig de Campos ist die Benennung des Mazziere gelungen, in welchem man früher ein Bildnis Peruginos gesehen hatte. Dargestellt ist Andrea da Toledo[124]. Nicht richtig ist die Identifizierung des Kreuzträgers mit Paris de Grassis, dem Zeremonienmeister[125]; sie scheitert am Alter des Dargestellten. Paris de Grassis wurde um 1450 geboren, war also zur Entstehungszeit des Freskos etwa 63 Jahre alt[126]. Man wird ihn in der rotgekleideten Gestalt zwischen Kreuzträger und Mazziere erblicken dürfen[127]. Die Benennung des Zügelführers mit Giovan Lazzaro de Magistris, genannt Serapica, den Leo X. zum Geheimkämmerer erhob, ist willkürlich, da sie sich auf kein zeitgenössisches Bildzeugnis berufen kann[128]. Auch ist das Instrument, das der Mann in der Hand trägt, kein Jagdgerät. Der mit dunkelrotem Samt beschlagene und mit goldener Spitze versehene Stab diente dem Strator sowohl zur Leitung des Zelters als auch zum Fernhalten der Menschenmenge bei Prozessionen. Die schmucklose Gewandung der beiden Palafrenieri spricht eher für Künstlerbildnisse, wie sie auch in der Vertreibung des Heliodor vorkommen[129]. Analog zum Attilafresko hat auch Domenichino in der „Begegnung Ottos III. mit dem hl. Nilo" sein Selbstbildnis und die Porträts Guido Renis und Guercinos angebracht[130].

5. „*Noahs Dank*" (Abb. 8)

Das Gewölbefeld über dem Attilafresko zeigt das Dankgebet des Noah nach der Sintflut (Gen. 8, 15 ff.). Die wunderbare Rettung bildet in mehrfacher Hinsicht den typologischen Kommentar zum Wandbild. Der Inhalt beider Ereignisse ist verwandt. So faßt der Theologe Aegidius von Viterbo die aus dem Norden über Italien einbrechenden Barbareninvasionen unter dem Bilde der Überschwemmung: ... *barbarorum illuvies, toties Alpium vallum transgredientium, toties Italiam diripientium* ...[131]. Acht Menschen hatten in der Arche die Sintflut überlebt (1. Petr. 3, 20;

117 Paris de Grassis, Tagebücher, 317ff. Muratori, Annali d'Italia, 85f. (vgl. oben Anm. 106). Roscoe II, 126f.

118 Huldigungsgedicht des J.F. Philomusus Novocomensis zur Thronbesteigung Leos X. Roscoe II, Appendix LXIX, 36.

119 Pastor III 2, 1038. Redig de Campos 1965, 31.

120 H. Varnhagen, Italienische Kleinigkeiten, Halle 1895, 34ff. und Abb. 31.

121 J. Haller, Das Papsttum – Idee und Wirklichkeit I, Taschenbuchausgabe Hamburg 1965, 118. Der Hinweis auf die toskanische Herkunft Leos d. Gr. schon bei Platina, 81 (vgl. oben Anm. 36).

122 Platina-Panvinio, 263 f. (vgl. oben Anm. 62).

123 Fischel 1962, 81 hat aus der Übermalung des Gesichts *a secco* auf eine nachträgliche Umarbeitung des Porträts geschlossen. Das so entstandene neue Bildnis ist möglicherweise ebenfalls dem Pontifikatwechsel zuzuschreiben. Man denkt an Giulio de' Medici, der im September 1513 bei der ersten Kreation zum Kardinal ernannt wurde. Daß die Ähnlichkeit mit den sicheren Bildnissen des Nepoten nicht schlagend ist, könnte auf die Umarbeitung eines schon bestehenden anderen Bildnisses zurückzuführen sein. Immerhin stimmen Alter (geb. 1478), Lippen- und Nasenbildung annähernd mit dem Gesicht des späteren Clemens VII. überein, dessen Kardinalsbildnis von Raffaels Hand in dem Porträt Leos X. im Pitti überliefert ist. Haidacher, 259, vgl. ebenda, 293f., 298. Zum politischen Sinn des Freskos würde das Bildnis des Kardinals Matthäus Schiner passen (1456–1522), der allerdings aus altersmäßigen Gründen nicht mit dem fraglichen Kardinal identifiziert werden kann, möglicherweise aber ursprünglich dargestellt war. Bildnis Schiners bei Haidacher, 247.

124 D. Redig de Campos, Il ritratto di Andrea da Toledo dipinto da Raffaello nella Stanza d'Eliodoro, in: Atti PAccRend 32 (1959/60), 163ff. Die ursprüngliche Identifizierung mit Raffaels Lehrer Perugino, die schon Bellori, Descrizione, 34, vorgeschlagen hatte, ist damit widerlegt.

125 So gedeutet bei Pastor IV 1, 465 Anm. 4 und Redig de Campos 1965, 31. Vgl. oben Anm. 77.

126 Paris de Grassis, Tagebücher, V f.

127 So auch Fischel 1948 I, 108. Sein Bildnis ist in diesem Zusammenhang sinnvoll, da er das Kriegstagebuch Julius' II. führte.

128 Vorgeschlagen von D. Redig de Campos, Un probabile ritratto di „Serapica" dipinto da Raffaello, in: Strenna dei Romanisti 8 (1947), 67.

129 Eine ähnliche Funktion hatte schon der Stab, den Lothar III. bei seinem Stratordienst in Lüttich 1134 benützte. C.J. von Hefele, Conciliengeschichte V, 2. Aufl. Freiburg i.B. 1886, 412. Traeger, 51 Anm. 53. Zu den Bildnissen des Heliodorfreskos siehe Redig de Campos 1965, 43.

130 Vgl. oben Anm. 29. Zur Fragwürdigkeit der von Redig de Campos vorgeschlagenen Identifizierungen vgl. auch die Rezension von J. Montagu, in: ArtBull 51 (1969), 189.

131 Aegidius von Viterbo, Historia XX saeculorum (Rom, Bibliotheca Angelica, cod. lat. 502, fol. 195), zit. n. O'Malley, 73 Anm. 4.

2. Petr. 2, 5). Dem entspricht die Personenzahl der Papstgruppe im Attilafresko. Hartt wies auf eine barocke Quelle hin, in der Noah als erster Etrusker bezeichnet wird, ein Gedanke, den auch schon Aegidius von Viterbo vertrat[132]. Es zeigt sich hier ein Ansatz, der in Noah den Prototyp der einen universalen Kirche sah, deren Zentrum Rom ist. *Et hoc est iudicium primogeniturae eius, Noah pater est omnium habitantium terram, habebat sacerdotium et regnum et providentiam vel procurationem totius mundi*[133]. Die Theologen der Renaissance stehen damit in einer auf die Patristik zurückreichenden Tradition. Bereits für Augustinus war sicher: *Nulli nostrum dubium est, per arcam Noe, salva rerum gestarum fide, ut deletis peccatoribus domus iusti a diluvio liberaretur, etiam ecclesiam fuisse figuratam*[134]. Bei Pseudo-Ambrosius taucht der Gedanke einer Übertragung der universalen Kirche an Petrus auf[135], den Innozenz III. mit dem päpstlichen Weltherrschaftsanspruch verband, wie er im Attilafresko verbildlicht ist: *Unde, sicut omnes quos arca non cepit, in diluvio perierunt, sic omnes qui extra Ecclesiam inventi fuerint, in iudicio damnabuntur. Arca enim Ecclesiam, cataclysmus iudicium, et pastorem Ecclesiae Petrum Noe rector arcae figurant . . . In quo etiam expresse notatur, quod Petro non specialiter aliqua specialis Ecclesia, sed totus mundus commissus fuerit et Ecclesia generalis. Nam, sicut aquae multae sunt populi multi sic mare magnum et spatiosum mundum significat universum*[136]. An Überlegungen dieser Art knüpfte Bonifaz VIII. an, als er in seiner Bulle *Unam sanctam* in Noah den Steuermann der einen Kirche verkörpert sah, der päpstlichen Tiara das Grundmaß der Arche und der ganzen Welt, die Elle, zugrunde legte und ihren kreisförmigen Grundriß als Sinnbild der Beherrschung des Erdkreises deutete[137].

Daß die universalen Ansprüche Bonifaz' VIII. gerade dem Rovere-Papst nicht fremd waren, zeigt das auf die Bulle *Unam sanctam* sich beziehende Chiaroscuro der Zweischwerterlehre in der Stanza della Segnatura[138]. Steinmann hat auf den Wahlspruch des Kardinals Giuliano della Rovere aufmerksam gemacht: *Ecce duo gladii hic* (Luk. 22, 38). Aegidius von Viterbo, der Hofprediger Julius' II., stimmte in seiner Auffassung der Papstkirche mit den Grundsätzen von *Unam sanctam* überein, und noch 1516 hat sich Leo X. auf die Bulle Bonifaz' VIII. berufen[139].

In der typologischen Beziehung des Noah-Freskos im Gewölbe, das den Weltherrschaftsgedanken der *ecclesia universalis* präfiguriert, und des Attilafreskos, das den *Pontifex Maximus* als Nachfolger der römischen Imperatoren definiert, wird eine mittelalterliche Auffassung des Papsttums vertreten, die in ihrem politischen Verständnis den theologischen Aspekt impliziert.

II. TABERNACULUM DEI

Die vier Gewölbefresken bilden eine bedeutungsmäßige Einheit (Abb. 24). Hartt hat auf die theologische Ausdeutung der einzelnen alttestamentarischen Szenen in Bezug auf das Kreuz Christi hingewiesen. Dies ist der Sinn des Holzes, das Isaak selbst zu seiner Opferung getragen hat. Die Jakobsleiter erfüllt als Treppe zum Himmel die gleiche Funktion wie das Kreuz. Den brennenden Dornbusch hat ähnlich etwa der hl. Petrus Damiani ausgedeutet[140]. Zur

132 Noah wurde wegen der Ähnlichkeit des Namens mit Janus gleichgesetzt. Hartt, 128 Anm. 98. E. Dickinson, Delphi phoenicizantes, sive tractatus etc., Oxford 1655, 73. O'Malley, 30f.

133 F. Secret ed., Guillaume Postel (1510–1581) et son interpretation du candelabre de Moyse en Hebreu, Latin, Italien et Français, Nieuwkoop 1966, 88f.

134 Augustinus, De unitate ecclesiae, PL 43, 397. Vgl. Hieronymus, Adversus Jovinianum I 17, PL 23, 247. Ferner 1. Petr. 3, 19f.

135 Ps.-Ambrosius, Sermo 37, 5, PL 17, 700: *Hanc igitur solam Ecclesiae navem ascendit Dominus, in qua Petrus magister est constitutus, dicente Domino: „Super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam" (Matth. 16, 18). Quae navis in altum saeculi istius ita natat, ut pereunte mundo, omnes quos suscepit servet illaesos. Cuius figuram iam in veteri videmus Testamento; sicut enim Noe arca, naufragante mundo, cunctos quos susceperat, incolumes reservavit.*

136 Innozenz III., Ep. I, PL 215, 278.

137 *Una nempe fuit diluvii tempore archa Noe unam ecclesiam prefigurans, que in uno cubito consumata unum Noe videlicet gubernatorem habuit et rectorem . . .*, zitiert nach G. Ladner, Die Statue Bonifaz' VIII. und die Entstehung der dreifach gekrönten Tiara, in: RömQs 42 (1934), Heft 1/2, 59 Anm. 102. Vgl. Rahner, Symbole, 505 Anm. 2, 540 Anm. 207. Zur Symbolik der Tiara Bonifaz' VIII. siehe P.E. Schramm, Über die Herrschaftszeichen des Mittelalters, in: MüJbBK 3. Folge 1 (1950), 53. Vgl. ferner E. Wind, The Ark of Noah – A Study in the Symbolism of Michelangelo, in: Measure 1 (1950), 421.

138 Steinmann, Chiaroscuri, 170f. Baumgart, 61, Abb. 13. Dussler, 87.

139 Steinmann, Chiaroscuri, 170 Anm. 1. G. Palizzi, Fasti cardinalium omnium II, Venezia 1703, 363. O'Malley, 65f. H. Kühner, Neues Papstlexikon, Hamburg 1965, 80.

140 Zeno, Tractatus XIII, De somnio Jacob, PL 11, 428–433. Alain de Lille, Sermo II, De sancta cruce, PL 120, 224. Petrus Damiani, Expositio libri Geneseos, PL 145, 687. Hartt, 130. Vgl. auch G. Savonarola, Triumphus Crucis, ed. M. Ferrara, Roma 1961.

24. Die Decke der Stanza d'Eliodoro

Arche Noah heißt es bei Augustinus: *Procul dubio arca figura est peregrinantis in hoc saeculo civitatis Dei, hoc est ecclesiae, quae fit salva per lignum, in quo pependit mediator Dei et hominum, homo Christus Jesus*[141]. Das Kreuz wurde als Lebensbaum aufgefaßt, so bei dem von Sixtus IV. heiliggesprochenen Bonaventura[142]. Von hier aus mochte für Julius II. die Verknüpfung mit dem Rovere-Emblem im Deckenprogramm enthalten sein[143], zumal der Terminus für Dornbusch (ital. *roveto*, lat. *rubus*) dem Namen Rovere etymologisch ähnelt und die vier Bildfelder um einen gemalten Kranz aus Eichenlaub zentriert sind. Dieser rahmt das als Schlußstein stehengebliebene Wappen Nikolaus' V., das sich mit seinen gekreuzten goldenen Schlüsseln in rotem Grund auf das Papsttum schlechthin bezieht.

Die vier Gewölbefelder fingieren Zeltplanen, die einen erhöhten Realitätsgrad dadurch erhalten, daß ihre gemalten Randschlaufen an plastisch herausragenden Nagelköpfen eingehängt scheinen[144]. Daß mit dieser Gestaltung der

141 Augustinus, De Civitate Dei XV, 26, CChr 48, 493. Ferner Augustinus, De unitate ecclesiae, PL 43, 397B.

142 Bonaventura, Lignum Vitae, in: Decem opuscula, Quaracchi 1926, 174. Hartt, 132 Anm. 123.

143 Hartt, 132.

144 Vgl. auch Taja, 220. Die „ausgebleichten" Farben der vier Bildfelder sollen wohl ebenfalls den gobelinartigen Charakter der Zeltplanen betonen. Die blasse Farbgebung der Darstellungen und möglicherweise auch das intensive Blau des Himmels wären dann nicht auf schlechten Erhaltungszustand bzw. spätere Übermalung zurückzuführen, sondern ein beabsichtigter illusionistischer Effekt. Sicherheit in dieser Frage müßte eine genaue technische Untersuchung der Decke erbringen, die noch nicht restauriert wurde.

Decke das Kriegszelt Julius' II. gemeint sei, darf wohl ausgeschlossen werden[145].

Auf Grund der häufig gezogenen Parallele zwischen Moses und Papst, ferner wegen des Inhalts der vier Bildfelder, in denen Gott seinen Bund mit den Menschen erneuert, wird man zunächst an das Bundeszelt, die Stiftshütte bei Moses (Exod. 25, 8f.; 26, 1ff.; 36, 8–38), denken. Das Gewölbe der Stanza d'Eliodoro ist damit vor allem aber als Bild der Kirche aufzufassen. Im Juni 1512 verglich auf der zweiten Sitzung des V. Laterankonzils Tommaso Caetani die Kirche unter Julius II. mit dem Neuen Jerusalem unter Bezugnahme auf die Apokalypse (21, 2ff.)[146]. Hier heißt es: *Et ego Ioannes vidi sanctam civitatem Jerusalem novam descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo. Et audivi vocem magnam de throno dicentem: Ecce tabernaculum Dei cum hominibus, et habitabit cum eis. Et ipsi populus eius erunt, et ipse Deus cum eis erit eorum Deus et absterget Deus omnem lacrymam ab oculis eorum* ... Das in der Zeltvorstellung gefaßte Bild der *Ecclesia* als Neues Jerusalem, dessen Entlehnung aus der Geheimen Offenbarung des Johannes auch nahegelegt wird durch die beiden apokalyptischen Chiaroscuri in der Fensterlaibung unter der „Befreiung Petri", gibt dem theologischen Hinweis auf das Kreuz Christi bzw. den Lebensbaum in den vier Szenen erst den Ort im Sinngefüge: *Lignum vitae in medio paradisi Christus est in medio Ecclesiae suae*[147]. Es mag bemerkt werden, daß das V. Laterankonzil am Tag der Kreuzauffindung eröffnet wurde[148].

Die Vierzahl der ekklesiologisch zu deutenden Zeltbahnen entspricht der augustinischen Interpretation der Himmelstuchvision Petri (Act. 10, 11ff.; 11, 5ff.). Die Kirche ist das Gefäß, das wie ein an vier Seiten gehaltenes Tuch vom Himmel herab kommt: *Vas illud Ecclesiam significat: Quatuor lineae quibus dependebat, quatuor partes orbis terrarum, per quas tenditur Ecclesia catholica, quae ubique diffusa est. Quicumque ergo voluerit in partem ire, et ab universo conscindi, non pertinet ad quatuor linearum sacramentum. Si autem ad visionem Petri non pertinet, nec ad claves quae datae sunt Petro*[149].

Das Zitat aus der Apokalypse enthält drei wesentliche Elemente, die das symbolische Programm des Deckenzyklus konstituieren und zugleich eine prinzipielle Vertikalbeziehung zu den Wandfresken herstellen, die über die bloß ereignismäßige Antitypik der Bildinhalte hinausgeht. Spiegelt sich die Erneuerung des Bundes Gottes mit den Menschen im wunderbaren Eingreifen göttlicher Hilfe in den Szenen der Wandbilder (... *et ipse Deus cum eis erit eorum Deus*), wobei Rettung und Tröstung in irdischer Not, die hier politische Bedrängnis ist, anklingen (... *et absterget Deus omnem lacrymam ab oculis eorum* ...), so scheint die ekklesiologische Vorstellung vom Zelt*dach* schon aus metaphorischer Logik eine Deutung der Wandbilder zu fordern, die sich nicht in der Feststellung ihrer kirchengeschichtlichen Thematik erschöpft.

145 Die Deutung der Decke als Kriegszelt Julius' II. bei Hartt, 129; abgelehnt von Dussler, 88. Mit dem Hinweis auf den Baldachin, unter welchem Julius II. in Bologna eingezogen war, wobei ihm die Hostie vorangetragen wurde, kann weder die zeltförmige Gestaltung der Decke noch ein durchgehender eucharistischer Sinn der einzelnen Bildfelder erklärt werden. Denn der Prozessionsbaldachin gehörte zu jedem Papstadventus, ebenso seit dem 14. Jahrhundert die Vorantragung der Eucharistie. P. Browe SJ, Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, Neudruck Roma 1967, 135ff. Traeger, 110f. A. Rocca, De sacrosancto Christi Corpore etc., in: Thesaurus Pontificiarum I, Roma 1745, 48. Den eucharistischen Sinn sieht Hartt zu einseitig, seine entsprechende Deutung der Sixtinischen Decke wurde zu Recht abgelehnt von Wind, Typology, 41–47. Vgl. die Replik von F. Hartt, Pagnini, Vigerio, and the Sistine Ceiling: A Reply, in: ArtBull 33 (1951), 262–273. Vgl. auch Biermann, Stanzen, 69 Anm. 10 (vgl. oben Anm. 86). Zur Geschichte der Zeltvorstellung siehe R. Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt I, München 1910, 230ff. K. Lehmann, The Dome of Heaven, in: ArtBull 27 (1945), 1ff. H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, 136. – Zur Himmelstuchvision Petri (Act. 10, 11ff.; 11, 5ff.) vgl. unten Anm. 149.

146 Mansi, 720B.

147 Ambrosius, Expositio super septem visiones libri Apocalypsis, PL 17, 778. Zur ekklesiologischen Zeltsymbolik vgl. ferner Gregor d. Gr., In septem Psalm. Poenit. expositio, PL 79, 599, der sich ausdrücklich auf Apok. 21,3 bezieht. Siehe auch Hrabanus Maurus, Allegoriae in sacram scripturam, PL 112, 1065. Rupertus Abbas, Comment. in Apocalypsim, PL 169, 1111. Richardus S. Victoris, De Tabernaculo, PL 196, 211–256. Zu den konkreten inhaltlichen Elementen der vier Wandfresken in ihrem Verhältnis zur Zeltidee siehe Ps. 26, 5–6, vgl. unten 65f. – Hartt, 130, vermochte auf Grund seiner Fehldeutung der zeltartigen Gewölbefresken dem Ambrosiuszitat, das er sogar seiner Abhandlung als Titel vorangesetzt hat, keinen sinnvollen Bezug zur Stanza d'Eliodoro zu geben.

148 Mansi, 665.

149 Augustinus, Sermo CXLIX, PL 38, 802, 805.

III. JERUSALEM UND ROM

Sucht man eine Antwort auf die Frage nach dem theologischen Gehalt der Wandfresken, so ist von ihrer erzählenden Aussage und dem darin enthaltenen politischen Gleichnis zu abstrahieren auf ihren jeweils letzten und übergreifenden Bedeutungshorizont, der die in ihm sich darstellende Handlung als Manifestation des grundsätzlichen Sinnes erscheinen läßt. Einen Ansatzpunkt bietet dabei die im Vordergründigen und politisch Allusiven gegebene Antithetik von Heliodor- und Attilafresko.

Die beiden gegenüberliegenden Bilder sind formal aufeinander bezogen durch ihr Format; sie sind nicht von Fenstern durchbrochen. Der triumphierenden Dreiergruppe des goldenen Schimmelreiters und seiner himmlischen Begleiter entsprechen der Papst mit goldener Planeta auf weißem Roß und die beiden Kardinäle. Politisch wird in der „Vertreibung des Heliodor" auf den Sieg über die inneren, in der „Begegnung Leos d. Gr. mit Attila" auf den Sieg über die äußeren Feinde der Kirche angespielt. Im ersten Fall spielt die Szene in einem Innenraum, im zweiten Fall in offenem Feld.

Der übergeordnete Sinn des Heliodorfreskos zeigt sich zunächst in der Papstgruppe[150]. Während der Bezug des am Altar betenden Onias zur Gruppe des Heliodor rechts kausaler Art ist, folgt sein typologisches Verhältnis zum Papst links einem alten Topos, der den römischen Bischof und seine *plenitudo potestatis* präfiguriert sah im alttestamentarischen Hohepriester und der seinen größten Exponenten in Innozenz III. hatte: ... *me constituens Vicarium, qui habet in vestimento, in faemore suo scriptum: Rex Regum, Dominus Dominantium (Apoc. 19): Sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech (Ps. 19)*[151]. Damit zusammenhängend ist weiterhin im Tempel von Jerusalem nicht nur ein Bezug auf die christliche Kirche allgemein, sondern gerade auch auf die Kirche unter Julius II. impliziert: den Neubau von St. Peter hat Aegidius von Viterbo als Abbild des Salomonischen Tempels aufgefaßt[152].

Der Salomonische Tempel wurde schon von den Kirchenvätern als Vorbild der christlichen Kirche verstanden, so bei Ambrosius oder Gregor dem Großen[153]. Bei Beda Venerabilis etwa heißt es: *Domus Dei quam aedificavit rex Salomon in Jerusalem, in figuram facta est sanctae universalis Ecclesiae* ...[154]. Der Bau von St. Peter konnte so als konkretes Zentrum der *ecclesia universalis* mit dem Tempel von Jerusalem verglichen werden. Raffael hat diesen Bezug unmittelbar anschaulich werden lassen, indem er den Tempel in der „Vertreibung des Heliodor" in einer Form darstellte, die auf die Pläne Bramantes für Neu-St. Peter zurückgeht. Die Zeichnungen Uff. 20 A r und 7945 A r (Abb. 25) belegen, daß man zeitweise daran dachte, den Kuppelring über der Vierung ohne Vermittlung durch Pendentifs unmittelbar auf Säulen ruhen zu lassen, die paarweise schräg vor den Vierungspfeilern stehen sollten. In vereinfachter Form erscheint das gleiche Prinzip in den drei hintereinandergereihten Kuppeln des Salomonischen Tempels in Raffaels Fresko[155]. Die symbolische Ergänzung durch eine Darstellung des Papstes, die ihn als Nachfolger des alttestamentarischen Hohepriesters zeigt, kommt noch im späteren Cinquecento vor[156].

150 Andeutungsweise schon genannt bei Taja, 217; nicht klar erkannt bei Redig de Campos, Anachronismus, 168.

151 Innozenz III., Sermo I–IV, In consecratione Summi Pontificis, PL 217, 649–671. Vgl. Augustinus, Sermo XCI, PL 38, 571. Der Ornat des Hohepriesters bei Raffael folgt genau dem in Ms. Urb. lat. 14, fol. 113v wiedergegebenen Modell, vgl. Ettlinger, Tafel 42e. In Botticellis „Bestrafung der Rotte Korah" in der Sixtinischen Kapelle trägt der Hohepriester die päpstliche Tiara mit den drei Kronreifen. Ebenda, Tafel 33. – Zur patristischen Auslegung des Ornats des Hohepriesters ist auch auf Augustinus, Quaestiones in Hept., PL 34, 687, hinzuweisen.

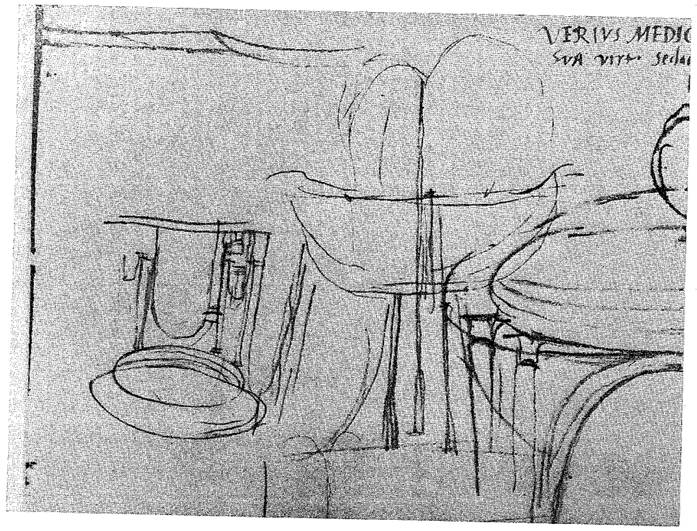
152 O'Malley, 125. Vgl. auch E. Battisti, Il significato simbolico della Cappella Sistina, in: Commentari 8 (1957), 96–104. Ettlinger, 79, hat beobachtet, daß in Botticellis Fresko „Versuchung Christi" in der Sixtinischen Kapelle der Salomonische Tempel im Hintergrund deutliche Anklänge an die Fassade von Alt-St. Peter zeigt, womit die römische Peterskirche als neuer Tempel von Jerusalem erscheint. Zur Tradition dieser Gleichsetzung siehe Ettlinger, 79f., Tafel 9 und Tafel 31. Ein Reflex solcher Vorstellung vielleicht in der ersten Entwurfphase zur „Vertreibung des Heliodor" (Wiener Kopie), vgl. unten 88. Das Verhältnis von zentralem Baukörper zu den niedrigen Flügelarmen ist hier grundsätzlich ähnlich (Abb. 51).

153 Ambrosius, Expositio in Ps. CXVIII, PL 15, 1585. Gregor d. Gr., In septem Psalm. Poenit. expositio, PL 79, 599.

154 Beda Venerabilis, De templo Salomonis liber, PL 91, 737.

155 H. de Geymüller, Les projets primitifs pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome par Bramante, Raphael Sanzio, Fra-Giocondo, Les Sangallo etc., Paris–Wien 1875, Tafel 7f. und Textband, 175, 189. Für diesen Hinweis bin ich Prof. Franz Graf Wolff Metternich sehr zu Dank verpflichtet, der mir großzügig Einblick in seine Aufzeichnungen gewährte. Shearmans, 169, geäußerte Behauptung, die vom Heliodorfresko vertretene architektonische Lösung sei *an entirely novel solution to the perpetual problem of placing an annular shape over a square one*, trifft nicht zu.

156 Vasaris Fresko in der Cancelleria „Weiterführung des Neubaus von St. Peter" gibt Paul III. im Hohepriestergewand wieder,



25. Umkreis des Bramante, Entwurf für St. Peter. Florenz, Uffizien (7945 A recto)

Wird auf diese Weise im Heliodorbild der *Pontifex Maximus* als christlicher Nachfolger des Hohepriesters gesehen, so definiert das Attilafresko den Papst als politischen Rechtsnachfolger der römischen Imperatoren. Die Gegenüberstellung von Jerusalem und Rom ist mehr als eine bloße Konfrontation hinsichtlich des Orts der Handlung: In dessen gedanklicher Präzisierung durch das Bildgeschehen wird ein theologischer Dualismus sichtbar gemacht. In der Tat war mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion unter Konstantin Rom zum Neuen Jerusalem geworden: *Multoque ita vixistis tempore, ut ex imitatione vestri, conversatione multarum gauderemus Romam factam Jerosolymam*[157]. Die Römer hatten als *gens sancta* und *populus electus* das Erbe der Juden als neues Gottesvolk angetreten[158]. Die entsprechenden Gewölbefresken wiederholen den Dualismus.

Wenn das Noahbild die *ecclesia universalis* in ihrer römischen Ausprägung präfiguriert, so zeigt das Mosesfresko die alttestamentarische Vorstufe, die im Jerusalemgedanken der „Vertreibung des Heliodor" gegenwärtig ist: *Sic est ignis in rubo, quomodo lex in iudaeis*[159]. Der antithetische Gedanke wird unterstrichen dadurch, daß die beiden Fresken das weltgeschichtliche und geographische Verhältnis von Jerusalem und Rom in ihrer räumlichen Situation *in nuce* wiederholen: Die „Vertreibung Heliodors" befindet sich an der Ostwand, das Attilafresko an der Westwand der Stanza. Die Idee der Himmelsrichtungen ist betont durch die abendliche Stimmung des Sonnenuntergangs im Attilafresko. Der Programmentwerfer hat sich damit die Raumverhältnisse in ähnlicher Weise symbolisch zunutze gemacht wie bei der Gegenüberstellung von „Schule von Athen" und „Disputà" in der Stanza della Segnatura (Abb. 26, 27).

Die der mittelalterlichen Tradition folgende Konfrontation von Altem und Neuem Bund wird den zeitgeschichtlichen Bedingungen gemäß neu formuliert und mit der Idee des *Ecclesia*-Zeltes verschmolzen. *Ipsi duo populi tanquam de diverso venientes, etiam duobus parietibus. Venit enim Ecclesia Judaeorum de circumcisione; venit Ecclesia Gentium de praeputio: de diverso venientes in domo coniuncti sunt* . . .[160]. Juden (Jeru-

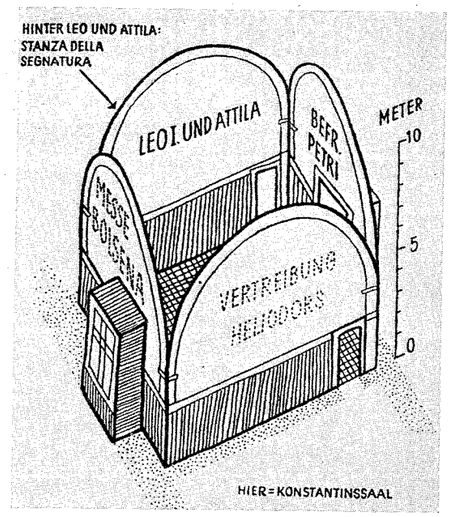
der Bauplan wird ihm dargereicht, im Hintergrund die Peterskirche im zeitgenössischen unfertigen Zustand. Vgl. H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz I, Berlin 1920, 270ff. A. Schiavo, Il Palazzo della Cancelleria, Roma 1964, 156 und Tafel 18. Die Deutung des Papstornates im Sinne der alttestamentarischen Präfiguration durch den Ornat des Hohepriesters blieb auch in der Literatur des 16. Jahrhunderts üblich, vgl. B. Cassaneus, Catalogus gloriae mundi, Venezia 1569, 7.

157 Hieronymus, Ep. CXXVII, Ad Principiam, PL 22, 1092. Vgl. R. Konrad, Das himmlische und das irdische Jerusalem im mittelalterlichen Denken – Mystische Vorstellung und geschichtliche Wirkung, in: Festschrift Johannes Spoerl, Freiburg–München 1965, 324ff.

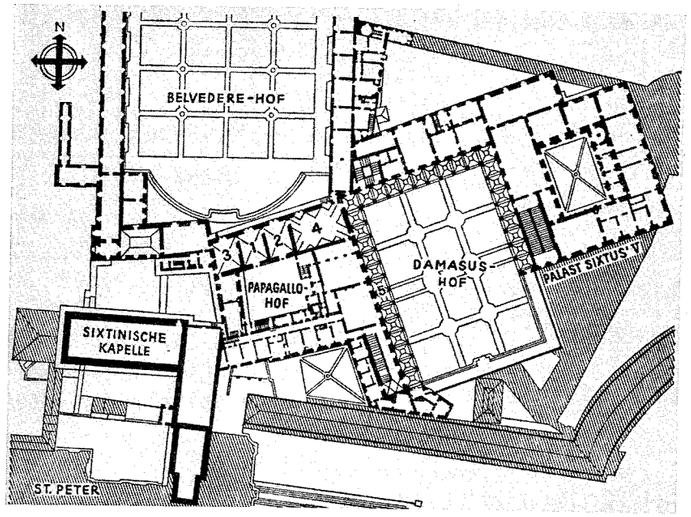
158 Ebenda, 325. Zur Ewigkeitsdauer Roms und Jerusalems ebenda. Zu Rom als idealem neuen Jerusalem bei Aegidius von Viterbo siehe O'Malley, 132; Belege bei Traeger, Heuwagen, 311.

159 Augustinus, Sermo VI, De eo quod apparuit Dominus Moysi in rubo ardente, CChr 41, 64. Und: *Ipse enim angelus templum dei erat*. . ., ebenda, 63. Vgl. auch Augustinus, Sermo VII, De rubo in quo flamma erat et rubus non combureretur, ebenda, 62–67.

160 Augustinus, Sermo IV, De Jacob et Esau, PL 38, 42. Schon im Bildprogramm der Sixtinischen Kapelle spielt der Dualismus



26. Räumliches Schema der Stanza d'Eliodoro (nach W. Schöne)



27. Grundriß des Vatikanpalastes (nach W. Schöne)

salem) und Heiden (Rom) sind versöhnt durch das Kreuz Christi (Ephes. 2, 16), der in der Kreuzsymbolik des Zeltdaches zum „Eckstein" des Hauses geworden ist[161]. Wenn Rom das zweite irdische Jerusalem ist, so deutet das Bildpaar Heliodor–Attila zugleich im theologischen Sinne „über" sich hinaus auf die Decke des Raumes: *Vetus enim Testamentum est promissio figurata: Novum Testamentum est promissio spiritualiter intellecta. Cum enim Jerusalem quae fuit in terra, pertineat ad Vetus Testamentum, imaginem habet ad Jerusalem quae est in caelo, et pertinet ad Novum Testamentum*[162].

IV. SONNE UND MOND

Die „Befreiung Petri" und die „Messe von Bolsena" nehmen die Schmalseiten des Raumes ein, beide durchbrochen von einer Fensteröffnung. Die durch die Fenster bedingten künstlerischen Probleme haben schon Vasari veranlaßt, die beiden Fresken zusammenzusehen[163]. Die kurzen Quertonnen darüber, die bei Attila- und Heliodorfresko fehlen, schaffen eine Längsachse; diese formale Beziehung entspricht der inhaltlichen, nämlich der Polarität der politischen Anspielungen – Beginn („Messe von Bolsena") und Ziel („Befreiung Petri") der kriegerischen Kampagne zur Rettung des Kirchenstaates.

1. Die Eucharistie

Die Fragestellung, wieweit hinter solcher Zweiheit ein theologisches Konzept steht, kann bei der Reduzierung des Ereignisinhalts auf seine letzte religiöse Bedeutung von der „Messe von Bolsena" ausgehen. Die eucharistische Thematik ist evident. Im Meßopfer wird der Kreuzestod Christi gegenwärtig gesetzt. Die Realpräsenz Christi, dessen Inkarnation von den Chiaroscuri „Verkündigung" und „Geburt" in der Fensterlaibung verdeutlicht wird[164], erfährt der zweifelnde Priester im Wunder. Das weiße *corporale* ist an sich schon als Grabtuch des Herrn definiert: . . . *corporales* . . ., *quae significant linteamina, quibus involutum fuit*

der *ecclesia ex gentilibus* und der *ecclesia ex Judaeis* eine wichtige Rolle, wobei Moses als Gesetzgeber, Herrscher und Priester die Stellung des römischen Bischofs innerhalb der Kirche und der Welt präfiguriert. Ettlinger, 76 und 102f.

161 Augustinus, Sermo IV (vgl. oben Anm. 160), 42.

162 Ebenda, 37. Zum irdischen Jerusalem als Abbild des Himmlischen Jerusalem vgl. auch R. Konrad, 523 (vgl. oben Anm. 157).

163 VasMil IV, 343.

164 Vgl. U. Nilgen, The Epiphany and the Eucharist: on the Interpretation of Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes, in: ArtBull 49 (1967), 311–317. Zu den Chiaroscuri in ihrem Verhältnis zur „Messe von Bolsena" vgl. unten Anm. 206.

corpus Christi[165] (Abb. 28). Wenn sich in ihm die Blutspuren der Hostie in Form eines Crucifixus abzeichnen, so ist damit das sakramentale Geschehen ähnlich wie bei der „Gregorsmesse"[166] in einer Weise konkret geworden, wie sie dem zentralen Mysterium der Kirche zukommt. *Plus ergo credere debes Deo omnipotenti, in hoc eccellentissimo Sacramento, quam proprio sensui aut alicui signo visibili*[167].

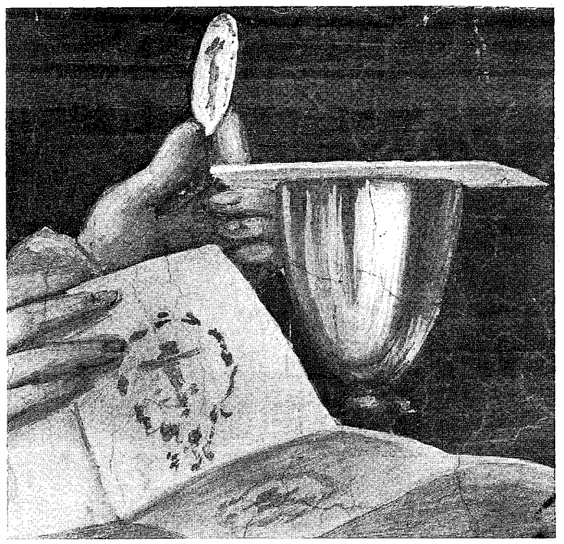
2. Die „Befreiung Petri"

Das Fresko gegenüber stellt den prototypischen Repräsentanten der universalen Kirche dar. *Oratio autem fiebat ab Ecclesia sine intermissione ad Deum pro eo . . . Ex hoc . . . colligitur, quod universalis Ecclesia pro summo pontifice sine intermissione debet orare*[168]. Die dogmatische Bedeutung des Freskos in bezug auf das Papsttum wird im Gewölbefeld verdeutlicht durch Jakob, der die Stätte seines Traumes „Bethel" hieß in der Erkenntnis, hier an der „Pforte des Himmels" (Gen. 28, 17–19) zu stehen. Rechts im Wandbild trägt Petrus folgerichtig als Attribut die Himmelsschlüssel. Thema ist der leidende Petrus[169], genauer: seine Befreiung aus Gefangenschaft und Verfolgung[170]. Das Fresko ist das einzige der Stanza d'Eliodoro, welches nach mittelalterlicher Art den Protagonisten simultan zweimal darstellt; wie im thematisch gleichen Bronzerelief des Reliquienschreins der Petrusketten in S. Pietro in Vincoli, einer Stiftung Sixtus' IV. und Giulianos della Rovere, des späteren Julius II.[171], sind die beiden Phasen des Vorgangs in einem Bilde vereinigt. Die Hauptszene in der Mitte zeigt hinter dem Gefängnisgitter den schlafenden Petrus, zu dem im strahlenden Lichtschein der Engel getreten ist, um ihn – *percussoque latere* (Act. 12, 7) – zum Aufbruch aufzufordern. Rechts wandelt Petrus an der Hand des Engels ins Freie (Abb. 5).

3. Der eschatologische Aspekt

Die theologische Sinndimension wird vertieft und präzisiert durch die Doppeldeutigkeit des ikonographischen Typus. Hartt vermutete, daß in dem Motiv der Befreiung Petri platonisch die Befreiung der Seele aus dem *carcere terreno* gemeint sei[172]. Unter zeitbedingt anderer Akzentsetzung hatte schon Innozenz III. in seinem *Sermo in festo B. Petri ad Vincula* die Begebenheit ähnlich gedeutet: „*Et exiens sequebatur eum et nesciebat quia verum esset quod fiebat per angelum; existimabat autem se visum videre*" (*Act. 12, 9*). *Quiquid in tempore agitur vanitas est, non veritas, respectu aeternitatis: non status sed somnus . . . Cum autem homo evigilaverit in futuro, tunc convertetur ad se quia tanquam ab alieno redibit ad proprium. Cum vero anima distrahitur per occupationes humanas mundanas, et distenditur per sollicitudines saeculares tunc alienatus est a se, tanquam abiens in regionem longinquam cum non reducitur ad cogitandum de Deo, et meditandum de se, quid fiet libere post hanc vitam; quia „corpus quod corrumpitur, aggravat animam, et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem*" (*Sap. 9*)[173]. Die „Befreiung Petri" erhält damit eine Wendung ins Eschatologische, die indirekt bestätigt wird durch die Beschreibung des Paolo Giovio in seiner Raffaelvita: . . . *In altero (cubiculo) ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent*[174]. Wenn auch ein in diesen Worten enthaltener Reflex der Intention des Programmentwerfers nicht auszuschließen ist, so scheint Giovio doch eher die Szene mit einer Auferstehung Christi verwechselt zu haben[175]; in der Tat haben die beiden Szenen manche Züge gemeinsam, etwa den lichtstrahlenden Engel oder die geblendeten und schlafenden Wächter vor dem gruftartig steinernen Kerker. Giovios Verwechslung ist auch deshalb bedeutsam, weil die Umschreibung der Dunkelheit mit *umbra mortis* einem alten eschatologischen Topos folgt[176] und weil die Befreiung Petri an Ostern stattfand[177].

Die Zuordnung von Engel und Petrus stimmt ikonographisch mit dem Typus der *Commendatio Animae* überein. Der Ordo des Sterbeoffiziums enthält eine Dreiergruppe von Gebeten, deren erstes und drittes sich auf die Seelenreise des Verstorbenen beziehen. Das erste schildert die *profectio* aus der Welt, das letzte den *adventus* im Himmlischen Jerusalem. Der Erzengel Michael übernimmt dabei die Rolle des Psychopompos[178]. Zugrunde liegen Vorstellungen, die dem antiken und mittelalterlichen Herrscherzeremoniell entlehnt sind. Kantorowicz unterscheidet den „historischen" Typus des *adventus*, der die Ereignisse des Palmsonntags ins Gedächtnis ruft, und den „eschatologischen"[179]. Dieser korrespondiert mit dem Vers: *Ecce mitto angelum meum* . . ., der seit dem 10. Jahrhundert in den Ordines der Herrscherkrönungen als Introitus zum Einzug des Monarchen in die Kathedrale gesungen wurde. Kantorowicz hat gezeigt, daß der Vers des Pontificale Romanum: *Ecce mitto angelum meum, qui praeparabit viam tuam ante faciem meam* sich nicht nur auf Exod. 3, 20, sondern auch auf das Evangelium bezieht; der Kaiser wird verglichen mit Christus, *cuius typum gerit in nomine*, was gleichermaßen auch für den Papst und damit Petrus gilt[180]. Die Basis für die Wechselbeziehungen zwischen dem vom himmlischen *cursor* geleiteten Herrscher und der *profectio* bzw. dem *adventus* der Seele, die vom Erzengel Michael geführt wird, ist



28. Messe von Bolsena (Detail)

das Moment der Salbung. Wie der Imperator ein Gesalbter des Herrn ist, so auch der mit der Letzten Ölung versehene Tote[181].

Für Paulus (Röm. 13, 11; Ephes. 5, 14) sind Schlaf und Erwachen Metaphern für Tod und Auferstehung. Augustinus sagt: *Quasi in somnis hic vivis. Si quasi in somnis hic vivis, evigilaturus es quando morieris*[182]. Auf zahlreichen Grabmälern wurde der Tote daher schlafend dargestellt. Kommt das Engelmotiv hinzu, so handelt es sich um Verbildlichungen aus dem Vorstellungsbereich der *Commendatio Animae*[183]. Die *assumptio*-Gruppe der beiden Engel, die in den Entwürfen Michelangelos für das Juliusgrab den Papst in den Himmel aufnehmen, ist m. E. mit der eschatologisch verstandenen „Befreiung Petri" Raffaels zu vergleichen[184]. Das

165 Innozenz III., De sacro altaris mysterio, PL 217, 832. Vgl. auch Platina, 56f. (vgl. oben Anm. 36).
166 Auf die ikonographische Parallele hat schon Hartt, Pagnini, Vigerio etc., 271 (vgl. oben Anm. 145) hingewiesen.
167 Thomas a Kempis, 277.
168 Innozenz III., 563. Vgl. Act. 12, 5.
169 Daß die Befreiung Petri als Teil seines Martyriums zu verstehen ist, zeigen die zahlreichen Beispiele in der italienischen Malerei, welche diese Szene mit der Kreuzigung Petri kombinieren. Dabei wird offenbar nicht streng zwischen erster und zweiter Befreiung Petri unterschieden. G. Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Firenze 1952, 629f. Abb. 723, 804 Abb. 905, 785 Abb. 885. Vgl. auch ebenda, 814 Abb. 922.
170 Die eiserne Kerkertür bedeutet nach der Auslegung Innozenz' III. die *persecutio dura*. Innozenz III., 565.
171 Matthiae, 64 Abb. 21.
172 Obwohl das von Hartt, 123 Anm. 59, zitierte zeitgenössische Sonett eines unbekannten römischen Dichters auf den Tod Julius' II. kaum als Beleg für den platonischen Bezug heranzuziehen ist, darf die Vorstellung von der Befreiung der Seele durch den Tod als Topos der Zeit gelten. Vgl. E. Panofsky, Studies in Iconology, New York 1939, 181.
173 Innozenz III., 565.
174 Fragmentum trium dialogorum Paoli Jovii episcopi . . ., zitiert nach Golzio, 26. Von den *cubicula duo*, die Raffael im Vatikan ausmalte, nennt Giovio jeweils nur den „Parnaß" und mit den zitierten Worten die „Befreiung Petri". Da beide Fresken sich an analoger Stelle an der Wand zum Belvedere-Hof befinden, entbehrt Giovios Auswahl nicht einer gewissen Konsequenz; Hinweis von Dr. Ursula Nilgen.
175 Golzio, 26.
176 Matth. 4, 16. Thomas a Kempis, 293: *Me oportet contentum esse in lumine verae fidei, et in ea ambulare, donec aspiret dies aeternae claritatis: et umbrae figurarum inclinentur.*
177 Act. 12, 3–6. *Tradidit* (Herodes) *ergo eum quatuor quaternionibus militum custodiendum, volens post Pascha producere eum populo.* Innozenz III., 563. Außerdem kann der bei Raffael typologisch auf die Befreiung Petri bezogene Traum Jakobs die Passion, Grablegung und Auferstehung Christi präfigurieren, so bei Hrabanus Maurus, De universo, PL 111, 38. Vgl. Ambrosius, De Jacob et vita beata, PL 14, 627ff. Hieronymus, Commentaria in Oseam Prophetam, PL 25, 930. Im Speculum Humanae Salvationis ist Christi Himmelfahrt durch Jakobs Traum vorgezeichnet. Hartt, 127.
178 Kantorowicz, 207. Das *Profectio*-Gebet ist das älteste, es stammt aus dem 8. Jahrhundert. Das *Adventus*-Gebet ist nicht vor dem 11. Jahrhundert entstanden. Die Dreiergruppe wird gerahmt von litaneiartigen *supplicationes;* siehe Traeger, Heuwagen, 310 Anm. 84, mit weiterer Literatur.
179 Ebenda. Ferner Traeger, 71–77, 105–107.
180 Gott prophezeit auf dem Berge Sinai: *Ecce ego mittam Angelum meum, qui praecedat te, et custodiat in via, et introducat in locum, quem paravi.* Vgl. E. Eichmann, Studien zur Geschichte der abendländischen Kaiserkrönung, in: Historisches Jahrbuch 45 (1925), 33 und ebenda 52 (1932), 309 Anm. 147. Kantorowicz, 217. P. Fabre – L. Duchesne, Le Liber Censuum I, Paris 1905–1910, 1. Traeger, 95. Siehe auch Matth. 11, 10; Luk, 7, 27; Mk. 1, 2.
181 Kantorowicz, 208. E. H. Kantorowicz, Laudes Regiae – A Study in Liturgical Acclamations, Berkeley-Los Angeles 1946, 75f. Zu diesen Fragen siehe auch Traeger, Heuwagen, besonders 310f.
182 Augustinus, Sermo XXXIX, 5, CChr 41, 491.
183 E. Panofsky, Grabplastik, Köln 1964, Abb. 254a. Vgl. R. Preimesberger, Ein Bozzetto Melchiorre Cafas, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1969), 178ff., Abb. 232, 237. Zum eschatologischen Schlafmotiv vgl. Innozenz III., 564; zum Schlaf Jakobs siehe Ambrosius, De Jacob et vita beata, PL 14, 651.
184 H. v. Einem, Michelangelo, Stuttgart 1959, 41, 45, 73, 80. Tolnay IV, Tafel 96, 203–205. Siehe auch unten Abb. 67. Mittelalterliche Beispiele bei Panofsky, Grabplastik, Abb. 239ff., zum Typus der *Commendatio Animae* ebenda Abb. 71ff., 243 (vgl. oben Anm. 183).

Moment der Gesalbtheit ist auch bei Petrus gegeben. Es bildet für Aegidius von Viterbo das *tertium comparationis* für die Zuordnung zur Vision Jakobs: *Nam unctus* (Petrus) *a Domino in sacerdotem maximum, quia unxerat Jacob petram Petrus vocari iussus a Domino est, quasi nove ecclesiae constans atque immotum fundamentum*[185]. Der typologische Bezug zwischen der zentralen Gruppe im Kerker und dem Gewölbefresko erhält so auch hinsichtlich der Engel, die auf der Himmelsleiter auf- und niedersteigen, einen eschatologischen Aspekt. Im *Ordo Commendationis Animae* heißt es: *Suscipiat eum sanctus Michael Archangelus Dei, qui militiae caelestis meruit principatum. Veniant illi obviam sancti Angeli Dei et perducant eum in civitatem caelestem Jerusalem*[186].

Nach dem Bericht der Apostelgeschichte führt das eiserne Gefängnistor, das Petrus an der Hand des Engels durchschreitet, in die Straßen Jerusalems. Das scheint der Grund zu sein, warum diese Gruppe im Fresko den Kerker nach rechts verläßt, wo sich an der Nachbarwand die „Vertreibung des Heliodor" anschließt und – wie gezeigt wurde – den Jerusalemgedanken vertritt. Gleichnishaft wird so der Adventus im Himmlischen Jerusalem präfiguriert[187]. *Porta ferrea ... ducit ad civitatem, quia „arcta est via quae ducit ad vitam" (Matth. 7, 14). Quae ultro aperta est eis ... „Et continuo discessit angelus ab eo" (Act. 12, 10); quia post hanc vitam, cum pervenitur ad illam, non est necessarius visitator aut custos; quia „Deus est omnia in omnibus" (Col. 3, 11)*[188]. Der im Kerker schlafende Petrus wird zum Bild des Todes des Menschen, dem die Auferstehung in Christus verheißen ist. *Et ideo lumen gratiae refulsit in habitaculo, quod tenebris peccatorum fuerat obscuratum ... dicens: Surge velociter: iuxta quod dicit Apostolus: „Surge qui dormis, et exsurge a mortuis: et illuminabit te Christus" (Ephes. 5, 14). „Et ceciderunt catenae de manibus eius" (Act. 12, 7)*[189]. Und da es im *Ordo Commendationis Animae* selber u. a. heißt: *Libera, Domine, animam eius, sicut liberasti Petrum et Paulum de carceribus*, so ließe sich schließlich auch die brennende Fackel im Petrusfresko als Sterbemotiv deuten[190].

4. Der augustinische Dualismus

An den beiden Schmalwänden sind somit konfrontiert: die in der Eucharistie gegenwärtig gesetzte Passion Christi und das Leiden des obersten Vertreters der universalen Kirche, das sich in der Doppeldeutigkeit des ikonographischen Typus transzendiert zum Bild des Sterbens in Christus. In unmittelbar symbolischem Bezug zum Bildgeschehen steht im Petrusfresko die Sichel des zunehmenden Mondes, an dem Wolken vorbeiziehen. In der Apostelgeschichte heißt es, daß die Befreiung Petri nachts stattfand, vom Mond ist nicht die Rede. Auch in früheren Darstellungen des Themas fehlt er, soweit ich sehe[191]. Für seine sinnbildliche Funktion bei Raffael – die künstlerische

185 Undatierter Brief an Antonio Zoccolo und die Augustiner in Rom (Napoli, Bibliotheca Nazionale, cod. V F 20, fol. 275v bis 276), zitiert nach O'Malley, 118 Anm. 1. Zur Salbung des *Pontifex Maximus* vgl. Innozenz III., 562.

186 Kantorowicz, 207 Anm. 3. An anderer Stelle heißt es: *In paradisum deducant te Angeli: in tuo adventu suscipiant te Martyres et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem*. Ebenda, 207.

187 Zur Idee des Tores beim Herrscher- und Papstadventus siehe Traeger, 74f. Der Einzug in die Stadt konnte diese zum zweiten Zion werden lassen und als Beginn eines neuen Goldenen Zeitalters aufgefaßt werden. Kantorowicz, 210. Typologisches Vorbild sind antike Adventusdarstellungen des Imperators, der von einer Victoria geleitet wird. Ebenda. Vgl. T. Hölscher, Victoria Romana – Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jahrhunderts nach Christus, Mainz 1967, 48–62. Der Typus wurde nicht nur im eschatologischen Bereich, sondern auch in der abendländischen Herrscherikonographie aufgegriffen, wo er bis ins 19. Jahrhundert fortlebte. Traeger, 74–77, 101f., 103 Anm. 143.

188 Innozenz III., 566.

189 Ebenda, 564.

190 F. Cabrol–H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie IV, Paris 1920, 436. Vgl. ebenda XIV 2, Paris 1948, 2163. Fackeln oder Kerzen spielen als Sterbemotiv eine wichtige Rolle. M. Meiss, Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings, in: ArtBull 27 (1945), 175. Vgl. auch die brennende Fackel des Putto in Tizians „Pietà" von 1576, Venezia, Accademia; H. E. Wethey, The Paintings of Titian I: The Religious Paintings, London 1969, Tafel 136. Die Fackeln beim Herrscheradventus bilden die sinngemäße Parallele. Kantorowicz, 217. Zur symbolischen Analogie des Todes und der Befreiung Petri ist auch auf das Grabmal des Kardinals Bart. Pacca in S. Maria in Campitelli/Rom von Ferd. Pettrich (1863) hinzuweisen; das Haupt des auf dem Sarkophag liegenden Toten ist im Schoße des Engels geborgen, darüber stellt das Wandrelief die Befreiung Petri dar. Vgl. Th-B 26, 509.

191 Mosaik in der Cappella Palatina in Palermo; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, Abb. 41b. Mosaik in der südlichen Apsis des Domes von Monreale; ebenda, Abb. 82b, c. Ein Paliotto in New Haven, Yale University; H. Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes, RömForsch XVII, München 1962, Abb. 150. Bogenrelief in Sessa Aurunca; Vent III, Abb. 529. Miniatur des 14. Jahrhunderts in Venedig, Fondazione G. Cini; G. Dalli Regoli, Miniatura Pisana del Trecento, Venezia 1963, Abb. 97. Predellentafel des Jacopo di Cione in Philadelphia, Pennsylvania Museum; R. Offner–K. Steinweg, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, section IV, vol. III, New York 1965, Tafel III, 24. Predellentafel des Giovanni del Ponte in Florenz, Uffizien; B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance Florentine School I, London 1963, Abb. 493. – Für freundliche Mitteilung dieser und weiterer Beispiele aus ihrer Dissertation bin ich Dr. Astrid von Kritter-Debold sehr dankbar. Vgl. A. v. Kritter, Die Auswahl und Anordnung der Darstellungen in der Brancacci-Kapelle – Versuch einer Deutung des Petruszyklus, Diss. Berlin 1970.

und schon von Vasari gepriesene Bedeutung der Mondstimmung braucht hier nicht erörtert zu werden[192] – findet sich eine Erklärung bei Augustinus: *Potest (i.e. luna) ergo et de persecutoribus martyrum intellegi, quod sagittare voluerint in obscura luna rectos cordes: sive adhuc in Ecclesiae novitate, quia nondum terris maior affulserat, et gentilium superstitionum tenebras vicerat*, und: *Quae (i.e. luna) si propterea deficit ut renovetur, etiam ipsi imperitae multitudini demonstrat Ecclesiae figuram, in qua creditur resurrectio mortuorum*[193]. Der Mond als Sinnbild der leidenden und sterbenden *Ecclesia* ist bei Augustinus eschatologisch gefaßt, wobei gerade seine Wandelbarkeit das irdische Geschick der Kirche bezeichnet, „die auch leidet und sich müht im Seufzen nach Erlösung": *Ecclesia vero adhuc in ista mortalitate carnis constituta propter ipsam mutabilitatem Lunae nomine in Scripturis significatur*[194]. Das schon bei Origenes und Ambrosius im Bilde des Mondes gekennzeichnete Mysterium der Kirche wird in Bezug gesetzt zur Passion Christi. *Sin vero vocabulo lunae, non mortalitas carnis per quam nunc transit Ecclesia, sed ipsa omnino Ecclesia significata est, quae permaneat in aeternum, ab hac mortalitate liberata; ita dictum accipiendum est: Orietur in diebus eius iustitia et abundantia pacis, donec extollatur luna, tamquam diceretur: ... fiet pax in tantum crescens et abundans, donec luna extollatur, id est, elevetur Ecclesia, per gloriam resurrectionis cum illo regnatura, qui eam in hac gloria primogenitus a mortuis antecessit ...*[195]. Diese lunare Kircheneschatologie ist undenkbar ohne Christus, die Sonne der Gerechtigkeit. *Luna intelligitur Ecclesia, quod suum lumen non habeat, sed ab Unigenito Filio Dei, qui multis locis in Sanctis Scripturis allegorice Sol appelatus est, illustratur*[196].

Nam istum carnis oculis visibilem solem oriri facit super bonos et malos Deus, qui etiam pluit super iustos et iniustos (Matth. 5, 45). Ducuntur autem saepe ex rebus visibilibus ad invisibilia congruae similitudines[197]. Augustinus gibt damit die Weise für das sakramentale Verständnis der Hostie in der „Messe von Bolsena" an – ... *Spiritus sanctus de visibilibus ad invisibilia, et de corporalibus ad spiritualia sacramenta similitudinem ducens ...*[198]; darüber hinaus wird im solaren Inhalt die theologische Polarität dieses Freskos zu dem der „Befreiung Petri" sichtbar. Denn die Hostie ist als gegenwärtig gesetzte Passion Christi die Sonne, welche der in Petrus leidenden und im Bilde des Mondes sterbenden Kirche ihr Licht gibt. Der an der Transsubstantiation zweifelnde Priester ist als Illustration zum augustinischen Sol-Luna-Mysterium aufzufassen. In den Worten Hugo Rahners: „Das Unerhörte der christlichen Verkündigung, die für die Schwachen immer ein Skandal sein wird, ist die Predigt vom verdemütigten und gekreuzigten Fleisch Christi: an dieser Wahrheit ‚verbrennen' gleichsam die kleinen Geister; aber wer immer diese Predigt der Kirche erträgt, an dem erfüllt sich das geheimnisvolle Wort des Psalmisten: *per diem sol non uret te necque luna per noctem* (Ps. 120, 6). Am Fleisch der Kirche vollzieht sich mystisch der Tod des Fleisches Christi – und darin besteht ihre mondliche Angleichung an die Sonne"[199]. Der Priester von Bolsena repräsentiert den „kleinen Geist". Wie der Mond am Himmel aufsteigt, wenn die Sonne untergegangen ist, so setzt sich die Passion des sichtbaren Fleisches Christi fort im Leiden der Kirche[200]. *Fecit lunam in tempora. Intellegimus spiritualiter ecclesiam crescentem de minimo, et ista mortalitate vitae quodammodo senescentem; sed ut propinquet ad solem ... Hic enim temporaliter transit ecclesia; non enim hic erit semper ista mortalitas ...*[201].

Der ikonographisch kongruente Typus des individuellen Sterbens der „Befreiung Petri", der an die Vorstellung der *Commendatio Animae* gebunden ist, scheint nicht ohne weiteres mit der augustinischen Kircheneschatologie identifizierbar. Da aber im Petrusfresko an das Leiden des ober-

192 VasMil IV, 344. Vgl. Taja, 219.

193 Augustinus, En. in Ps. 10, 3-4, PL 36, 133; CChr 38, 76f. Bei Ambrosius, Exaemeron IV, 2, 7 heißt es: „Denn gleich dem Monde scheint sie abzunehmen, aber sie nimmt nicht ab. Dunkle Schatten können sie verhüllen, aber abnehmen kann sie nicht. Sie nimmt ab durch den Abfall des einen oder des anderen bei der Verfolgung, aber nur um durch das Bekenntnis der Märtyrer wieder zum vollmondlichen Glanz zu gelangen", zitiert nach Rahner, Symbole, 130.

194 Augustinus, Ep. LV, 6, 10, PL 33, 209. Vgl. unten 74.

195 Augustinus, En. in Ps. 71, 10, PL 36, 908; CChr 39, 979. Bei Ambrosius ist die Kirche „der wahre Mond, dessen leuchtende Sichel bei zunehmendem Licht sich mit dem Glanz der Sonne füllt". Rahner, Symbole, 131. Zu Origenes ebenda, 110.

196 Augustinus, En. in Ps. 10, 3, PL 36, 132; CChr 38, 76.

197 Augustinus, Ep. LV, 5, 8, PL 33, 208.

198 Ebenda.

199 Nach Rahner, Symbole, 136. Augustinus, En. in Ps. 120, 12, PL 37, 1615; CChr 40, 1797: *De duobus timenda sunt scandala, quia et duo sunt praecepta in quibus tota lex pendet et prophetae, dilectio Dei et proximi. Ecclesia propter proximum diligitur, Deus autem propter Deum. In Deo, intelligitur figurate dictus sol, in ecclesia, intelligitur figurate dicta luna.* Ferner: *Parvulis praedicatur humilitas Christi, et caro Christi, et crucifixio Christi ... Et ideo non reliquuntur in nocte parvuli, quia lucet et luna etiam in nocte; id est, per carnem Christi praedicatur ecclesia, quia ipsa caro Christi caput ecclesiae est.* Ebenda.

200 Augustinus, En. in Ps. 103, PL 37, 1373f., 1376; CChr 40, 1516ff. Das im Bilde von Sonne und Mond gefaßte Geheimnis hat seinen Vorläufer bei Origenes. Er vergleicht das Sterben der Kirche mit den Wandlungen des Mondes, der, von der Sonne erleuchtet, in seinem Sterben sich siegreich mit dem unwandelbaren Sonnenlicht vereinigt. Auch bei Ambrosius leuchtet die Kirche nicht im eigenen Licht, sondern in jenem Christi. Rahner, Symbole, 107ff., 130.

201 Augustinus, En. in Ps. 103, 19, PL 37, 1373; CChr 40, 1516.

sten Repräsentanten der Kirche deren lunare Sterbesymbolik gleichermaßen geknüpft ist wie der Sterbetypus der Seele, ist dieser als Bild für jene zu verstehen. Im patristischen Denken gehört beides zusammen. Die Verbindung beider eschatologischer Vorstellungen ist bei Raffael in der Person Petri gegeben[202]. *Felicia vincula, quae reum usque ad Christi crucem, non tam contemnatum, quam consecratum miserunt*, sagt auch Augustinus[203]. Im Gegensatz zum Menschen ist die göttliche „Sonne" in ihrem Leiden und Sterben selbst Herr über die eigene Seele[204].

5. Nord- und Südwand (Abb. 26, 27)

Daß die Sonne Christi in der „Messe von Bolsena" theologisch zwar real, gegenständlich aber nur indirekt als Hostie gegenwärtig ist, hat seinen Grund in der für menschliche Augen nicht zu ertragenden Herrlichkeit des göttlichen Lichtes: *Habeo enim te in Sacramento vere praesentem, quamvis aliena specie occultatum. Nam in propria et divina claritate te conspicere, oculi mei ferre non possent; sed neque totus mundus in fulgore gloriae maiestatis tuae subsisteret*[205].

Der symbolischen Wahl der Ostwand für das Heliodorbild und der Westwand für das Attilafresko entspricht es, daß die „Messe von Bolsena" mit ihrer Symbolik des *Sol Iustitiae* analog zum Ort des Iustitiafreskos der Stanza della Segnatura sich an der Südwand, d.h. auf der Sonnenseite befindet. Das im gegenständlichen und symbolischen Sinn lunare Petrusfresko nimmt die nachtwärts gerichtete Seite des Raumes ein. Der tatsächliche Lichteinfall durch das südliche Fenster definiert das Petrusfresko im Sinne des augustinischen Dualismus als das sonnenbeschienene. Raffael hat das verdeutlicht, indem er, wie die letzte Restaurierung gezeigt hat, die Stirnseite des fiktiven Bogens über der „Befreiung Petri" in hellem Schlaglicht gibt, wogegen sinngemäß die Stirnseite des Bogens über der „Messe von Bolsena" verschattet ist. Entsprechend erscheint die gemalte Architektur über den beiden seitlichen Wandfresken beleuchtet. Das Sonnenlicht, welches durch das südliche Fenster einfällt, verschmilzt symbolisch gleichsam mit der solaren Bedeutung der Hostie in der „Messe von Bolsena"; das Geheimnis der Inkarnation Christi wurde oft mit dem Sonnenstrahl verglichen, der durch das Fensterglas einfällt. Deshalb sind in den beiden unteren Chiaroscuri der Fensterlaibung „Verkündigung" (Abb. 31) und „Geburt Christi" (Abb. 32) dargestellt, die zusammen mit dem durch das Fenster einfallenden Licht und der blutenden Hostie darüber eine Sinneinheit bilden[206].

6. Zur Rolle des Petrus im augustinischen Dualismus

Augustinus kann kaum als Vertreter des römischen Primats bezeichnet werden. Doch bezog seine Lehre vom Sol-Luna-Mysterium die Apostel, besonders auch Petrus, ein, dessen päpstliche Auffassung dem Programmentwerfer unbenommen blieb, zumal es auch bei Augustinus heißt: *Sed quoniam in significatione personam Petrus gestabat Ecclesiae, quod illi uni datum est, Ecclesiae datum est. Ergo Petrus figuram gestabat Ecclesiae; Ecclesia corpus est Christi*[207].

Et quid, cum occidit sol, cum passus est Dominus? Factae sunt quaedam tenebrae in apostolis, defecit spes eorum, quibus primo magnus et redemptor omnium videbatur. Quare? Posuisti tenebras, et facta est nox . . .[208]. Beim „Untergang" der Sonne Christi wurde in der Finsternis besonders der Glaube des Petrus, der seinen Herrn dreimal verleugnete, auf die Probe gestellt[209]. In der Predigt Innozenz' III. *In festum B. Petri ad vincula* wird in ähnlicher Weise die Gestalt Petri mit der Passion Christi, nunmehr zur Rechtfertigung des römischen Primats, verbunden: *Omnibus autem apostolis Christus unum praeposuit, videlicet Petrum, cui totius Ecclesiae principatum, et ante passionem, et circa passionem, et post passionem commisit*[210]. Im Zusammenhang der typologischen Zuordnung der „Befreiung Petri" und des „Traums Jakobs" ist wiederum auf Augustinus hinzuweisen: *Populus Christianus est; sed in ipso populo Christiano illi primatum tenent, qui pertinent ad Jacob* . . .[211].

Übrigens scheint die Verbindung von Petrus bzw. Papsttum mit dem Bild des Mondes in der Hochrenaissance nicht unvorbereitet gewesen zu sein. In den Miniaturen des Simon Marmion zum *Livre des 7 âges du monde* trägt der personifizierte Mond die Tiara[212]. In einer kleinen Schrift von ca. 1480 *Festa sacri palatii apostolici* heißt es: *Luna diem Petro dedicat alma suum*[213]. In der Nachfolge Raffaels wurde der Mond immer wieder als Motiv der „Befreiung Petri" dargestellt[214].

V. DIE EKKLESIOLOGISCHEN DUALISMEN IN IHREM VERHÄLTNIS ZUR ZELTIDEE

Geschlagen war Julius II. am 26. Juni 1511 nach Rom zurückgekehrt. Seine Pläne waren gescheitert, die römische Kirche schien in ihrer Existenz gefährdet. Die Niederlage führte zur Rückbesinnung auf das Wesen der Kirche, deren Verteidigung nach außen und innen die Gründung der Heiligen Liga und die Einberufung des V. Laterankonzils sichern sollten. Julius II. wollte . . . *ipsamque ecclesiam sanctam Dei a tot perturbationibus, quibus nunc vexatur, tranquillam et quietam reddere* . . .[215]. Das Bildprogramm der Stanza d'Eliodoro wurde als politisches und religiöses Manifest konzipiert. Motivation und Gegenstand lassen sich zusammenfassen mit Psalm 26, 5–6. Zur bösen Zeit geborgen im Zelt des Herrn (Deckenfresken) und erhöht auf einem Felsen (Petrusfresko) erhebt sich das Haupt über die Feinde (Heliodor- und Attilafresko), und die Hostie des Lobes („Messe von Bolsena") wird im Zelt gefeiert: *Quoniam abscondit me in tabernaculo suo: in die malorum protexit me in abscondito tabernaculi sui. In petra exaltavit me, et nunc exaltavit caput meum super inimicos meos. Circuivi et immolavi in tabernaculo eius hostiam vociferationis* . . .[216].

Der politisch-theologische Doppelaspekt, der die Ekklesiologie des Papstes bestimmte, fand seinen Ausdruck in bildlichen Antithesen. Die beiden Fresken der Langwände betonen einen politischen Dualismus, indem sie die Kirche im Kampf und Sieg über ihre Gegner zeigen. In den Schmalwandfresken dominiert die theologische Komponente. Wenn sie in ihrer politischen Aussage als Auftakt und Ziel den zeitlichen Rahmen für die Unternehmungen abstecken, deren Gegenstand an den Langwänden präzisiert wird, so stellen sie in theologischer Ebene das mystische Sein der Kirche dar, das in der Polarität wiederum von Jerusalem- und Romidee als christliche Weltgeschichte definiert wird.

202 *Per diem ergo sol non uret te, neque luna per noctem. Quare? Quia Dominus custodiet te ab omni malo. A scandalis in sole, a scandalis in luna, ab omni malo te custodiet* . . . *Custodiat animam tuam Dominus. Etiam in ipsa anima custodiat Dominus introitum tuum et exitum tuum, ex hoc nunc et usque in saeculum. Non quasi corpus tuum; nam in corpore peremti sunt martyres; sed custodiat animam tuam Dominus; quia de anima non cesserunt martyres.* Augustinus, En. in Ps. 120, 13, CChr 40, 1798f. Ferner: . . . *Spiritus sanctus* . . . *transitum illum de alia vita in aliam vitam, quod Pascha nominatur, a quarta decima luna voluit observari* . . . Augustinus, Ep. LV, 5, 9, PL 33, 208. Ostern ist das Datum der Befreiung Petri, vgl. oben Anm. 177. Zum Mond als Auferstehungssymbol siehe auch Rahner, Mythen, 152–158, ferner Kantorowicz, 220 und Cabrol-Leclercq IV, 335–340 (vgl. oben Anm. 190).

203 Acta Sanctorum Junii tom. VII, Paris-Roma 1867, 411 Nr. 105. Zur Verschmelzung der individuellen mit der ekklesiologischen Eschatologie in der Patristik vgl. auch Rahner, Symbole, 107, 113. Zum Gedanken der Seele auf dem V. Laterankonzil S. Offelli, Il pensiero del concilio Lateranense V sulla dimostrabilità razionale dell' immortalità dell' anima umana, in: Studia Patavina 2 (1955), 3–17.

204 Augustinus, En. in Ps. 103, 21, PL 37, 1374; CChr 40, 1517.

205 Thomas a Kempis, 293.

206 Zur Inkarnationssymbolik des sonnendurchstrahlten Fensters siehe M. Meiss, Light as Form and Symbol, 176, 178ff. (vgl. oben Anm. 190). Rahner, Mythen, 150f. Mit der unzutreffenden eucharistischen Interpretation der beiden apokalyptischen Chiaroscuri verbindet sich bei Hartt ein Mißverständnis der räumlichen Situation; das Sonnenlicht fällt bei ihm von Norden (!) ein: *Through this eucharistic revelation comes the light of the room, and it shines upon the eucharistic miracle at Bolsena;* Hartt, 124. Zur Verbindung von Inkarnation und Eucharistie vgl. U. Nilgen, The Epiphany and the Eucharist (vgl. oben Anm. 164). Eine ähnliche Beziehung liegt auch der vertikalen Zuordnung des Sakramentsaltares über der Krippenreliquie in der Kapelle Sixtus' V. in S. Maria Maggiore zugrunde. Vgl. K. Schwager, Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an S. Maria Maggiore in Rom, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München 1961, 324–355. Schöne, 15, vermutet eine ursprünglich farbige Verglasung der Fenster in der Stanza d'Eliodoro. Möglicherweise fanden sich hier noch weitere symbolische Hinweise.

207 Augustinus, Sermo CXLIX, PL 38, 802.

208 Augustinus, En. in Ps. 103, 22, PL 37, 1374; CChr 40, 1517.

209 Ebenda 1519. Vgl. Ps. 103, 19–23.

210 Innozenz III., 778. Vgl. Matth. 16, 18; Luk. 22, 54ff.

211 Augustinus, Sermo IV, De Jacob et Esau, PL 38, 40. Und: *sic omnes qui pro unitate Ecclesiae tolerant aliena peccata Jacob imitantur.* Ebenda 41f. Selbstverständlich spielte der Primatgedanke bei Julius II. eine wichtige Rolle. Schon allein deshalb ist die Predigt Innozenz' III., des größten Vertreters des päpstlichen Universalismus, als Quelle für das Petrusfresko vorauszusetzen, zumal S. Pietro in Vincoli die Titelkirche Julius' II. war. In der „Disputà" ist in dem Papst mit der Märtyrerpalme Julius I. dargestellt, der mit dem Rovere-Papst nicht nur den Namen teilte, sondern der auch für die Entwicklung des römischen Primatgedankens von Bedeutung war. Die Identifizierung überzeugend nachgewiesen von P. Künzle, Zur obersten der drei Tiaren auf Raffaels Disputà, in: RömQs 57 (1962), 243. Vgl. auch unten Anm. 316.

212 F. Winkler, Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig 1925, Tafel 11. Im Brevier Grimani tragen die Gestirne Tiaren. F. Ongania, ed., Le bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise, Venezia 1903, 3ff.

213 Roma, ca. 1480, fol. 4. Ist es Zufall, daß das V. Laterankonzil an einem *die Lunae* begann? Mansi, 574, 653. Vgl. oben Anm. 148.

214 Z.B. auf dem Relief des Vincenzo de' Rossi im Hof von S. Salvatore in Lauro; Th-B 29, 72f. Im Gemälde des Domenichino in S. Pietro in Vincoli scheint links der Mond über römischen Ruinen, die offenbar das Innere des Kolosseums, also eine Hauptstätte des Leidens der Christenheit, darstellen. Matthiae, 76 Abb. 27.

215 Mansi, 77. Die *ecclesia militans* sollte als *ecclesia triumphans* aus dem Kampf hervorgehen. Ebenda, 568. Vgl. A. Deneffe, Die Absicht des V. Laterankonzils, in: Scholastik, Vierteljahresschrift für Theologie und Philosophie 8 (1933), 359–379.

216 Durch dieses Psalmwort wird der allgemeinere Sinn von Apok. 21, 2–4 im Hinblick auf den politischen Sinn des Bildprogramms der Stanza d' Eliodoro präzisiert. Vgl. oben 56.

Eine ähnliche Akzentuierung zeigen die Deckenfresken in ihrem typologischen Bezug zu den Wandbildern. Während „Moses vor dem brennenden Dornbusch" (Osten) und „Noahs Dank" (Westen) den heilsgeschichtlichen und tagespolitischen Sinn von Heliodor- und Attilafresko vorzeichnen, wiederholen „Isaaks Opferung" (Süden) und „Jakobs Traum von der Himmelsleiter" (Norden) den spirituellen Sinn der Konfrontation von „Messe von Bolsena" und „Befreiung Petri"[217].

Der Dualismus von Sonne und Mond bzw. Eucharistie und Gestalt Petri, der auch in den Dokumenten des V. Laterankonzils betont wird[218], steht im Einklang mit der Zeltidee. *In sole posuit tabernaculum suum* (Ps. 18, 6). Der Priester „baut die Kirche" im Zelebrieren des Meßopfers[219], die gleichgesetzt werden kann mit dem Haus des Brotes, das als die Eucharistie vom Himmel herabsteigt[220]. Petrus ist nicht nur der Fels, auf dem die Kirche erbaut ist, sondern es wurde ihm auch in der Himmelstuchvision die „Figur der einen Kirche" zuteil[221]. Damit erhält neben dem Heliodor- und Attilafresko auch die Zweiheit von südlichem und nördlichem Wandbild konstituierenden Charakter für die Zeltvorstellung der Decke. „In das Zelt der heiligen Kirche" sind gesetzt der Tisch mit der Hostie und jener der heiligen Lehre, welche von den Dienern des Herrn, den Propheten, Aposteln und den anderen Lehrern, vertreten wird[222]. *Petrus enim secutus est Christum, non solum genere martyrii, sed et in ordine magisterii*[223].

So verbildlichen die Wandfresken in ihrem Verhältnis zur Zeltidee des Gewölbes die Kirche, die nach Augustinus „in diesem sterblichen Leben unter Sorgen und Mühen ferne von jenem Jerusalem pilgert, dessen Bewohner die heiligen Engel sind"[224].

VI. AEGIDIUS VON VITERBO

Eine gewisse dualistische Zuordnung der einander gegenüberliegenden Bildfelder dürfte seit Nikolaus V. bestanden haben[225]. Doch legen nicht nur die Ausdrucksweise Vasaris, sondern mehr noch die aufs engste mit der Person Julius' II. verknüpfte Thematik nahe, daß Raffaels Ausmalung einem neu entworfenen Konzept folgte[226]. Damit stellt sich die Frage nach dem Entwerfer des Bildprogramms.

Dusslers Vorschlag, den Urheber im Papst selbst zu sehen, ist wenig wahrscheinlich. Die Einführung seines Bildnisses entsprach zwar zweifellos den Wünschen Julius' II. nach Präzisierung der politischen Aussage[227], doch ist damit nur die zeitgeschichtliche, nicht die theologische Symbolik erfaßt. Der Programmautor ist in Theologenkreisen zu suchen. Wie H. B. Gutman sah auch F. Hartt in dem Franziskanergeneral und Kardinal Marco Vigerio den Entwerfer des Konzepts. Da aber eine franziskanisch-eucharistische Gesamtdeutung der Stanza d'Eliodoro unhaltbar

217 Eine Parallele zur Inkarnations- und Himmelfahrtssymbolik ist die augustinische Vorstellung vom Abstieg Christi in diese Welt, durch den er den Aufstieg der Seele des Menschen durch die Kirche zu Gott ermöglicht hat. Augustinus, Sermo XCI, PL 38, 570f. Augustinus, Sermo IV, PL 38, 38. Vgl. auch Gen. 28, 17, sowie Zeno, Tractatus XIII, De somnio Jacob, PL 11, 433 und Thomas a Kempis, 293.

218 Um des gedemütigten Fleisches Christi und der Ehre des Apostolischen Stuhles willen werden die Schismatiker zur Unterwerfung aufgefordert. Mansi, 576f., vgl. ebenda 574f. ...*ut omnium schismatum tenebris de christiani populi finibus profligatis, lumen catholicae veritatis, Christo vera luce largiente, refulgeat et bellorum rabies ... reducatur*. Ebenda, 576.

219 *Quando sacerdos celebrat ... Ecclesiam aedificat*. Thomas a Kempis, 278.

220 *Bethel quippe, ubi Jacob visionem vidit, significat Ecclesiam quae vere est domus Dei, quia domus est panis, qui de coelo descendit (Joh. 6, 58)*. Hrabanus Maurus, Commentaria in Matthaeum, PL 107, 739.

221 Augustinus, Sermo IV, PL 38, 43: ...*corpus unum Ecclesiae: cuius Ecclesiae figuram gerebat Petrus, quando ei dictum est: „Macta et manduca" (Act. 10, 13)*.

222 Thomas a Kempis, 294. Vgl. auch Hrabanus Maurus, Allegoriae in sacram scripturam, PL 112, 948: *Habitaculum intelligitur Christus et Ecclesia, iuxta illud: „Sol et luna steterunt in habitaculo suo" (Habac. 11, 3)*.

223 Innozenz III., De sacro altaris mysterio, PL 217, 778.

224 Rahner, Symbole, 135.

225 *Dopo, essendo condotto a Roma per papa Nicolo V.*, (Piero della Francesca) *lavorò in palazzo due storie nelle camere di sopra, a concorrenza di Bramante da Milano: le quali furono similmente gettate per terra da papa Giulio II., perchè Raffaello da Urbino vi dipignesse la prigiona di San Piero, ed il miracolo del corporale di Bolsena*. VasMil II, 492.

226 Ein umstrittener Entwurf zu Apok. 1, 7 in Paris (Louvre) ist wohl auf jeden Fall auf die Stanzen zu beziehen. Julius II. ist noch bartlos dargestellt. Am ehesten ist Freedberg recht zu geben, der in der Zeichnung *an exploratory thought* für die Stanza d'Eliodoro sieht, konzipiert während der Abwesenheit des Papstes in Bologna. Freedberg, 151. Andere Vorschläge bei Hartt, 121; Shearman, 165; Steinmann, Sixtinische Kapelle, 120f.

227 Dussler, 87, 89.

scheint, vermag auch die Ableitung aus dem *Decachordum Christianum* (Fano 1507) des Vigerio nicht zu überzeugen[228]. Der von E. Wind vorgeschlagene Santi Pagnini dürfte nicht zuletzt aus äußeren Gründen ausscheiden[229]. Es wurde gezeigt, daß das Programm eine wesentlich augustinische Komponente enthält. Schon in der „Disputà" nimmt Augustinus einen hervorragenden Platz ein. Zusammen mit Gregor d. Gr. sitzt er, als einziger völlig unverdeckt, in der vorderen Reihe der vier um den Altar versammelten Kirchenväter; er allein auch diktiert einem Schreiber zu seinen Füßen in die Feder, ist mithin im Abfassen seiner Lehre begriffen[230]. Nach Raffaels Tod wurde in der Sockelzone unter der „Disputà" ein Chiaroscuro mit der „Vision des hl. Augustinus" angebracht[231].

Es spricht viel dafür, daß als Programmentwerfer der beiden Stanzen der schon mehrfach erwähnte Aegidius von Viterbo (1469–1532) zu gelten hat[232]. Er war Augustinergeneral, einer der engsten Berater Julius' II. und zudem einer der größten Theologen seiner Epoche. Seine Traktate und Reden haben das religiöse Denken unter Julius II. und Leo X. maßgeblich mitgeformt, als Hofprediger nahm er eine zentrale Stellung an der Kurie ein. Die große Eröffnungsrede zum V. Laterankonzil am 3. Mai 1512, die *oratio ornatissima*, hielt Aegidius von Viterbo auf persönlichen Wunsch Julius' II.[233]. Drei Hauptkriterien, die das geistige Prinzip des Bildprogramms der Stanza d'Eliodoro bestimmen, finden ihre Parallele im Denken des Aegidius von Viterbo.

1. Die ekklesiologische Zeltidee läßt sich vor allem auf Apokalypse und Psalter zurückführen. Seit etwa zwanzig Jahren habe er *Ioannis Apocalypsim de successu ecclesiae* ausgelegt, sagte Aegidius in seiner großen Konzilsrede. Ein zweiter Hauptgegenstand seiner Bibelstudien waren die Psalmen[234]. Die räumliche Situation brachte es mit sich, daß der Zeltgedanke mit der Vierzahl der Wände rechnen mußte. Sie wurde auch an der Decke konsequent durchgeführt, indem man durch Beseitigung der entsprechenden Gewölberippen die ursprünglichen acht Bildfelder auf die Hälfte reduzierte[235]. Die göttliche Zahl Vier ist nach Aegidius von Viterbo besonders geeignet, die Realitäten der Menschheit zu präfigurieren, deren göttliche Prototypen von ihrem irdischen Widerschein unabhängig sind[236]. Dieser ist vielmehr von jenen determiniert, und die Geschichte ist eine schattenhafte Spiegelung Gottes[237].

2. Die alttestamentarischen Deckenszenen präfigurieren bei Raffael auch den kirchengeschichtlichen Aspekt der Wandbilder. Für Aegidius bilden die Ereignisse des Alten Testaments nicht nur die Antitypen für jene des Neuen, sondern – was entscheidend ist – auch für jene der Kirchen-

228 Hartt, 129; Gutman, 37. Dieser Vorschlag abgelehnt von Wind, Typology, 43ff.

229 Wind, ebenda. E. Wind, Sante Pagnini and Michelangelo: A Study in the Succession of Savonarola, in: Foçillon Memorial Volume, GazBA 26 (1944), 211–246. E. Wind, The Ark of Noah, 421 (vgl. oben Anm. 137). Pagnini ist erst unter Leo X. in Rom nachweisbar; sein theologisches Hauptwerk erschien ein Vierteljahrhundert nach dem Tode Julius' II. (S. Pagnini, Isagogae ad Sacras Literas Sensus libri XVII, Lyon 1536). Hartt, Pagnini, Vigerio etc., 264f. (vgl. oben Anm. 145). Vgl. auch O'Malley, 72.

230 Augustinus scheint also in der „Disputà" das zu Papier zu bringen, worüber die übrigen Gestalten meditieren oder disputieren. Ähnlich diktiert im „Parnaß" Homer als einziger Dichter einem Schreiber. Gutman, 32. Zur hervorragenden Bedeutung des Augustinus in der „Disputà" paßt es, daß Julius I., in dessen Gestalt sich der Rovere-Papst ins Bild bringen wollte, genau hinter Augustinus steht; auf dem Boden liegt das inschriftlich bezeichnete Hauptwerk des Augustinus *De Civitate Dei*. Künzle, Zur obersten der drei Tiaren, 242, 248 (vgl. oben Anm. 211).

231 P. Chattard, Nuova descrizione del Vaticano o sia del Pal. Apostolico di San Pietro II, Roma 1766, 235. Steinmann, Chiaroscuri, 169. Gutman, 27.

232 P. Pfeiffer ist der Ansicht, daß Gedankengänge des Aegidius von Viterbo wahrscheinlich die Programme aller vier Stanzen maßgeblich beeinflußt haben. – Im übrigen wäre es denkbar, daß auch das Bildprogramm der Sixtinischen Decke auf Ideen des Aegidius beruht.

233 Vgl. Wind, Typology, 44 Anm. 24f. O'Malley, 9ff., 14 Anm. 3, 68. Pastor III 2, 848. Die Eröffnungsakte des Konzils nennt ihn einen *verbi Dei praedicantem celeberrimum*. Mansi, 666, vgl. ebenda, 653. Daß Aegidius von Viterbo bislang als Programmentwerfer nicht untersucht wurde, liegt nicht zuletzt daran, daß seine Schriften zum größten Teil unpubliziert sind. Wind, Typology, 44, hat den Namen des Aegidius in diesem Zusammenhang genannt, sich aber trotzdem für Pagnini als Programmentwerfer entschieden. Eine grundlegende Analyse des Denkens des Aegidius liegt nunmehr in dem Buche von O'Malley vor, auf das ich mich hier im wesentlichen stütze. Vgl. auch Wind, Typology, 46; G. Signorelli, Il Cardinale Egidio da Viterbo: Agostiniano, umanista e riformatore (1469–1532), Firenze 1929. Eine Auswahl von Briefen des Aegidius bei E. Martène–U. Durand, Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum, moralium amplissima collectio III, Paris 1724, 1233 bis 1268. Zur besonderen Wertschätzung des Aegidius durch Julius II. siehe O'Malley, 4. Vgl. auch A. Chastel–R. Klein, L'Europe de la Renaissance – L'âge de l'umanisme, Paris 1963, 12, 16, 81, 84, 230.

234 Mansi, 669. O'Malley, 67, 97, 100f.

235 Die Ansätze der beseitigten Rippen wurden erstmals von Franz Graf Wolff Metternich festgestellt. Oberhuber, Stanza dell' Incendio, 35. Dussler, 88. Shearman, 173.

236 Dabei hebt O'Malley den polemischen Ton sowohl gegen das *conciliabulo* von Pisa als auch gegen die zeitgenössische Philosophie hervor, die beide aus den Elementen dieser Welt die Grenzen der übernatürlichen Norm festlegen wollten. O'Malley, 140.

237 In seiner späten Schrift Scecchina – Libellus de litteris Hebraicis I, ed. F. Secret, Roma 1959, 130 heißt es: ...*idque quod in caelo erat mundoque divino historiae veritas imitatur in terris, factum sicut in caelo et in terra*.

geschichte. Über die bildhafte Übereinstimmung hinaus muß in der zyklischen Geschichtsauffassung des Aegidius unter der neuen Vorsehung wiederholt werden, was unter der alten geschah. Dabei werden den zehn alten die zehn neuen Weltepochen entgegengestellt, deren Geschichte in erster Linie die des Papsttums ist, mit dem ausdrücklichen Zweck, dem Papst seine Pflichten und seine Verantwortung im gegenwärtigen historischen Augenblick aufzuzeigen[238].

3. Wie gezeigt wurde, überlagern sich in jedem Wandfresko eine wörtliche, eine politisch allusive und eine diesen zugrunde liegende theologische Bedeutung, mithin drei Sinnschichten. Bei Aegidius werden in der Auslegung der Schrift bzw. der *historia sacra* unterschieden: der wörtliche, offenkundige Sinn der reinen Erzählung *(nuda historia)*, sodann deren allegorische Bedeutung, und schließlich – von den beiden ersten sorgfältig zu unterscheiden – der spirituelle oder theologische Sinn, der imstande ist, den Schleier vom Geheimnis geheiligter Geschichte als der *providentiae imago* zu lüften[239].

Auch inhaltlich haben die dualistischen Konfrontationen der Wandbilder ihre Parallele bei Aegidius von Viterbo.

In Heliodor- und Attilafresko stehen sich gegenüber Jerusalem- und Romgedanke, die den doppelten Anspruch des Papstes als Nachfolger sowohl des alttestamentarischen Hohepriesters wie der römischen Imperatoren betonen. Zwei Völker, das jüdische und das etruskische, wollte nach Aegidius von Viterbo die göttliche Vorsehung besonders auszeichnen und schützen[240]. In der *Historia XX saeculorum* stellt er der Geschichte des Papsttums jene der „ersten Kirche" gegenüber[241]. Die Kirche ist aus Asien nach Europa, von Jerusalem nach Rom, gewandert. Hier führt nun Aegidius die Vorstellung von der Übertragung des Imperiums auf die Päpste ein. Denn auf Grund ihres universalen Charakters war eine Verschmelzung der Kirche mit dem römischen Weltreich notwendig[242]. Wenn im Attilafresko Leo d. Gr. symbolisch mit der Konstantinischen Schenkung in Zusammenhang gebracht wird – eine Verknüpfung, die schon deshalb sinnvoll ist, weil nach der Meinung dieses Papstes Rom dazu bestimmt war, einst Haupt und Mutter des christlichen Erdkreises zu werden[243] –, so entspricht dies der Auffassung des Aegidius, daß die päpstlichen Grenzen über die italienische Halbinsel hinaus das gesamte ehemalige Imperium Romanum umfassen sollten. Auf Grund dieser Identifizierung gebraucht er sogar die Begriffe „Senat und Volk von Rom" als synonym mit der römisch-christlichen Religion und vergleicht die imperiale Regierung der beiden Träger des Namens Julius, Caesars und des Rovere-Papstes, miteinander[244]. Im Attilafresko haben der Papst die Nachfolge der Imperatoren und die beiden Kardinäle die Rolle der römischen Senatoren übernommen. Die Apostelfürsten über dem Papst treten in den gleichen Sinnzusammenhang und stellen einen weiteren Bezug zur Jerusalemsymbolik des Heliodorfreskos her, wenn Aegidius sich über Rom äußert: *Civitas haec, sancta Latina Jerusalem . . . sanctorum apostolorum Petri et Pauli morte instaurata, . . . et sancto Petro heredi dedicata*[245]. Rom, das

238 O'Malley, 16, 102ff., 108. Die *Historia XX saeculorum* entstand in der Frühzeit des Pontifikates Leos X. als Frucht langjähriger Überlegungen. Dem zehnten Zeitalter gehört Aegidius selbst an. Von ihm erwartet er sich die große Reform der Kirche. – Zur üblichen Typologie als Präfiguration des Neuen Testaments durch die entsprechenden Begebenheiten des Alten Testaments vgl. Ettlinger, 94ff., zum Aufleben der patristischen Tradition ebenda, 100, 102.

239 O'Malley, 94f., 101, 181. Die Interpretationsweise des Aegidius nach dem dreifachen Sinn unterscheidet sich also von der scholastischen nach dem vierfachen Sinn. Diese sah Aegidius im Einklang mit entsprechenden Ideen der jüdischen Kabala, mit der er sich besonders befaßte (vgl. unten 70), insofern nämlich, als beide hinter der wörtlichen die höhere Bedeutung suchten. Ebenda, 94. Die dreifache Sinnschichtung konnte Aegidius bei seinem Vorbild, dem heiligen Augustinus, bestätigt finden: *Vetus (testamentum) promissiones habebat temporales, sed significationes spirituales.* Augustinus, Sermo IV, De Jacob et Esau, PL 38, 37. Zur Auslegung nach dem scholastischen vierfachen Sinn vgl. Ettlinger, 95; ferner H. Sedlmayr, Jan Vermeer – Der Ruhm der Malkunst, in: Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958, 161–173.

240 *Et quoniam uterque locus atque utraque gens, quae veterem legem expectabat Judaea et quae novam Tyrrhena, suo utraque ab angelo secundum eandem divini luminis perceptionem regebatur.* Historia XX saeculorum, fol. 8r (vgl. oben Anm. 131), zitiert nach O'Malley, 56 Anm. 1; vgl. ebenda 37 Anm. 2. Für die in jener Zeit aufblühende Etruskermode ist das aus Holz aufgebaute Theater aufschlußreich, das anläßlich der Verleihung des römischen Bürgerrechts an Giulio de'Medici, den Nepoten Leos X., auf dem Kapitol errichtet wurde. Das Bildprogramm, das von Tommaso Inghirami, dem Präfekten der Vatikanischen Bibliothek, entworfen und u.a. von Peruzzi ausgeführt wurde, enthielt vornehmlich Szenen aus der etruskischen Geschichte, die durch Inschriften gekennzeichnet waren. Mit dem Programm sollte auf die toskanisch-etruskische Herkunft der Medici angespielt werden. H. Janitschek, Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513 – Ein Beitrag zur Geschichte des Festwesens der Renaissance, in: RepKw 5 (1882), 260, 264ff., 268. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Hans Ost (Bonn). Vgl. Frommel, Peruzzi, 13 und 76f.

241 O'Malley, 16.

242 Ebenda, 122ff.

243 Leo d. Gr., Sermo LXXXII, In natali apostolorum Petri et Pauli, PL 54, 424.

244 O'Malley, 126f., 131. Zur mittelalterlichen Tradition der Identifizierung von Kirche und Rom siehe R. Konrad, Das himmlische und das irdische Jerusalem, 525f. (vgl. oben Anm. 157); W. Kemp, Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella, in: ZKg 30 (1967), 309–320; Traeger, 86f.

245 Brief an einen unbestimmten Augustinerkonvent in Rom (Siena, Bibl. Communale G.X. 26, p. 60), zitiert nach O'Malley, 124 Anm. 6.

„heilige lateinische Jerusalem", ist die Erfüllung alles dessen, was an der „Synagoge" unvollkommen war, und wenn die Vergänglichkeit der „ersten Kirche" am deutlichsten in der Zerstörung des Salomonischen Tempels wurde, so wird die römische Kirche bis ans Ende der Zeiten dauern. Man erinnert sich, daß auch das in Leos Reitmotiv symbolisierte *Constitutum Constantini* bis ans Ende der Welt gültig sein sollte[246].

Das Verhältnis von Zeltidee und Wandfresken wird deutlich, wenn bei Aegidius „paradox" die Kirche einerseits als mystischer Leib Christi, als eine spirituelle Realität aufgefaßt wird, anderseits aber nicht körperlos, sondern eben als eine spezifisch römische und als eine Gemeinschaft gedacht ist, die vollständig in die aktuellen Probleme der Zeit verwickelt ist. Gerade dieser zeitlich-römische Charakter läßt die Kirche als Fortsetzung Israels und Fluchtpunkt aller religiösen Geschichte erscheinen[247]. Man wundert sich daher nicht, in Aegidius' politischer Einstellung jene Haltung gegenüber den inneren und äußeren Feinden der Kirche wiederzufinden, welche die zeitgeschichtliche Polarität von Heliodor- und Attilafresko bestimmt[248].

Die vor allem von Augustinus vertretene Sonne-Mond-Symbolik durchzieht auch das Denken des Aegidius von Viterbo, der nicht müde wurde, den hl. Augustinus als seinen geistigen Vater, als *dux meus, parens meus* oder *magnus Augustinus meus* zu bezeichnen[249]. Für den Augustinergeneral war die irdische Kirche „die Braut" und „der Mond". Schon in einem Brief vom 5. August 1505 greift er den augustinischen Gedanken von der nächtlichen Leidens- und Sterbevorstellung der lunaren Kirche auf: *Mater ecclesia iam prope extincta est . . . Refrixit multis iam annis haec regina; obriguit nostra luna . . . Ecce iam media propinquat nox. Audio mortis strepitus*[250]. Doch durch das V. Laterankonzil werde sich, wie er in der Eröffnungsrede sagte, die darniederliegende Kirche erheben, die Augen der ersterbenden Kirche werden sich wieder beleben und das Licht empfangen[251]. Denn: . . . *divina vero sapientia nulla est, ut ipse idem* (Plato) *sexto rei publicae libro scripsit, nisi vel sol ille boni Dei filius, vel ea lux quae ab eo sole proficiscitur*[252]. Gern beruft sich Aegidius daher auf Plato, weil dieser im Gegensatz zu Aristoteles die Erleuchtung durch die „Sonne der Gerechtigkeit" für notwendig hielt[253].

Der Überlagerung des Typus der *Commendatio Animae* mit dem schon von Hartt betonten platonischen Aspekt in der „Befreiung Petri", die als Bild der lunaren Kircheneschatologie aufgefaßt wird, dieser komplexen und erst aus der Polarität zur solaren Eucharistie in der „Messe von Bolsena" zu verstehenden Sterbesymbolik der Kirche entsprechen ähnliche Gedankengänge bei Aegidius. Für ihn besteht eine erstaunliche Parallele zwischen der „Sonne der Gerechtigkeit", die jeden Menschen, der in die Welt kommt, erleuchtet (Joh. 1, 9), und dem Gleichnis von Sonne und Höhle bei Plato. Die Welt ist für Aegidius die Höhle, Christus die Sonne, dazwischen steht die Seele des Menschen; sein Körper ist ihr Gefängnis und Grab. Die Seele strebt danach, aus der Finsternis zur Sonne zu gelangen. Auf die augustinischen Elemente in dieser Anschauung hat O'Malley hingewiesen[254]. Die Rettung der Seele ist nach Aegidius vor allem durch die heiligende Funktion der Sakramente, besonders der Eucharistie, möglich. Sie

246 O'Malley, 122. In der Stadt der Päpste sieht Aegidius *Jerusalem humanam, urbem Romam*, der Vatikanische Hügel wird der wahre Berg Zion. Stadt und Papst sind durch ein ewiges Band verbunden, und was Gott verband, soll der Mensch nicht scheiden. Ebenda, 122, 124. Übrigens kritisierte Aegidius nicht den durch Konstantin d. Gr. der Kirche überlassenen Reichtum, sondern nur dessen Mißbrauch. Ebenda, 137; vgl. Mansi, 670A. Über Aegidius' Einstellung zur Konstantinischen Schenkung siehe unten 72.

247 O'Malley, 122.

248 Aegidius war kein Anhänger des Konziliarismus, weil er in Konzilien die Gefahr sah, daß sie leicht als Werkzeuge gewissenloser Fürsten mißbraucht werden konnten. Auch persönlich war er mit dem *conciliabulo* von Pisa befaßt. Er erhielt von Julius II. den Auftrag, die schismatischen Kardinäle zurückzugewinnen. Ebenda, 121. Zur päpstlichen Stellungnahme gegen den Konziliarismus unter Sixtus IV. vgl. oben Anm. 10. Mit Julius II. verband Aegidius die Aversion gegen die Franzosen, von deren geplanter Vertreibung ihm der Papst schon im Sommer 1510 Mitteilung gemacht hatte. O'Malley, 6 Anm. 1, 126. Für das Attilafresko ist es übrigens nicht ohne Belang, daß die Hauptquellen für das Geschichtsbild des Aegidius der Liber Pontificalis und Platinas Papstviten waren. Ebenda, 16, 136. Zu seiner Einstellung gegenüber den inneren und äußeren Feinden der Kirche vgl. ferner ebenda, 168f., 177 Anm. 1.
Im November 1512 predigte Aegidius in S. Maria del Popolo über die Befreiung der Kirche von inneren und äußeren Feinden, d.h. über die Auflösung des *conciliabulo* und die Vertreibung der Franzosen. Die Publikation dieser Predigt wird von Clare O'Reilly (Dublin) vorbereitet. Freundlicher Hinweis von P. Heinrich Pfeiffer SJ.

249 O'Malley, 24 Anm. 1, 119, 145 Anm. 3, 173. Der hl. Augustinus war für Aegidius zudem der Gründer seines Ordens. Ebenda, 61.

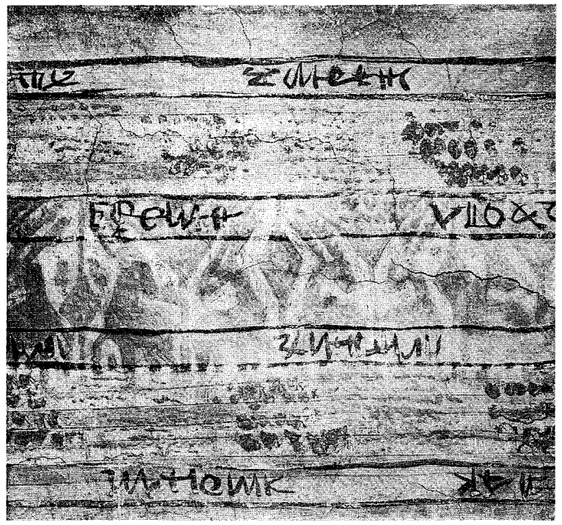
250 Napoli, Bibl. Nazionale, cod. V.F. 20, fols. 94v–95, zitiert nach O'Malley, 111 Anm. 1. Zur Kirche als Braut und Mond ebenda, 91. Zur Sonne-Mond-Symbolik vgl. die Eröffnungsrede zum V. Laterankonzil, Mansi, 669.

251 *Iacet enim sponsa . . . surgit revirescitque synodorum studio . . . et emortui ecclesiae oculi reviviscunt ac recipiunt lucem . . .* Mansi, 670CD. Und: . . . *quando, inquam, ullus inter infaustos dies, quam sanctissima illa resurgentis Christi lux, aut luctuosior, aut calamitosior illuxit?* Ebenda, 675.

252 Historia XX saeculorum, fol. 62 (vgl. oben Anm. 131), zitiert nach O'Malley, 45 Anm. 2.

253 O'Malley, 188.

254 Ebenda, 32, 51f.



29. Messe von Bolsena (Detail)

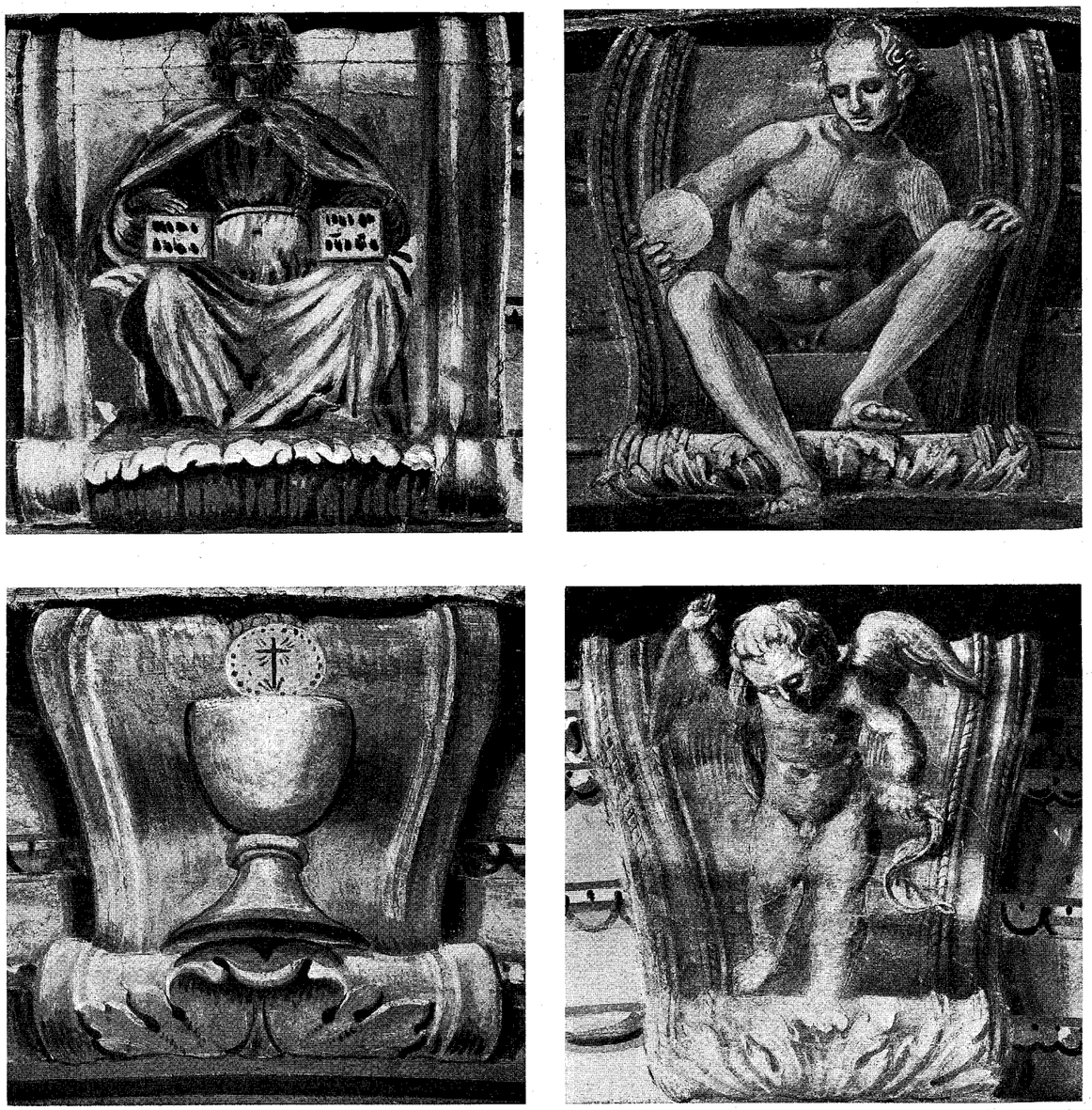
ist für ihn das Symbol des „neuen Israel", das alle Völker, Rassen und Nationen um ihren Tisch versammelt und sie in eine wahre Kommunion, eine spirituelle Einheit bringt. Von hier aus wird die Menge links unten in der „Messe von Bolsena" verständlich, die wie in einem gemeinsamen Bewegungssog einer „magnetischen" Anziehung durch den Altar unterworfen ist. Das Meßopfer soll nach Aegidius mit echter Liebe und innerer Devotion gefeiert werden, da es andernfalls eine nutzlose Formalität, *vanum opus*, sei, eine Einstellung, die im Fresko der ungläubige Priester verkörpert[255].

In der „Messe von Bolsena" spricht zudem ein bisher unbeachtetes Detail für Aegidius von Viterbo als Urheber des Programms. Das weiße Altartuch, das bildparallel die Breitseite des Tisches verdeckt, wird von vier goldgelben Querstreifen durchzogen, die oben und unten jeweils von einer Zeile mit Schriftzeichen eingefaßt sind (Abb. 29). Die Buchstaben, zu wortähnlichen Gruppen zusammengefaßt, scheinen vor allem dem Hebräischen entlehnt zu sein. Sie sind durchsetzt von griechischen oder erfundenen Elementen. Obwohl (mit Ausnahme der nur flüchtig skizzierten untersten Reihe) deutlich und präzise geschrieben, geben die Buchstabengruppen zusammengelesen keinen Sinn. Die esoterischen Schriftzeichen müssen auffallen, weil man auf einem Altartuch, das der wörtlichen Bedeutung der Szene gemäß ins Bolsena des 13. Jahrhunderts gehört, lateinische, oder, im Falle hebräischer oder griechischer, gleichwohl sinnvolle Worte erwarten müßte. Nach Ansicht des Aegidius nun, dessen Kenntnis der jüdischen Kabala ungewöhnlich gut war und der darin sogar Pico della Mirandola und Reuchlin übertraf, steht nicht nur das Hebräische an der Spitze aller Sprachen, weil sich in ihm das Wort Gottes geoffenbart hat, sondern darüber hinaus ist jedes einzelne Wort, jeder Buchstabe und jede Ziffer Quelle unendlicher Bedeutung. Mehr noch: einzelne Buchstaben, jede beliebige Kombination oder Trennung der Schriftzeichen, ja sogar der kleinste Strich oder Punkt sind imstande, die Unerschöpflichkeit des göttlichen Mysteriums auszudrükken[256]. Bedenkt man ferner, daß Aegidius im Sohn Gottes den *sanctae cabalae et theologiae auctor beatissimus* erblickte und daß für ihn die Schriftzeichen nicht bloße Symbole der göttlichen Realität sind, sondern auch die Macht besitzen, in den Geist der Frommen und Demütigen einzudringen, diesen zu entzünden und zu erregen, so wird die bewegte Ergriffenheit verständlich, mit welcher sich die Menschenmenge hingezogen fühlt zum Altartisch mit den symbolischen Buchstaben, auf dem sich das zentrale Geheimnis der Kirche ereignet[257] (Abb. 3).

255 Ebenda, 119 und 119 Anm. 2.

256 Ebenda, 78f., 86f., 188. In der ab 1512 erhaltenen Korrespondenz mit seinem Ordensbruder Gabriele della Volta bittet Aegidius immer wieder um die Beschaffung jüdischer exegetischer Bücher; Übersetzungen kabalistischer Hauptwerke befanden sich in seiner Bibliothek. Ebenda, 87. Vgl. auch W.L. Gundersheimer, Erasmus, Humanism, and the Christian Cabala, in: Warburg Journal 26 (1963), 38–52. Gute Abbildung des Altartuches in Farbe bei G.L. Mellini, Raffaello – Le Stanze Vaticane (Forma e Colore Nr. 21), Firenze 1965, Tafel 17. Für Identifizierung und Erläuterung der Schriftzeichen auf dem Altartuch bin ich P. Heinrich Pfeiffer SJ und P. Thomas Matthews SJ dankbar.

257 *Quamobrem humanae (voces et litterae) ut cadavera et hominum mutae imagines, divinae ut viventes vires et spiritum ardentium inflamandi vim habentium intrant animos, permovent, cient, excitant et incendunt ... quod vivus sit sermo divinus (Heb. 4, 12)*. Scecchina I, 159 (vgl. oben Anm. 237). O'Malley, 89 Anm. 2, 91 Anm. 4. In dieser Sicht dürfte dann auch die Vierzahl der gelben Streifen des Altartuches von symbolischer Bedeutung sein, denn nach Aegidius ist die Zahl Vier göttlich, vgl. oben 67. Zu Aegidius vgl. auch oben 43, 48, 53 f., 57, 58 Anm. 158, 62 und unten 72, 74, 76, 78, 90.



30a–d. Gemalte Schlußsteine der Stanza d'Eliodoro (a und c vor der Restaurierung, b und d nach der Restaurierung)

1. *Die gemalten Schlußsteine (Abb. 30a–d)*

n Zenit der gemalten Bogenarchitektur, die jedes der Wandfresken rahmt, verdeutlicht je ein fingierter lußstein mit symbolischer Darstellung den übergeord- n Sinn der Szenen. Über der „Vertreibung Heliodors" eine sitzende Gewandfigur je eine querrechteckige, rünglich vielleicht beschriebene Tafel. Die Form dieser ln schließt es aus, daß hier die zehn Gebote gemeint n. Vom Jerusalemgedanken des Heliodorfreskos, der Antithetik zum Romgedanken einschließt, läßt sich Figur als Allegorie auf Alten und Neuen Bund deuten[258]. wesentlich politisch gefärbte Romgedanke des Attila- kos findet sein Echo in der sitzenden Jünglingsgestalt Schlußsteins; er hält in der rechten Hand einen Globus. r der „Messe von Bolsena" ist der eucharistische Kelch der Hostie dargestellt. Wie diese drei Schlußsteine sym- sch jeweils zwischen Wand und Deckenfresko vermit- , so auch der Schlußstein über der „Befreiung Petri". weist ein Putto mit der Rechten in einer Art Segens- us über sich hinaus, während er sein Gesicht nach un- wendet. Damit wird die Verbindung zwischen dem el, der Petrus befreit, und den „himmlischen" Engeln Jakobsleiter hergestellt[259].

2. *Südliche Fensterlaibung*

den Wandungen beider Fenster befinden sich je zwei roscuri übereinander, wobei die einander gegenüber- nden formal und inhaltlich zusammengehören. Eine ikale Verbindung ist nicht erkennbar. Die Bildchen , wie die der nördlichen Fensterlaibung, der Raffael- le zuzuschreiben (Abb. 31, 32).

der unteren Zone der südlichen Fensterlaibung sind rkündigung" und „Geburt Christi" dargestellt, die sich lie Eucharistie der „Messe von Bolsena" beziehen las- 30. In der oberen Zone sind, die ganze Tiefe der Lai-

Vgl. Galat. 4, 24. Augustinus, Sermo II, 7, CChr 41, 14. Ps.-Ambrosius, Expositio in Apoc., PL 17, 947.

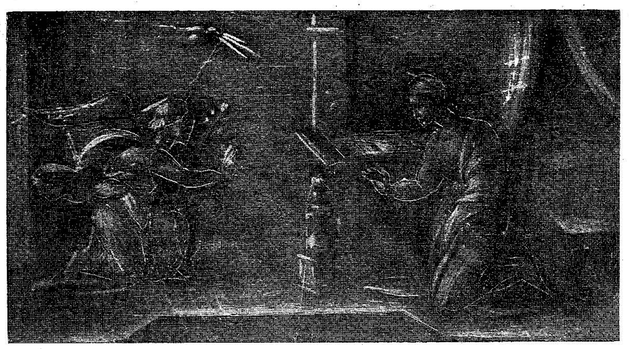
Zusammen mit der gemalten Bogenarchitektur sind die vier Schlußsteine durch Restaurierung im 19. Jahrhundert in barbarischer Weise entstellt worden; außer dem Thema der Darstellungen war nichts mehr vom ursprünglichen Zustand zu ihnen. Die jüngste Restaurierung hat diese Übermalung beseitigt.

Vgl. oben Anm. 206.

bung einnehmend, die schon erwähnte „Konstantinische Schenkung" (links) und „Silvesters Drachenbindung" (rechts) konfrontiert. Mit der ersten Szene (Abb. 18) vertritt Julius II. seinen Anspruch, Nachfolger Konstantins d. Gr. und Herr des Kirchenstaates zu sein[261]. Im Geschichtssystem des Aegidius von Viterbo endete das erste, goldene Zeitalter, da Christus selbst noch unter den Menschen weilte, mit dem Pontifikat Silvesters I. Durch urkirchliche Armut war diese Periode normativ für die folgenden neun Epochen. Der Niedergang begann mit dem zweiten Zeitalter. Es ist wesentlich bestimmt durch die Konstantinische Schenkung und den damit verbundenen neuen Reichtum der Kirche, welche die Einsamkeit von Gebirgshöhlen mit prachtvollen, vom Kaiser gestifteten Basiliken vertauschte. Das Wirken Konstantins und Silvesters wertet Aegidius von Viterbo dennoch positiv, da Papst und Klerus weiterhin ein untadeliges Leben geführt hätten; der neu errungene Wohlstand habe vor allem die Laien negativ beeinflußt[262]. Auf dem zuletzt abgehaltenen Konzil von Konstanz (1415) war als ein Hauptirrtum John Wicklifs Satz verdammt worden: *Silvester papa et Constantinus imperator errarunt ecclesiam dotando*[263]. Da für Aegidius mit dem Pontifikat Julius' II. die letzte Stufe vor dem Anbruch des idealen zehnten Zeitalters erreicht war, mit Julius II. also endete, was unter Silvester begonnen hatte, mußte eine Darstellung der Konstantinischen Schenkung nicht nur im Sinne des Papstes liegen, der sie als Instrument seiner Machtpolitik benutzte, sondern auch im geschichtstheoretischen Sinne des Programmentwerfers[264].

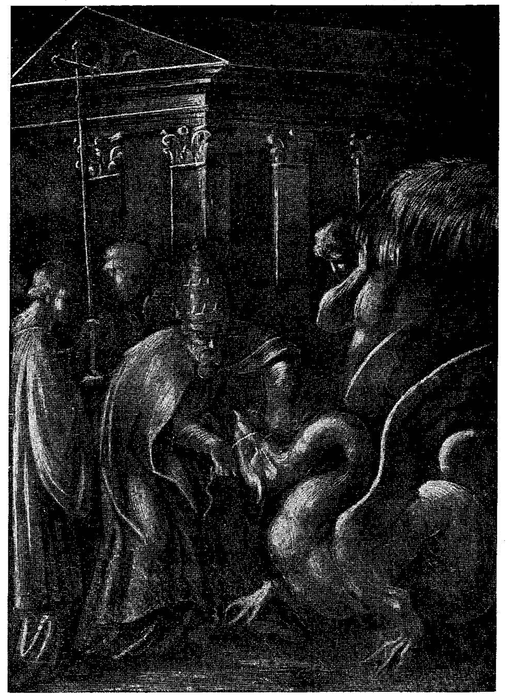
Das andere Chiaroscuro zeigt „Silvesters Drachenbindung" (Abb. 33). Nach dem siegreichen Disput mit zwölf jüdischen Gelehrten und nach der Bekehrung Konstantins war das Heidentum noch nicht völlig bezwungen. Ein Drache tötete durch seinen Gifthauch zahllose Menschen, weil die Getreideopfer, welche ihm die Vestalinnen darzubringen pflegten, eingestellt wurden. Den Vorschlag der Tempelpriester, die Opfergaben wieder aufzunehmen, lehnte Silvester ab; auf die Aufforderung des heidnischen Stadtpräfekten stieg Silvester in die Höhle des Drachen. Gefolgt von zwei Presbytern und zwei heidnischen Magiern band er dem Ungeheuer den Rachen zu und schloß die ehernen Tore der Höhle ab, die sich bis zum Jüngsten Tag

261 Vgl. oben 46–49.
262 O'Malley, 105, 107f.
263 Ebenda, 107 Anm. 1.
264 Ebenda, 107. Vgl. oben 49.



31. Verkündigung. Südliche Fensterlaibung

32. Geburt Christi. Südliche Fensterlaibung



33. Silvesters Drachenbindung. Südliche Fensterlaibung

nicht mehr öffnen sollten[265]. Im Chiaroscuro ist Silvester, der die Züge Julius' II. trägt, damit beschäftigt, dem Drachen das Maul zuzubinden. Der Papst träg Tiara und Mantel. Hinter ihm die beiden Presbyter, erkennbar an Gewandung, Tonsur und Vortragekreuz, rechts eine offenbar heidnische Gestalt, die ein Bündel Getreide schultert. Wenn mit dieser Szene auf die Überwindung des Schismas durch Julius II. angespielt wird, so ist in der Konfrontation mit der *Donatio Constantini* ein ähnlicher Dualismus hinsichtlich innerer und äußerer Feinde ausgedrückt wie in Heliodor- und Attilafresko[266].

265 W. Levison, Konstantinische Schenkung und Silvesterlegende, in: Miscellanea Francesco Ehrle II, Roma 1924, 173f. Die Szene ist öfter dargestellt. Beispiele bei G. Kaftal, Saints in Italian Art II: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Firenze 1965, 1035ff., Abb. 1208, 1212 und Kaftal, Tuscan Painting, 937, Abb. 1050 (vgl. oben Anm. 169). 1478 war eine *Legenda sancti Silvestri* in Brüssel gedruckt worden, gegen 1480 erschien in Mailand das *Sanctuarium* des Boninus Mombritius, das im zweiten Band, fol. 279v–293v, die Silvesterlegende erzählt. Levison, 169 (vgl. oben).

266 Die Drachenbindung als Überwindung des Schismas gedeutet bei Steinmann, Chiaroscuri, 177f. und Steinmann, Sixtinische Kapelle II, 124. Seine Interpretation dürfte zutreffen, obwohl es sich um einen Drachen, nicht um eine Hydra handelt. Das Bild der Hydra als Symbol der Ketzerei ist alt: ... *haeretici sub nomine Christiano Christianum veritatem corrumpere laborantes ... velut antiquae hydrae capita* ... Rupertus Abbas, Comment. in Cantica Cantic., PL 168, 919. Im Karnevalszug von 1513 folgte dem Wagen, der Julius II. als Bezwinger des Schismas feierte, *una hydra sopra la quale era uno Angelo che con la spada e col scuto la ferriva al capo;* vgl. den Brief des Stabellino, oben Anm. 9. Den konkreten Sinn der Szene des Chiaroscuro und ihre Herkunft aus der Silvesterlegende hat Steinmann nicht erkannt. Die Konstantinische Schenkung als Inhalt des linken Chiaroscuro richtig gesehen schon von Passavant II, 163. Vgl. Traeger, 15ff. Die von Pietro Santi Bartoli im Stich überlieferte „Papstmesse" kann schon deshalb nicht das Pendant zur „Konstantinischen Schenkung" gewesen sein, wie Baumgart, 66, annimmt, weil Julius II. bartlos wiedergegeben ist; vgl. unten 78.

3. *Nördliche Fensterlaibung*

Es ist denkbar, daß die beiden an analoger Stelle und im gleichen Format im nördlichen Fenster angebrachten Chiaroscuri aus der Apokalypse als Ergänzung zu den Silvesterszenen aufzufassen sind. Denn das *Constitutum Constantini* sollte für alle Zeiten gelten, die Tore der Drachenhöhle

sollten ebenfalls bis zum Jüngsten Gericht geschlossen bleiben[267]. Jedenfalls korrespondiert mit den kirchenpolitisch zu verstehenden Silvesterdarstellungen das endzeitlich-ekklesiologische Moment der apokalyptischen Chiaroscuri in einer Weise, welche an die eschatologische Ergänzung des Bildpaares Attila-Heliodor durch die Konfrontation „Befreiung Petri" – „Messe von Bolsena" erinnert.

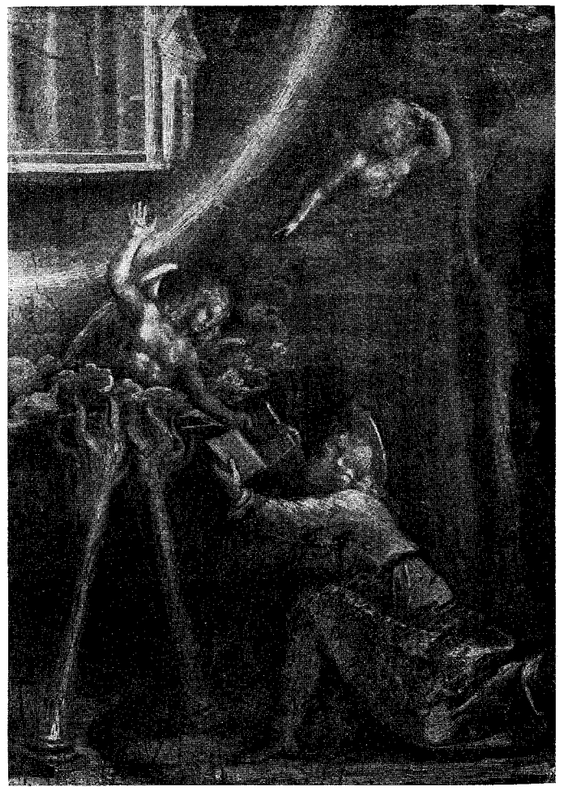
Die rechte Szene bezieht sich auf Apok. 1, 12–20 (Abb. 34). Johannes ist wie tot zu Boden gefallen. Christus thront zwischen sieben goldenen Leuchtern – im Bild sind nur zwei deutlich zu erkennen –, aus seinem Munde kommt das scharfe, zweischneidige Schwert, an der ausgestreckten rechten Hand funkeln die sieben Sterne. Die sieben Leuchter bedeuten die sieben Kirchen, *et septem Ecclesiae unam Ecclesiam catholicam figurant. Quae candelabra aurea dicuntur, sive propter persecutiones quas sancti in saeculo perferunt, sive propter sapientiam qua illuminantur. In quorum medio Christus stare visus est, sicut ipse dicit in Evangelio: „Ecce ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem saeculi" (Matth. 28, 20)*[268]. Wenn im Hinweis auf die eine katholische Kirche und die irdische Verfolgung ihrer Heiligen schon ein konkreter Bezug zur „Befreiung Petri" darüber anklingt, so wird das eschatologische Ziel, die Verschmelzung des Mondes mit dem Sonnenlicht, in der Erklärung zu Vers 16 *(Et facies eius, sicut sol lucet, in virtute sua)* kommentiert: *Per faciem Ecclesia, sicut post resurrectionem futura est, designatur; et ideo per faciem, quia tunc Deum, sicut dicit Apostolus, iusti facie ad faciem videbunt (1. Cor. 13, 12). Quae sicut sol lucere visa est, quia sicut dicit Dominus: „Tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris sui" (Matth. 13,43)* [269]. Augustinus bringt seine lunare Kircheneschatologie mit der Apokalypse in Verbindung: *Ideo Ioannes apostolus in Apocalipsi, ad septem scribit Ecclesias. Ecclesia vero adhuc in ista mortalitate carnis constituta, propter ipsam mutabilitatem, lunae nomine in Scripturis signatur*[270]. Schon bei Origenes sind „ein Abglanz des mondlichen Lichtes der Kirche, gleichsam die Vermittler ihres von der Sonne kommenden Scheins, ... die Sterne, die Apostel. Denn Selene hat die Herrschaft über die Sterne, so wie sie selbst erleuchtet wird von Helios"[271]. Die Aktualität dieser Symbolik für Julius II. erhellt daraus, daß er in der zweiten Bulle gegen das *conciliabulo* von Pisa die Kardinäle anspricht, *qui in ecclesia Dei tanquam in firmamento caeli stellae lucentes* ...[272]. Auf den, „der da hält die sieben Sterne in seiner Rechten, der da wandelt mitten unter den sieben goldenen Leuchtern" und der geprüft hat jene, die behaupten, Apostel zu sein und es doch nicht sind, sondern nur Lügner (Apok. 2, 1–3), bezog sich auch Aegidius von Viterbo in seiner Eröffnungsrede zum V. Laterankonzil[273].

Die sieben Sterne, die Christus in der Hand hält, pflegte man auch mit dem Großen Wagen, dem Sternbild des nördlichen Nachthimmels, in Zusammenhang zu bringen und wiederum ekklesiologisch auszudeuten, d. h. sie mit der Leidenssymbolik der Kirche zu verbinden, wie sie bei Raffael die „Befreiung Petri" repräsentiert. Bei Gregor d. Gr. liest man: *Arcturus significat Ecclesiam. – Quid namque Arcturus nomine, qui in coeli axe constitutus, septem stellarum radiis fulget, nisi Ecclesia universalis exprimitur, quae in Joannis Apocalypsi per septem Ecclesias septemque candelabra figuratur (Apoc. 1, 12, 20). ... Pensandum quoque est quod Arcturus semper versatur, et numquam mergitur, quia et sancta Ecclesia persecutiones iniquorum sine cessatione tolerat, sed tamen usque ad mundi terminum sine defectu perdurat ... Arcturus ergo dum versatur erigitur, quia tunc sancta Ecclesia valentius in veritate reficitur, cum ardentius pro veritate fatigatur*[274]. Die Anbringung dieses Chiaroscuro in der nördlichen Fensterlaibung erweist sich also auch von hier aus als sehr sinnvoll.

Dem linken Chiaroscuro liegt Apok. 10, 1–10 zugrunde. Der vom Himmel herabgestiegene Engel mit Füßen wie Feuersäulen, deren rechten er auf das Meer und deren linken er auf das Land setzt, reicht Johannes das aufgeschlagene Buch (Abb. 35). Mit erhobener Hand schwört er, daß hinfort keine Zeit mehr sein und das Geheimnis Gottes sich vollenden soll. Über seinem Haupt, dem „Antlitz wie die Sonne", wölbt sich im Chiaroscuro der Regenbogen. Johannes nimmt kniend das Buch entgegen. Die Halbfigur am Himmel ist auf die Stimme zu beziehen, die ihm befiehlt, das Buch zu verschlingen. Im Kommentar heißt es, nachdem auf die Konflikte der Kirche mit Heiden und Häretikern verwiesen wird: *Constat namque Ecclesiam in persecutionibus crevisse, et quanto amplius opprimebatur, tanto*

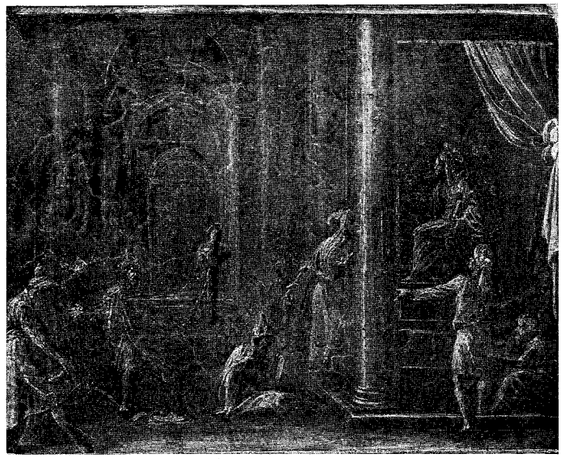
267 Vgl. oben Anm. 265. Traeger, 17.
268 Ps.-Ambrosius, Expositio in Apoc., PL 17, 850.
269 Ebenda, 852. Die im Fresko der „Befreiung Petri" enthaltene individuelle Sterbesymbolik wird ergänzt durch den Kommentar zu Vers 17f. *(Ego sum primus et novissimus. Et fui mortuus, et ecce sum vivens in saecula saeculorum. Et habeo claves mortis et inferni): Claves igitur mortis et inferni ipse possidet; quia quos vult, a damnatione mortis perpetuae misericorditer liberat*... Ebenda, 855f.
270 Augustinus, Ep. LV, 6, 10, PL 33, 209.
271 Rahner, Symbole, 107; vgl. ebenda, 113. Vgl. auch oben 62 ff.
272 Mansi, 574.
273 Ebenda, 673. Zum positiven Verhältnis des Aegidius zur Apokalypse siehe O'Malley, 71. Man könnte erwägen, ob in den sieben Sternen des Chiaroscuro nicht auch auf die sieben Kirchen Roms als des Zentrums der „einen katholischen Kirche" angespielt wird.
274 Gregor d. Gr., Moralium lib. IX in cap. IX. B. Job, PL 75, 866; ähnlich auch Hrabanus Maurus, Allegoriae in sacram scripturam, PL 112, 862.

34. Johannes vor dem Thron des Höchsten. Nördliche Fensterlaibung

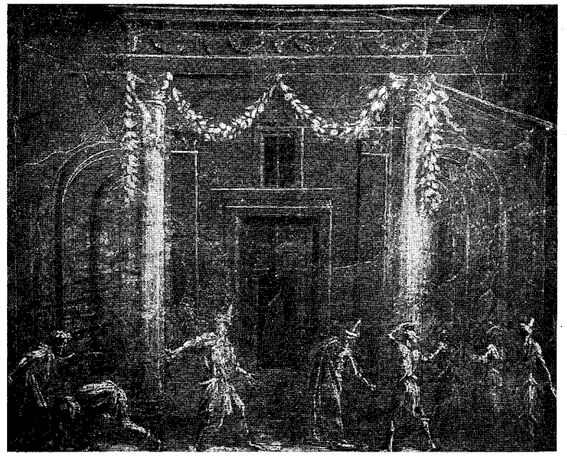


35. Der Engel und Johannes. Nördliche Fensterlaibung

36. Disput vor der Kaiserin Helena (?). Nördliche Fensterlaibung



37. Kirchenschändung (?). Nördliche Fensterlaibung



amplius confortabatur et crescebat[275], was sich wörtlich auch auf die im Petrusfresko im Bilde des zunehmenden Mondes gefaßte Verfolgung der Kirche beziehen läßt. Der starke Engel bedeutet Christus in seiner Inkarnation[276]. Das sonnengleiche Antlitz wird wiederum auf Christus bezogen und im Sinne patristischer Kircheneschatologie gedeutet[277]. Die Füße in Gestalt von Feuersäulen symbolisieren die Kirche, und weiter: *Per duos vero pedes, duos populos intelligere debemus ... quia ex duobus populis, ex Judais videlicet atque gentibus, una Ecclesia Dei fabricatur*[278]. Das Chiaroscuro ist daher auch als Erläuterung des Rom-Jerusalem-Gedankens in Heliodor- und Attilafresko zu verstehen. Das offene Buch schließlich hält der Engel in der Hand, *quia sensus divinarum Scripturarum doctoribus Ecclesiae ipse aperuit*[279], ein Hinweis auf die Lehrautorität der Kirche, die im Wandbild von Petrus verkörpert wird.

Schwer zu deuten sind die kleinen Chiaroscuri unter den apokalyptischen Szenen. In der rechten Fensterlaibung (Abb. 36): In einer Palasthalle sitzt auf einem stufenerhöhten Thron eine Herrscherin mit Nimbus. Unter dem linken Arm hält sie ein Buch. Vor ihr hocken oder stehen sechs turbantragende Männer, von denen einige Bücher halten. Im Hintergrund schreitet barhäuptig ein nimbierter Heiliger von dannen. Man denkt an die Disputation Silvesters mit den Juden, die in Gegenwart Konstantins und Helenas in ihrer Palastbasilika zu Rom stattgefunden haben soll[280]. In dem männlichen Heiligen im Hintergrund hätte man dann Silvester zu erblicken; das Fehlen der Tiara wäre damit zu erklären, daß der Disput der *Donatio Constantini* vorausging. Der Nimbus der Herrscherin scheint auf Helena, die Mutter Konstantins, zu deuten. Sollte diese Begebenheit gemeint sein, so hätte sich der Künstler in der Wiedergabe einige Freiheiten erlaubt. Der Kaiser selbst fehlt. Der Turban spricht nicht unbedingt dagegen, daß Juden, allerdings nicht zwölf, sondern nur sechs, dargestellt sind.

Noch rätselhafter ist das Pendant links (Abb. 37). Vor einer Kirchen- oder Tempelfassade sind sieben turbanbedeckte Männer damit beschäftigt, Steine aufzuheben und gegen das Heiligtum zu werfen. Links im Bild gibt ein achter, der nach Imperatorenart gekleidet ist, Anweisung zu dem Unternehmen. Möglicherweise beziehen sich die beiden Chiaroscuri auf die Türkenherrschaft in Konstantinopel. Bei Aegidius von Viterbo, der selbst später lateinischer Patriarch von Byzanz wurde, spielen Überwindung der Türkengefahr, Gewinnung Jerusalems und Vereinigung aller Völker unter einem Hirten eine hervorragende Rolle. In den Türken sah er das apokalyptische Ungeheuer, dessen Vernichtung er für gekommen hielt[281]. Verfehlt sein dürfte Steinmanns Deutung der beiden Szenen als „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" und „Versuch der Juden, Christus zu steinigen". Und gewiß stehen sie in sinnvollem Zusammenhang mit dem gesamten Zyklus[282]. Dafür sprechen die an analoger Stelle im Fenster gegenüber angebrachten Chiaroscuri „Verkündigung" und „Geburt Christi" mit ihrer theologischen Beziehung zur „Messe von Bolsena"[283].

Die Szenen in den Fensterlaibungen kommentieren das ekklesiologische Hauptprogramm der Stanza, ohne jedoch einem festen Bezugsystem zu folgen. Sie gehören zur ursprünglichen Ausstattung; die gelegentlich geäußerten Zweifel sind nicht berechtigt. So kann schon die „Konstantinische Schenkung" nicht während der Restaurierung Marattas oder gar erst im 18. Jahrhundert entstanden sein, da sich seit Paul V. (1605–1621) die Päpste von dem endgültig als gefälscht erkannten Dokument distanzierten[284]. Auch stilistisch gehören sämtliche Chiaroscuri in die Hochrenaissance. Die letzte Restaurierung hat Entstellungen späterer Zeit beseitigt. Vor allem die beiden „Türken" – Chiaroscuri zeigen im Verhältnis von zierlicher Personengruppierung vor großgesehener Architektur trotz des winzigen Formates eine innere Monumentalität, die einen großen Künstler verrät[285]. Da Giulio Romano kaum als Maler in Frage kommt, könnten die übrigen Chiaroscuri der Fensterlaibungen von Penni stammen[286].

275 Ps.-Ambrosius, 946 (vgl. oben Anm. 268).

276 Ebenda. Das zweischneidige Schwert in der apokalyptischen Vision kann übrigens auch mit der Jakobsleiter in Zusammenhang gebracht werden. Zeno, Tractatus XIII, De somnio Jacob, PL 11, 428.

277 *Saepe per solem Dominus designatur ... In corde igitur electorum Christus sol est, quem cernere per spem nullo modo desistunt, et ad huius pulchritudinem intuendam perventuros esse se credunt.* Ps.-Ambrosius, 946 (vgl. oben Anm. 268).

278 Ebenda, 947. *Per pedem dextrum ... novum Testamentum: per sinistrum vetus designatur ... Pedem ergo suum dextrum Dominus super mare posuit, quando specialibus gentibus doctrinam Evangelii quam Judaeis tradidit ... Pedem sinistrum super terram posuit, quando legem Judaeis specialiter tradidit.* Ebenda.

279 Ebenda. Daß beide Chiaroscuri Einflüsse von Dürers Apokalypse zeigen, spricht nicht gegen ihre Entstehung unter Julius II., wie Baumgart, 64, annahm. Vgl. Th. Hetzer, Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Berlin 1929, 89.

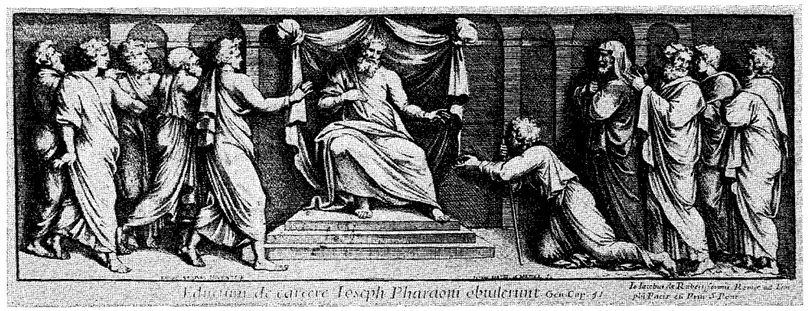
280 Levison, 173, 192 (vgl. oben Anm. 265).

281 M. E. Cosenza, Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy 1300–1800, I, Boston 1962, 823. O'Malley, 114, 128 ff. Schon 1408 hatte in Genua Giovanni Nanni, der ebenfalls aus Viterbo stammte, eine *Glossa super Apocalipsium* veröffentlicht, in der er die Weissagungen der Apokalypse auf den Triumph der Christen über die Türken und Sarazenen bezog. Steinmann, Chiaroscuri, 174.

282 Ebenda, 172. Steinmann bestreitet den Bezug. Seiner Deutung schloß sich an Baumgart, 64. Vielleicht sind auch Begebenheiten aus der Legende der Auffindung der Ketten Petri gemeint, wie sie im Chor von S. Pietro in Vincoli von Jacopo Coppi dargestellt wurde. Matthiae, 44. Die einschlägige Stelle in den Acta Sanctorum, 411 ff. (vgl. oben Anm. 203) scheint jedoch nichts zu enthalten, was sich unmittelbar auf die beiden Chiaroscuri beziehen ließe.

283 Vgl. oben Anm. 206. Zur Beziehung zwischen Eucharistie und Verkündigung siehe auch Thomas a Kempis, 309. Vgl. W. Molsdorf, Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, Leipzig 1920, 10

38. G. S. Bartoli nach Raffael, Untergang des Heeres Pharaos



39. G. S. Bartoli nach Raffael, Joseph vor Pharao

40. G. S. Bartoli, Moses empfängt die Gesetzestafeln

284 Traeger, 69 Anm. 121. Die Chiaroscuri von Dollmayr, 247, der Maratta-Restaurierung zugeschrieben. Shearman, 164, läßt eine Entstehung im 18. Jahrhundert offen. Eine Übermalung der umgebenden Grotteskendekoration ist freilich nicht auszuschließen.

285 Vielleicht darf man an Peruzzi denken. Im Grundsätzlichen vergleichbar sind die Zeichnungen bei Frommel, Peruzzi, Tafel 21 b, 31, 33 a, d, 34 a, 56. Die Chiaroscuri bei Frommel aber nicht erwähnt.

286 Fischel 1948 I, 363, glaubte, es handele sich um Frühwerke des Giulio Romano. Hartt wies demgegenüber darauf hin, daß der wohl 1499 geborene Giulio damals vermutlich nur mit untergeordneten Aufgaben in der Werkstatt beschäftigt war; F. Hartt, Giulio Romano I, New Haven 1958, 3, 13.

4. *Sockelzone*

Unter dem Architrav, über dem die Wandbilder ansetzen, erscheinen in der monochromen Sockelzone gemalte Karyatiden, die als Allegorien Prosperität und Vorzüge des Kirchenstaates verbildlichen. Ihre Attribute erhalten einen erhöhten Realitätsgrad durch die natürliche Farbgebung[287]. Die Karyatiden selbst sind der Raffaelschule zuzuschreiben[288], dagegen wurden die querrechteckigen Chiaroscuri zwischen den Figuren von Maratta bei der Restaurierung von 1702–03 ausgeführt[289]. Sie illustrieren die allegorischen Personifikationen mit Szenen aus dem Landleben. Dabei bildet das Chiaroscuro unter der „Messe von Bolsena" mit den Szenen unter dem Attilafresko in unsystematischer Weise einen Jahreszeitenzyklus, links unterbrochen durch einen „Triumph der Malkunst". Das Adlerszepter der linken Karyatide unter der „Vertreibung Heliodors" hat den Maler zu einer Darstellung der Landung des Aeneas am Tiber angeregt, in welcher der Held den Adlerstab trägt[290].

Die Frage, was ursprünglich in den querrechteckigen Bildfeldern dargestellt war, läßt sich m. E. mit der Folge von vierzehn Kupferstichen beantworten, die Pietro Santi Bartoli (um 1635–1700) Alexander VII. (1655–1667) gewidmet hat. Die Serie gibt dekorative Kleinszenen aus dem Werk Raffaels wieder, von denen vier den Teppichfriesen entnommen sind. Von den zehn verbleibenden Stichen – einige geben jeweils zwei Szenen auf einem Blatt – sind die vier Darstellungen „Pasce oves meas", „Wunderbarer Fischzug", „Magier Simon" und „Domine quo vadis" in den Fensterlaibungen der Stanza dell'Incendio zu finden. „Der Richterspruch des Seleukos" und die „Lehre von den zwei Schwertern" stammen aus den Fensterlaibungen unter dem Iustitia-Fresko der Stanza della Segnatura. Die „Konstantinische Schenkung" ist noch in der Stanza d'Eliodoro unter der „Messe von Bolsena" vorhanden[291]. Verschwunden sind eine „Papstmesse", „Der Untergang von Pharaos Heer im Roten Meer", „Moses die Gesetzestafeln empfangend", „Joseph vor Pharao" und eine „Verkündigung". Da die verschwundenen Sockelfresken der Loggien andere Darstellungen enthielten, wie man aus einer weiteren Stichfolge des Bartoli weiß, die Chiaroscuri der Sala di Costantino noch die ursprünglichen und die Teppichfriese sämtlich bekannt sind, lokalisierte Baumgart die fraglichen fünf Szenen in die Fensterlaibungen der Stanza d'Eliodoro. Die dort befindlichen Chiaroscuri erklärte er, abgesehen von der „Konstantinischen Schenkung", für freie Neuerfindungen, die nicht zur ursprünglichen Ausmalung gehörten[292].

Die „Papstmesse" dürfte jedoch mit der Stanza d'Eliodoro nichts zu tun haben, da Julius II. bartlos wiedergegeben ist. Möglicherweise entstammt sie zusammen mit dem Stich der „Verkündigung" einer malerischen Dekoration, von der wir nichts mehr wissen. Denn mit dem Verkündigungs-Chiaroscuro unter der „Messe von Bolsena" zeigt der Stich keine Ähnlichkeit, während eine mögliche programmatische Beziehung beider Szenen gerade hier ihre Parallele hat[293]. Die drei verbleibenden Darstellungen bei Bartoli lassen sich gut in der Sockelzone anstelle von Marattas Chiaroscuri unterbringen, deren Neuerfindung durch den barocken Künstler gesichert ist[294].

Das langgestreckte Querformat der Stiche stimmt mit den Bildfeldern des Sockels überein. Den „Untergang von Pharaos Heer" müßte man sich unter dem Attilafresko vorstellen (Abb. 38). Wie Leo d. Gr. im Wandbild durch seinen Gestus die Hunnen bezwingt, so bewirkt Moses durch seine ausgestreckte Hand den Untergang des ägyptischen Heeres, was die Unterschrift des Stiches betont (Exod. 14, 21). In seiner großen Eröffnungsrede zum V. Laterankonzil sagte Aegidius von Viterbo: *Dum Moyses ... manus attollebat, noster vincebat exercitus: dum manus remittebat exercitus inclinabat*[295]. Daß es nicht ungewöhnlich war, einen zeitgenössischen Sieg mit diesem alttestamentarischen Ereignis zu alludieren, beweist Cosimo Rosellis Fresko in der Sixtinischen Kapelle[296]. Die von Petrus Canisius edierte

287 Taja, 220f. Chattard, Nuova Descrizione II, 217f. (vgl. oben Anm. 231). Crowe-Cavalcaselle II, 222 Anm. 3. Redig de Campos 1965, 32. Gute Abbildung bei Salmi ed., 204 Abb. 11. Ferner Schöne, Tafel 86, 90, 91.

288 Freedberg, 167.

289 Dollmayr, 246. Redig de Campos 1965, 33. Taja, 220f., war sich der Autorschaft Marattas noch bewußt, während Chattard, Nuova Descrizione II, 218 (vgl. oben Anm. 231), sämtliche Chiaroscuri der Sockelzone dem Polidoro da Caravaggio zuschrieb. Zur Maratta-Restaurierung vgl. die Restaurierungsberichte in den AttiPAccRend III, 492ff.; VI, 139; X, 91, 100ff.; XI, 188, 198; XII, 362; XV, 229f.; XVIII, 260; XXIII/XXIV, 25f.; XXVII, 400; XXX/XXXI, 273ff. Für Auskunft in dieser Frage danke ich Prof. Redig de Campos.

290 Vergil, Aeneis VII, 151ff. Vgl. das Fresko gleichen Themas von Pietro da Cortona im Palazzo Pamphili an Piazza Navona, von dem Maratta möglicherweise die Anregung empfing. G. Briganti, Pietro da Cortona o della pittura barocca, Firenze 1962, 104ff. Zum Inhalt der übrigen Chiaroscuri Marattas vgl. Crowe-Cavalcaselle II, 222 Anm. 3. Chattard, Nuova Descrizione II, 217f. (vgl. oben Anm. 231).

291 Baumgart, 61f. Vgl. oben Abb. 18.

292 Ebenda, 62.

293 Ebenda. Vgl. unsere Anm. 206, 266 und 283.

294 Taja, 220f. Vgl. oben Anm. 289.

295 Mansi, 674.

296 Schon in der Antike wurde Konstantins Sieg am Pons Milvius im Thema des Untergangs des Pharaonischen Heeres verherrlicht. E. Becker, Protest gegen den Kaiserkult und Verherrlichung des Sieges am Pons Milvius in der altchristlichen Kunst der konstantinischen Zeit, in: RömQs 19 (1913), Supplementheft, 155ff., 190. Vgl. Ettlinger, 63 und Tafel 3.

41 a–d. Tondi im Gewölbe der Stanza d'Eliodoro

Vita Leos d. Gr. hebt bei der Schilderung der Umkehr Attilas die Parallele zwischen dem siegreichen Papst und Moses hervor[297]. Der Szene „Joseph vor Pharao" liegt Gen. 41, 39ff. zugrunde (Abb. 39). Der aus dem Kerker geholte Joseph, der die Träume Pharaos gedeutet hat, wird von diesem zum Herrn über Ägypten gemacht: *Tu eris super domum meam, et ad tui oris imperium cunctus populus obediet*. Die Szene paßt daher gut unter die „Vertreibung des Heliodor" mit ihrer Anspielung auf die von den Schismatikern bestrittene Autorität des Papstes[298]. Ebenso läßt sich die „Gesetzesübergabe an Moses" (Exod. 34) sinnvoll unter dem Heliodorfresko lokalisieren und vertikal auf das Deckenbild „Moses vor dem brennenden Dornbusch" beziehen (Abb. 40). Daß der ursprüngliche Inhalt der restlichen Bildfelder des Sockels ungeklärt bleibt, spricht nicht gegen diese Lokalisierung der drei alttestamentarischen Szenen, da Bartoli seine Szenen aus den Stanzen und Teppichen ohne erkennbares System herausgegriffen hat[299].

5. *Die Tondi im Gewölbe (Abb. 41 a–d)*

Die Rahmendekoration der Gewölbefelder gehört einer älteren, im übrigen durch die Neuausmalung beseitigten Ausstattung an, die ebenfalls unter Julius II. entstanden war[300]. Die vier großen Deckenfelder sind radial um den

297 *Videas igitur alterum in Leone Mosen, qui spiritalibus armis barbarorum vires expugnet, iratumque Deum peccatrici genti conciliet*. Acta Sanctorum, 18f. (vgl. oben Anm. 35).

298 In den Makkabäerbüchern, denen das Heliodorthema entnommen ist, kommt übrigens auch ein Hinweis auf die Josephszene vor: *Joseph in tempore angustiae suae custodivit mandatum, et factus est dominus Aegypti*. 1. Makk. 2, 53. Vgl. auch Ps. 104, 21.

299 Dagegen Baumgart, 66.

300 Zocca, 329ff. Zur älteren Ornamentierung und zur „Abundantia" siehe Frommel, Peruzzi, 72 Nr. 29 und Tafel 14c. Darf man für die Tondi ebenfalls an Peruzzi denken?

42a–c. Medaillons am Konstantinsbogen

Schlußstein Nikolaus' V. zentriert, der von dem gemalten Kranz aus Eichenlaub eingefaßt wird. Die äußeren Begrenzungen der „Zeltbahnen" folgen zusammengesehen etwa einem kreisförmigen Umriß. In den ornamental behandelten, von Raffael stehengelassenen Zwickeln befinden sich über dem Attila- bzw. Heliodorfresko je zwei monochrome Tondi, die antike Reliefs vortäuschen. Grundsätzlich entspricht das der Deckengliederung Peruginos in der Stanza dell'Incendio. Jedem Wandfeld antwortet dort im Gewölbe ein Tondipaar mit antikisierenden Feldherrn- und Frauenbüsten. In der Stanza d'Eliodoro sind die Deckenfelder nur über den Langwänden derart ausgezeichnet. Der Maler lehnte sich weitgehend an die Medaillons des Konstantinsbogens an, die er phantasievoll variierte (Abb. 42a–c).

Der linke Tondo über dem Attilafresko stellt eine römische Opferszene dar. Vorbild war das „Opfer des Kaisers an Apollo" des Konstantinsbogens (über dem östlichen Seitendurchgang, Nordseite, rechts), das der Maler gründlich mißverstanden hat. Bei ihm steht auf einem veränderten Postament eine in Gewandung und Attributen der Apollofigur ähnliche, allerdings weibliche Gestalt. Der Pferdeführer rechts entspricht dem Vorbild, ebenso der Kaiser, dem der Maler aber ein Kurzschwert an die Seite gegeben hat. Den Begleiter links hat er weggelassen. Grundsätzlich identisch sind in beiden Fällen die symmetrisch hinter dem Altar verzweigten Äste. Der Baum links ist eine Zutat des Malers[301].

Der rechte Tondo über dem Attilafresko geht zurück auf das Medaillon „Opfer des Kaisers an Herkules" des Konstantinsbogens (über dem westlichen Seitendurchgang, Nordseite, rechts). Aus der frei im oberen Bildfeld ruhenden Herkulesgestalt hat der Maler eine stehende männliche Figur mit Flügeln gemacht und sie zudem auf ein Postament gestellt. Wie im Relief opfert der Kaiser *velato capite*, doch ist er im Gegensatz zum antiken Gebrauch gerüstet und hält ein Schwert in der Rechten. Statt der beiden unbewaffneten Begleiter gibt der Maler hinter dem Imperator drei Soldaten mit Helm, Rüstung und Trophäe. Die waffenlose Gestalt rechts vom Altar entspricht mit Ausnahme des erhobenen rechten Arms weitgehend dem Medaillon des Konstantinsbogens, wo allerdings die beiden gerüsteten Krieger daneben fehlen[302].

Die „Eberjagd" rechts über dem Heliodorfresko folgt wiederum einem Medaillon der Nordseite des Konstantinsbogens (über dem östlichen Seitenportal, links). Aus drei Reitern in leichtem Jagdgewand hat der Maler zwei behelmte und gewappnete Reiter gemacht. Vor ihnen liegt im Gegensatz zum Relief ein gestürzter Krieger mit Schild. Der Eber springt im gegenläufigen Sinne von rechts nach links. Die pflanzlichen Elemente links fehlen, statt dessen sieht man im Hintergrund rechts eine Felsformation[303].

Der linke Tondo ist eine gänzliche Neuerfindung. Antike Vorbilder für den Nackten, der auf einem Waffenhaufen sitzt, lassen sich sowenig namhaft machen wie für den Vogel mit dem Kranz im Schnabel. Der Standort der Ammonsbüste auf dem altarähnlichen Postament, die Gefäße, der am kahlen Baum aufgehängte tote Vogel, die beiden zu langen Liktorenbündel sollen wohl antike Motive suggerieren[304].

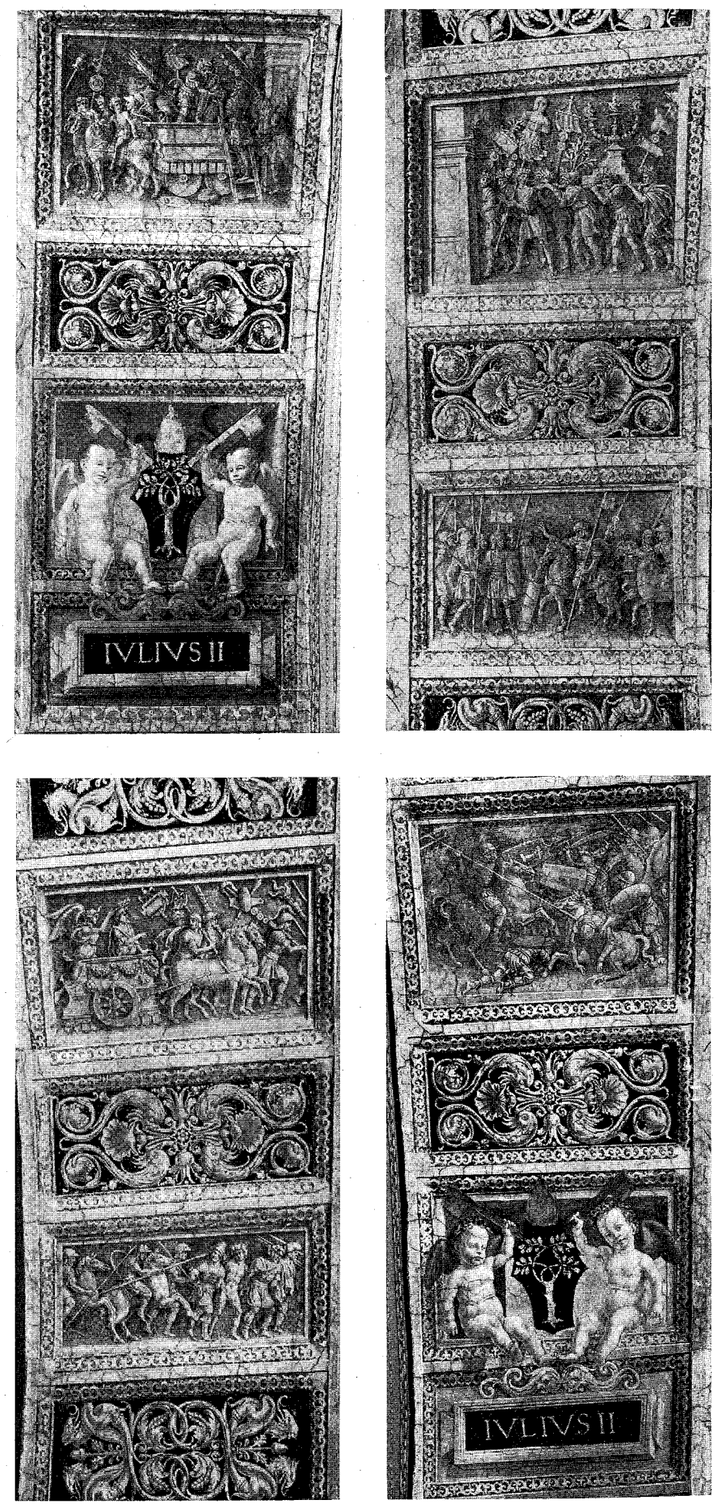
301 H. P. L'Orange–A. v. Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, Berlin 1939, 168 Nr. 6 und Tafel 41b.

302 Ebenda, 169 Nr. 8 und Tafel 42b.

303 Ebenda, 168 Nr. 5 und Tafel 41a.

304 Zu den Ammonsköpfen vgl. H. Brandenburg, Studien zur Mitra – Beiträge zur Waffen- und Trachtgeschichte der Antike, Münster 1966, 144 Anm. 16. Für Beratung in der Frage der antikisierenden Tondi der Stanza d'Eliodoro habe ich Prof. Th. Kraus, Dr. H. Brandenburg und Dr. H. Blanck vom Deutschen Archäologischen Institut in Rom zu danken.

43. Medaille Pauls II. (nach Ph. Bonanni)



44a–d. Chiaroscuri der südlichen Quertonne

Der inhaltliche Zusammenhang mit den Wandbildern dürfte nicht zufällig sein. Das antikisierende Motiv der Eberjagd konnte auf die vom Papst bezwungenen Häretiker bezogen werden. Eine Medaille Pauls II. stellte den reitenden Papst dar, der einen Eber zur Strecke bringt (Abb. 43). Damit wurde auf die Hirtenrolle des *Pontifex Maximus* angespielt, der seine Herde vor den Bestien der Häresie schützen soll[305]. Der Tondo mit der frei erfundenen „antiken" Ikonographie zeigt keine erkennbare Beziehung zur „Vertreibung des Heliodor". Die beiden Opferszenen über dem Attilafresko konnten insofern lose damit verbunden werden, als kaiserliche Opfer vor und nach siegreichem Kampf abgehalten wurden. Entscheidender ist aber, daß die Tondi einem Triumphbogenprogramm des ersten christlichen Kaisers entnommen sind und in dieser Hinsicht dem triumphalen Sinn von Heliodor- und Attilafresko entgegenkamen. So konnte die konstantinische Sinnschicht des Attilabildes durch die beiden Tondi darüber sogar noch verdeutlicht werden[306].

6. *Die Quertonnen*

Ein ähnlicher Grund mochte für die Erhaltung der alten Ausmalung in den Quertonnen der Schmalseiten des Raums gesprochen haben. An der „Messe von Bolsena" rahmen links und rechts zwei Putti mit dem Wappen Julius' II. einen Gürtel von sechs fingierten antikischen Reliefs (Abb. 44a–d).

Das Motiv des bärtigen Kaisers im Triumphwagen mit der ihn bekränzenden *Victoria* (4. v. l.) dürfte dem Triumphrelief Marc Aurels im Konservatorenpalast entlehnt sein[307]. Vom Titusbogen stammt das Motiv des im Triumph getragenen Leuchters, der hier (3. v. l.) allerdings nur drei Arme besitzt.

Die acht monochromen Szenen, welche die „Befreiung Petri" umgeben (Abb. 45a–d), haben ihre Vorbilder z. T. am Konstantinsbogen. So gehen die Schlachtenszene (3. v. l.) und die „Adlocutio" (4. v. l.) auf das Attikarelief der westlichen Schmalseite bzw. auf die „Vorführung von Gefangenen" des rechten Attikareliefs der Südseite zurück[308]. Die Art, wie die Reiter (2. v. l.) hintereinander geschichtet sind, zeigt Ähnlichkeit mit der *Ingressus*-Darstellung des konstantinischen Frieses, die Kampfszene (7. v. l.) hat Parallelen im trajanischen Relief im Hauptdurchgang des Triumphbogens (Westwand)[309]. Das Vorbild des „Stieropfers" (5. v. l.) befindet sich an der Trajansäule[310]. Die Motive von Pferdeführern, Reiterkämpfen mit zusammenbrechenden Rossen (1. v. l., 8. v. l.) gibt es ähnlich auch an Trajan- und Marc-Aurel-Säule sowie auf römischen Schlachtensarkophagen[311].

Ein Teil der Malereien in den Quertonnen wurde von Lorenzo Lotto ausgeführt. Wieweit man ferner Peruzzi oder Jacopo Ripanda zum Urheber erklären will, wird schwer zu entscheiden sein[312].

305 Die Medaille trägt die Inschrift *SOLUM IN FERAS PIUS BELLATOR PASTOR.* Ph. Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum etc. I, Roma 1699, 84 Nr. X. Als Hirte einer Herde der *ecclesia triumphans* bezeichnet sich Julius II. in der ersten Bulle gegen das *conciliabulo* von Pisa. Mansi, 568. In der Einberufungsbulle zum V. Laterankonzil werden die Schismatiker als jene bezeichnet, *qui tanquam vulpes vineam domini, id est sanctam et universalem matrem ecclesiam suis venenosis morsibus destruere non cessant*... Ebenda, 577. Vgl. auch Matth. 7, 6. Vgl. auch oben Anm. 8.

306 Schon im Programm der Sixtinischen Kapelle spielt der Konstantinsbogen eine wichtige Rolle. Er ist wiedergegeben in Botticellis „Bestrafung der Rotte Korah"; in Peruginos „Schlüsselübergabe an Petrus" kommt er sogar zweimal vor. Nach Ettlinger, 112ff., 115, ist hier ein Zusammenhang mit der Wiederbelebung des mittelalterlichen Universalismus bei den nach-konziliaristischen Päpsten des späteren Quattrocento und besonders Sixtus IV., speziell mit der damit verbundenen neuen Bedeutung der Konstantinischen Schenkung, zu sehen. Vgl. auch ebenda, 68, 91 und Tafel 5, 12, 33. Von den Tondi der Decke der Stanza d'Eliodoro her stellt sich demnach die Frage, ob Julius II. schon vor Raffael in diesem Raum ein politisches Bildprogramm verwirklicht hatte, das möglicherweise Gedanken der Sixtinischen Kapelle aufgriff. Es ist durchaus möglich, daß die Anspielung auf die *Donatio Constantini* im Attilafresko und ihre Darstellung im Chiaroscuro von den „konstantinischen" Tondi der älteren Gewölbeausmalung angeregt wurden. Zur künstlerischen Auswirkung der Medaillons des Konstantinsbogens siehe auch die Falconetto zugeschriebene Zeichnung in Wien, Albertina. T. Buddensieg – G. Schweikhart, Falconetto als Zeichner, in: ZKg 33 (1970), 22, Abb. 2.

307 I. Scott-Ryberg, Panel Reliefs of Marcus Aurelius, New York 1967, 15ff. und Tafel 9. Aus vier Pferden hat der Maler zwei gemacht, der Triumphwagen wurde verändert, auch die Soldaten mit den Trophäen sind eine Zutat des Künstlers.

308 Vgl. Zocca, 330. In der Adlocutio stimmt außer dem Typus die Rückenfigur des zweiten Soldaten von links in Beinstellung und Schildhaltung mit dem antiken Vorbild überein. In der Schlachtenszene darunter sind die beiden nach links reitenden Krieger mit Speer und Schild, der gestürzte Soldat am Boden und die links stehenden Legionäre nahezu identisch mit dem Attikarelief der westlichen Schmalseite des Konstantinsbogens. L'Orange–v. Gerkan, Konstantinsbogen, Tafel 46b und 48a (vgl. oben Anm. 301).

309 Ebenda, Tafel 13a und 49a.

310 Zocca, 330, Abb. 1 und 2. Vgl. C. Cichorius, Die Reliefs der Traianssäule, Berlin 1896, Tafel 10.

311 Ebenda, Tafel 16, 27, 53. E. Petersen–A. v. Domaszewski–G. Calderini, Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom, München 1896, Tafel 10, 21, 65. Den Hinweis auf die Schlachtensarkophage verdanke ich Prof. Th. Kraus.

312 Ein Zahlungsbeleg vom 9. März 1509 besagt, daß Lotto bezahlt wurde *ad bonum computum laborerii picturarum faciendarum in Cameris superioribus papae prope libreriam superiorem.* Shearman, 160. Zocca, 333, 335, 337. Zu Ripanda ebenda, Abb. 5. Vgl.

45a–d. Chiaroscuri der nördlichen Quertonne

Zu Füßen der Putten mit dem Rovere-Wappen zeigt eine blaugrundige querrechteckige Tafel den Namen IULIUS II. Unter ihr ist eine deutliche Zäsur zu erkennen, die in gleicher Höhe auch in der Quertonne der Nordseite, wo statt der Wappenfelder zwei antikisierende Reliefgrisaillen neu hinzugemalt wurden, festzustellen ist. Darunter folgen vertikal je drei trapezoide Bildfelder, die sich, bedingt durch die angrenzenden Dekorationsstreifen der Diagonalrippen, nach unten verjüngen. In den so entstandenen beiden Dreiergruppen der Südseite fassen jeweils zwei Grisaillen auf blauem Grund eine homogen graue Darstellung in der Mitte ein. An der Nordseite ist jeweils die oberste Grisaille durchgehend grau, während die beiden unteren eine blaue Folie haben.

Links von der „Messe von Bolsena" sind dargestellt (von oben): 1. Ein Greis, der auf einer treppenähnlichen Stufenfolge sitzt und einem auf einem Block sitzenden Jüngling die Hand reicht. Die beiden nackten Gestalten, welche von den *Ignudi* der Sixtinischen Decke beeinflußt zu sein scheinen, stellen möglicherweise eine Versöhnungsszene oder eine Allegorie auf Alten und Neuen Bund dar (Abb. 46). Darunter folgt 2. „Die Dame mit dem Einhorn", ein Thema, das ein Symbol Christi bzw. der Verkündigung sein kann. Von links oben fallen Lichtstrahlen ein[313]. Zuunterst 3. eine stehende nackte Gestalt, die eine Hirschkuh (?) im Schoße birgt, was gegebenenfalls auch als Christussymbol zu deuten wäre[314], zumal diese Darstellung dann zusammen mit der „Dame mit dem Einhorn" zum theologischen Sinn der „Messe von Bolsena" passen würde. Rechts folgen in der gleichen Quertonne von oben nach unten: 1. Eine Taufszene, 2. eine kniender Greis im Gebet, vor dem ein geöffnetes Buch auf der Erde liegt, von rechts oben fallen Lichtstrahlen ein. 3. Zuunterst Moses mit den Gesetzestafeln (Abb. 47). Sieht man mit Molsdorf in diesem Thema das typologische Vorbild für Christus am Kreuz[315], so ließe sich diese Dreiergruppe ebenfalls auf den solaren Sinn der „Messe von Bolsena" beziehen. Auch das zweimal vorkommende Motiv der Lichtstrahlen mag auf das Wandbild verweisen.

Die nördliche Quertonne endet auf der linken Seite in drei Grisaillen, welche Putten darstellen. 1. In der obersten tragen zwei Putten einen bauchigen Kessel, 2. in der mittleren hält einer das Medici-Emblem des Ringes mit den drei Federn, 3. der unterste Putto hält ein Spruchband ohne Text (Abb. 48). Antikischen Charakter zeigen die drei Darstellungen gegenüber. 1. Ein nackter Jüngling sitzt vor einer Bildtafel, die an einem Baum hängt und auf welche er mit einem Pinsel oder Stift etwas malt oder zeichnet. 2. In der Mitte ein ruhender Herkules mit dem erlegten Löwen. 3. Unten eine antik gekleidete Frauenfigur mit erhobenem linken Arm. Die beiden unteren Grisaillen lassen sich schwer auf das Petrusfresko beziehen (Abb. 49). Der Maler hingegen, sollte er nicht nur als ein „Lob der Malkunst" gedacht sein, könnte ein Symbol für den mehrfachen Sinn der Heiligen Schrift sein. Das Gleichnis des Malers kommt bei Augustinus vor, auch bei Innozenz III. in seiner Predigt über das Fest *S. Petri ad Vincula*, womit eine Erläuterung zum Prinzip der Sinnschichtung des Wandfreskos gegeben ist[316].

auch L. Grassi, Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda, in: ArteAntMod 7 (1964), 58 ff. Zu Peruzzi siehe Dollmayr, 245; Baumgart, 49; gegen Peruzzi und für Ripanda sprach sich aus Oberhuber, Unbekannte Zeichnung, 233 Anm. 16.

313 Molsdorf, Symbolischer und typologischer Bilderkreis, 8 Nr. 21, 11 Nr. 56 (vgl. oben Anm. 283).

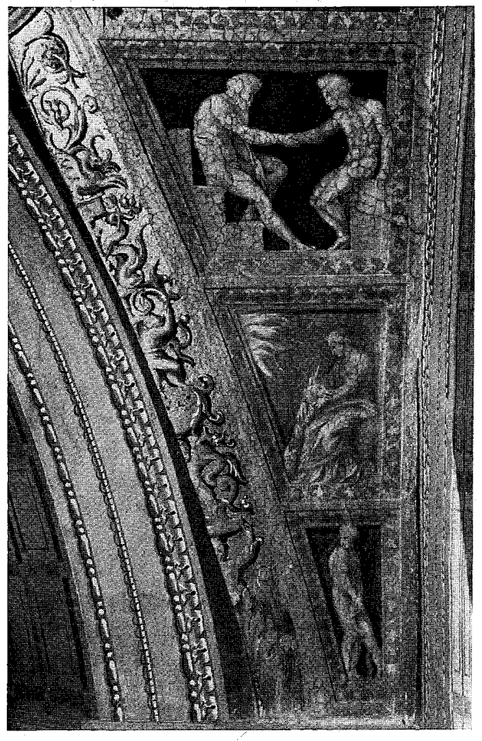
314 Ebenda, 8 Nr. 24.

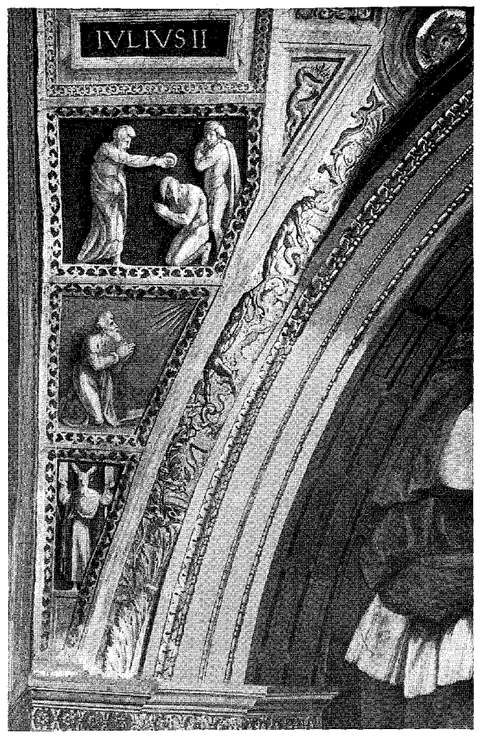
315 Ebenda, 36 Nr. 394.

316 Augustinus, Sermo II, 7, CChr 41, 14: *Si pictor eadem arte facit murem, qua elephantem (diversa opera, sed ars una); quanto magis Deus qui dixit, et facta sunt...* In der Predigt Innozenz' III., m.E. einer Quelle für Raffaels „Befreiung Petri", kommt das Gleichnis des Malers als Bild für die mehrfache Auslegung der Schrift vor. Das läßt vermuten, daß in der Grisaille rechts vom Petrusfresko nicht nur ein Hinweis an den Betrachter, die Fresken dieser Stanza in ihrer Mehrschichtigkeit zu „lesen", sondern auch ein Beleg für den direkten Einfluß der Predigt Innozenz' III. auf das Wandbild zu sehen ist: *Sicut enim in imagine non tam intendimus tabulam quam picturam, sic in expositione non tam debemus historiam quam figuram; quia tabulae historiae non semper aeque respondunt picturae, allegoriae est significatum quandoque sit malum, et significatum bonum, et converso.* Innozenz III., 561. Zu Innozenz III. als unmittelbare Quelle vgl. auch oben Anm. 211.

46. Gewölbeergänzung links von der Messe von Bolsena

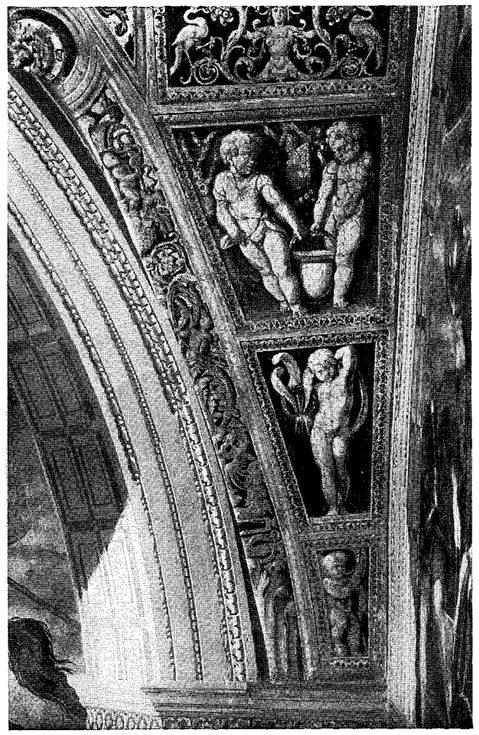
47. Gewölbeergänzung rechts von der Messe von Bolsena

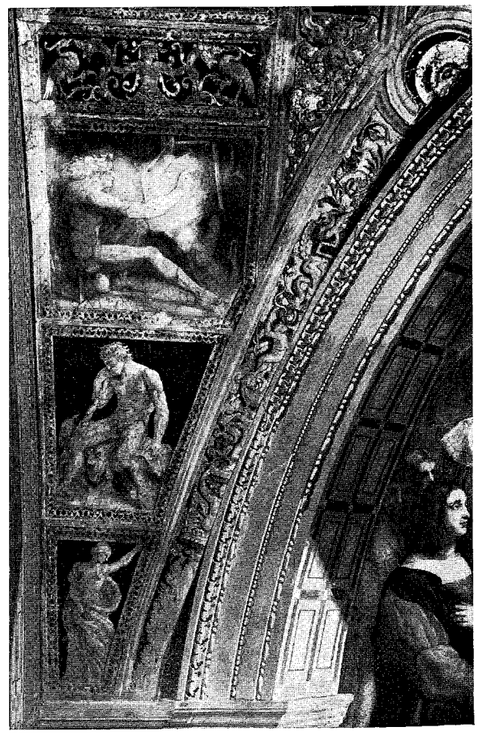




48. Gewölbeergänzung links von der Befreiung Petri

49. Gewölbeergänzung rechts von der Befreiung Petri





VIII. CHRONOLOGIE

Die Analyse des Bildprogramms der Stanza d'Eliodoro wirft aufs neue die Frage nach der Chronologie der einzelnen Fresken auf.

1. *Historische Überlegungen*

Im Mai 1511 waren die kriegerischen Unternehmungen Julius' II., der persönlich die Heerführung in Norditalien übernommen hatte, mit dem Verlust Bolognas, dem Rückzug seiner Armee und, als Folge davon, dem von Ludwig XII. nach Pisa einberufenen *conciliabulo* gescheitert. Am 26. Juni 1511 traf der Papst in Rom ein, wo er sogleich Pläne für die Anberaumung des V. Laterankonzils, den Abschluß der Heiligen Liga und die Ausmalung der Stanza d'Eliodoro schmiedete[317]. Aus einem Brief des ferraresischen Gesandten an Isabella d'Este vom 12. Juli 1511 wissen wir, daß Julius II. *fa depenzer due camere a Raffaello*, während der Künstler zugleich noch im Begriff war, die Arbeit an der Stanza della Segnatura mit dem Dekretalenfresko zu beenden. Es zeigt Julius II. bereits mit dem Bart, den er sich auf dem Feldzug hatte wachsen lassen[318]. Im Juli 1512, also ein Jahr später, war die Ausmalung der Stanza d'Eliodoro in vollem Gange, denn in einem Brief von Grossino an Isabella d'Este wird im Plural von den Räumen gesprochen, die Raffael ausmalte und die der am 4. Juli nach Rom gekommene Alfonso d'Este besichtigte[319]. Am 7. Juli 1513 erhielt Raffael fünfzig Dukaten für Arbeiten in den Stanzen, am 1. August 1514 wird ein Zahlungsbeleg ausgestellt *per resto della pittura de le camere nove di N. S. re*[320].

Den in Kopien erhaltenen Kompositionsentwürfen zu den vier Wandbildern ist gemeinsam, daß in der allgemeinen, mit der Ausführung übereinstimmenden Thematik die konkreten Anspielungen auf bestimmte politische Ereignisse noch fehlen. In dem von der Zeichnung in Oxford (Abb. 50) vertretenen frühen Entwurfstadium zur „Messe von Bolsena" fällt neben anderen Abweichungen das Fehlen der Schweizer Soldaten im Gefolge des Papstes auf. Julius II. ist hier ausschließlich von Klerikern umgeben und – offenbar damit zusammenhängend – mit der Planeta bekleidet. Daß er im Fresko statt des feierlichen Ornats die bequeme, auf Reisen und Feldzügen getragene Mozzetta trägt, läßt sich vielleicht mit der Hinzufügung der Schweizer erklären[321], die frühestens nach den großen kriegerischen Erfolgen des Spätfrühlings 1512, möglicherweise aber erst nach der Verleihung des Titels *Protettori della libertà della Chiesa* am 5. Juli 1512 erfolgt ist[322]. Die schon immer betonte Porträthaftigkeit der fünf Köpfe spricht dafür, daß es sich um Offiziere handelt, die sich im Feldzug ausgezeichnet haben. Die „Messe von Bolsena" ist das einzige Wandbild des Raumes, in dem die Seitenverteilung der Akteure gegenüber dem Entwurf verändert wurde: der Papst mit seinem Gefolge wurde von der linken auf die rechte Seite versetzt. Die Schweizer konnten so unmittelbar neben der Papstgruppe des nach rechts anschließenden Attilafreskos erscheinen. Dort erinnern der Kardinallegat Giovanni de'Medici und der schimmelreitende, die Gebärde des Regisole ausführende Papst an den Sieg der Schweizer Truppen bei Pavia[323].

Als *terminus post quem* für die Planänderung des Attilabildes gegenüber den Entwürfen ist das Eintreffen der Siegesbotschaft in Rom am 22. Juni 1512 anzusehen[324]. Mit dem Erfolg von Pavia standen der Fall Mailands und die

317 Pastor III 2, 811ff. Hartt, 118.

318 Dussler, 87f. Golzio, 31ff. D. Redig de Campos, La Madonna di Foligno di Raffaello – Note sulla sua storia e i suoi restauri, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München 1961, 194 Anm. 26. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, 116, 120, 127. Vgl. auch oben Anm. 16.

319 *Il S. Ducha se ne vene a palazzo con li soi gentilhomini... Il S. Fed.co vedendo che Sua Ex.* (i.e. Alfonso) *stavo tanto alla volta* (i.e. Sixtina) *meno li soi gentilhomini a veder le camere del Papa et quelle che dipingie Raffaello da Urbino: dopoi che 'l S. Ducha fu venuto a basso lo volsero menar a veder la camera del Papa et quelle che dipingie Raffaello...* (Mantova, Archivio Gonzaga); zitiert nach Golzio, 26. Vgl. Tolnay II, 7.

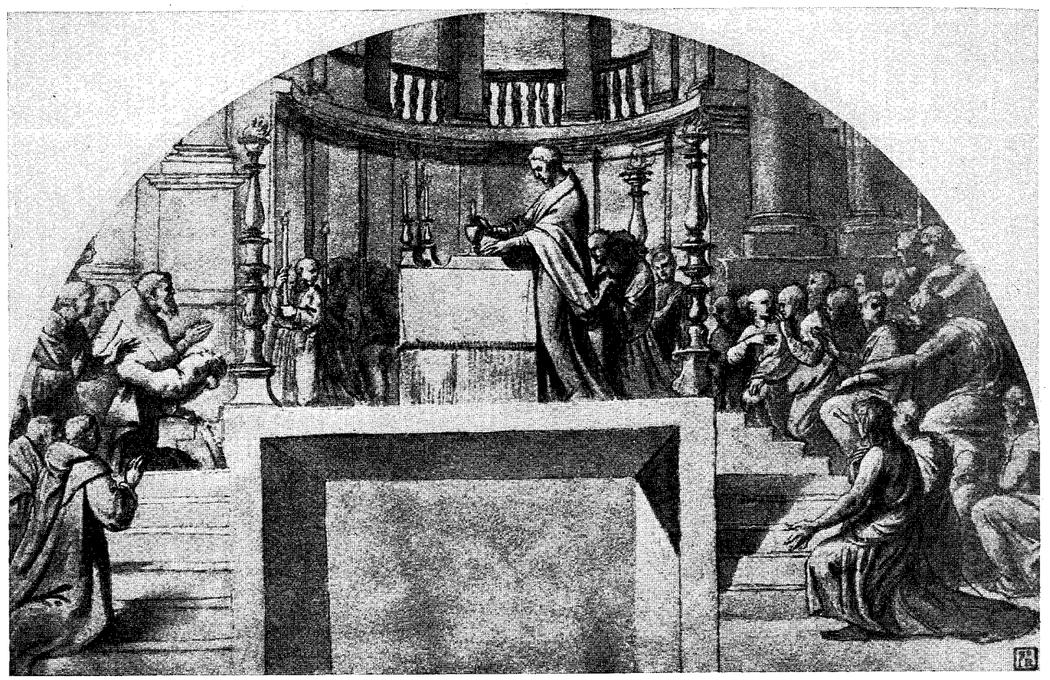
320 Golzio, 28, 33. Nach dem Brief Raffaels an seinen Onkel Ciarla vom 1. Juli 1514 hatte er zu dieser Zeit die Arbeit in der Stanza dell'Incendio bereits aufgenommen. Ebenda.

321 Für das Fest *Corpus Domini*, das auf das Wunder von Bolsena zurückgeht, waren dem Papst und den Kardinälen weiße Gewänder vorgeschrieben. Patricius, fol. CXIII.

322 Vgl. Hartt, 121. Sollten Schwert und Hut des zweiten Soldaten auf die Verleihung dieser Abzeichen an die Schweizer durch Julius II. im Mai 1512 anspielen, so wäre damit ein weiterer Hinweis für den *terminus post quem* des Freskos gegeben. Beccherucci, in: Salmi ed., 154, 196 Anm. 110. Pastor III 2, 682.

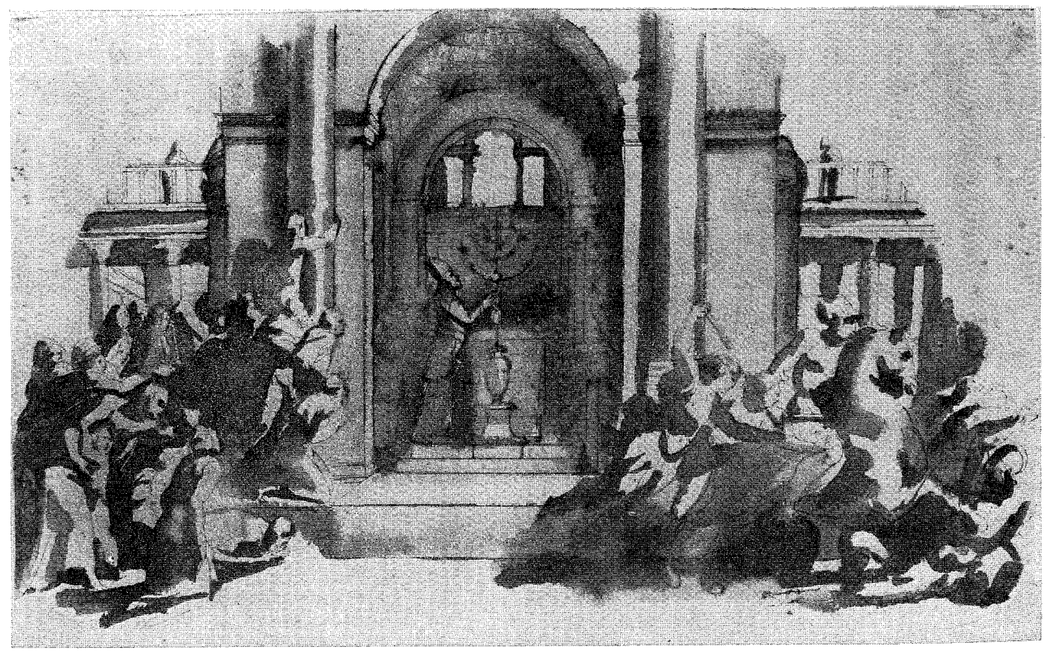
323 Vgl. oben, 49–52. Daß die Positionen der angrenzenden Wandflächen planvoll ausgewertet wurden, zeigt die „Befreiung Petri", dessen Flucht aus dem Kerker nach rechts erfolgt, wo an der Nachbarwand das Heliodorbild den Jerusalemgedanken vertritt, vgl. oben, 62. Eine Anbringung der Schweizer in ihrer bunten zeitgenössischen Tracht im Attilafresko selbst hätte sich nicht mit dessen antikischem Charakter, d.h. mit dessen wörtlicher Sinnschicht, vertragen.

324 Büchi, Kardinal Matthäus Schiner, 292.

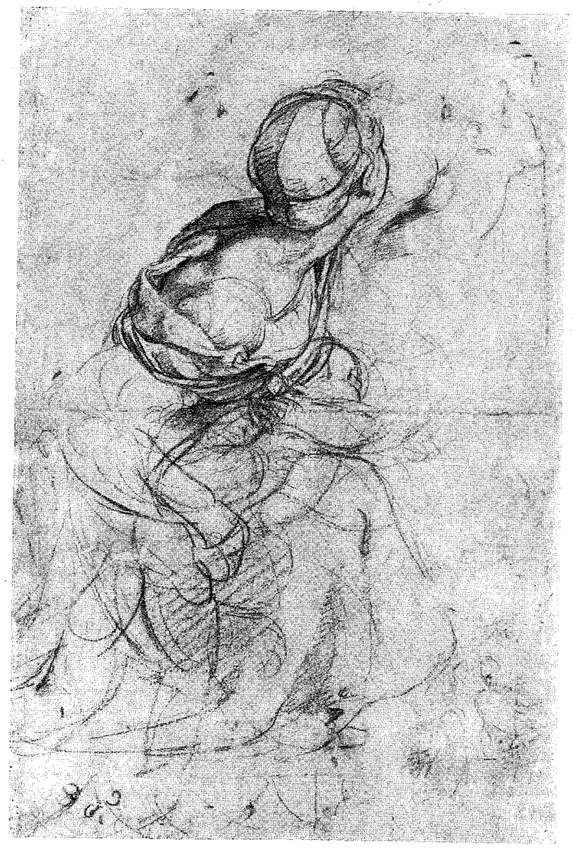


50. Kopie nach Raffael, Messe von Bolsena. Oxford, Ashmolean Museum

51. Kopie nach Raffael, Vertreibung des Heliodor. Wien, Albertina



52. Raffael, Studie zur Vertreibung des Heliodor. Oxford, Ashmolean Museum (recto)



53. Raffael, Studie zur Vertreibung des Heliodor. Oxford, Ashmolean Museum (verso)

Flucht des *conciliabulo* aus Mailand in kausalem Zusammenhang[325].

Da im Heliodorbild die Vertreibung der inneren Feinde der Kirche gemeint ist, dürfte auch hier die Gruppe Julius' II. frühestens nach der vom V. Laterankonzil ausgesprochenen Verdammung der Schismatiker (10. Mai 1512) der Bildidee einverleibt worden sein: die in der Wiener Zeichnung erhaltene vorbereitende Phase verzichtet noch auf die Papstgruppe (Abb. 51)[326].

325 Vgl. oben 50ff. Das V. Laterankonzil hatte bereits in seiner ersten Sitzung am 10. Mai 1512 das Verdammungsurteil gegen das *conciliabulo* von Pisa ausgesprochen, in der zweiten Sitzung auch gegen Mailand (17. Mai 1512), wohin sich die Schismatiker inzwischen zurückgezogen hatten. Am 3. Dezember 1512 wurde ganz Frankreich mit Bann belegt, nachdem Ludwig XII. das *conciliabulo* in Lyon tagen ließ. H. Hettner, Italienische Studien – Zur Geschichte der Renaissance, Braunschweig 1879, 215. Vgl. unten Anm. 341.

326 Wien, Albertina, Inv. 23758. A. Stix–L. Fröhlich-Bum, Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina III, Wien 1932, 27 Nr. 203. Die Zeichnung wurde früher Beccafumi zugeschrieben. Wie für das Attilafresko neben den nur in Kopien erhaltenen Gesamtentwürfen eine originale Einzelstudie zur früheren Planungsphase in Frankfurt, Städel, Nr. 1797, erhalten ist, so gibt es zum Heliodorbild neben der Wiener Kopie des Entwurfstadiums originale Skizzen in Oxford, Ashmolean Museum, die sich auf die Frauengruppe links beziehen (Abb. 52, 53). Parker II, 300 und Tafel 136; eine originale Variante zur Figurenstudie des Oxforder verso in Zürich, Kunsthaus (Abb. 54). O. Fischel, An Unknown Drawing by Raphael in Zürich, in: BurlMag 46 (1925), 134–139 und Tafel 1, 2 B und 2 D; Shearman, 171 und Tafel 36 Nr. 9, 11, 12. Zu den Köpfen der beiden himmlischen Begleiter des goldenen Reiters werden Kartonfragmente in Paris, Louvre, Inv. 3852 und 3853, aufbewahrt (Abb. 55, 56). G. Rouchès, Musée du Louvre – Les Dessins de Raphaël, Paris o. J., 21 und Tafel 18f. Ein Fragment zum Kopf des Pferdes besitzt das Ashmolean Museum in Oxford (Abb. 57). Parker II, 300 und Tafel 135. Einige Stücke des Kartons zur „Vertreibung des Heliodor" soll nach VasMil IV, 346, ein *messer Francesco Masini, gentiluomo di Cesena* besessen haben, zu denen möglicherweise die noch heute erhaltenen drei Fragmente gehört haben. Vgl. auch den bei der letzten Restaurierung in der Unterschicht gefundenen Abbozzo. Redig de Campos 1965, Tafel 45.

Der politische Sinn der „Befreiung Petri" ist, wie die Kompositionszeichnungen in Florenz (Abb. 58) und Rio de Janeiro (Abb. 59) zeigen, unverändert geblieben: hier wurde lediglich die Zahl der Wächter von fünf auf vier verringert und ihre Gestaltung im einzelnen modifiziert[327]. Mehr als die drei anderen Fresken verbildlicht dieses eine allgemeine Aussage; der politische Bezug ist im Hinweis auf die Titelkirche Julius' II. enthalten. Wegen der Identifizierung Petri mit seinem Nachfolger war ein zusätzliches Auftreten des Papstes entbehrlich, ja sogar unerwünscht[328].

Somit ist festzustellen, daß in der frühen Planungsphase, die bald nach der Rückkehr Julius' II. nach Rom eingesetzt haben muß, das Bildprogramm im wesentlichen fixiert wurde, einschließlich der Position der einzelnen Fresken im Raum. Denn die Zeichnungen in Florenz und Rio de Janeiro geben die „Befreiung Petri" an einer Fensterwand, vermutlich der nördlichen; ebenso zeigt die Oxforder Kopie das „Meßopfer von Bolsena" über einem Fenster, dessen betonte Lichtführung einem Sonnenstand vor Erreichung des Zenits entspricht. Die paarweise Bezogenheit der Wandbilder war demnach von Anfang an beabsichtigt[329]. Auch der dreifache Bildsinn zeichnet bereits die

327 Florenz, Uffizi, Gabinetto dei Disegni n. 536 (cat. I). Die Replik in Rio de Janeiro veröffentlicht von D. Redig de Campos, Raffaello e Michelangelo, Roma 1946, Tafel 31; Prof. Redig de Campos hat freundlicherweise die Fotografie dieser Zeichnung zur Verfügung gestellt.

328 Vgl. auch Shearman, 172.

329 Vgl. ebenda.

54. Raffael, Studie zur Vertreibung des Heliodor. Zürich, Kunsthaus

55. Raffael, Kartonfragment zur Vertreibung des Heliodor. Paris, Louvre, Nr. 3852

56. Raffael, Kartonfragment zur Vertreibung des Heliodor. Paris, Louvre, Nr. 3853

Entwürfe aus. Neben der wörtlichen war die politische Sinnschicht allein schon in der Thematik der einzelnen Szenen und ihrer Polarität gegeben, allerdings nur als *providentiae imago* (Aegidius von Viterbo). Anders konnte es gar nicht sein, da sich während der Konzipierung der Ausmalung die Kirche politisch auf einem Tiefpunkt befand und der Triumph über die Gegner vorläufig nur als Wille Julius' II. existierte. Selbst wenn wir von Attila II (Louvre), wo Reitmotiv und *ambiente* bereits unmittelbar anschaulich den Romgedanken repräsentieren, keine Kenntnis besäßen, hätte eine Ausführung von Attila I (Oxford) den Papst auf Grund der Tiara und *propter nomen Romanum* schon als Nachfolger der Imperatoren definiert[330]. In der Wiener Zeichnung zum Heliodorfresko ist der Jerusalemgedanke ohnehin gleichermaßen wie im Wandbild zugegen. Der Anspruch des Papstes, Nachfolger des Hohepriesters zu sein, hätte ausgedrückt werden können, indem man diesem die Züge Julius' II. verlieh. Der theologische Bezug dieser Konfrontation war damit ebenso wie bei „Messe von Bolsena" und „Befreiung Petri" von Anfang an enthalten.

Die von der neueren Forschung festgestellte Einheitlichkeit der ersten Planung, die Shearman zu Recht in den Sommer 1511 datiert[331], ließ den theologischen Sinn deutlicher hervortreten, als es bei der Ausführung der Fall ist. Als ein knappes Jahr später die politischen Intentionen des Bildprogramms vom Lauf der Ereignisse glänzend bestätigt wurden, „aktualisierte" man das Bildprogramm durch die zahlreichen Anspielungen auf die jüngsten Geschehnisse. Auch Aegidius von Viterbo konnte in der anschaulichen Präzisierung der tagespolitischen Symbolik eine monumentale Bestätigung seiner Geschichtsauffassung sehen.

330 Lib. Pont. I, 239. Bei Platina ist Leo selbst der Urheber der Mission. Platina, 81 (vgl. oben Anm. 36). Nach Prosper von Aquitanien erhielt Leo den Auftrag von „Princeps, Senat und Volk Roms", Prosper, 603 (vgl. oben Anm. 34). Im Liber Pontificalis wird er als Befreier „ganz Italiens" bezeichnet; Leo in Rom als *pater patriae*, der das Heil *nec minus orbis, quam Urbis* bewirkt habe: Acta Sanctorum, 19 (vgl. oben Anm. 35).

57. Raffael, Kartonfragment zur Vertreibung des Heliodor. Oxford, Ashmolean Museum

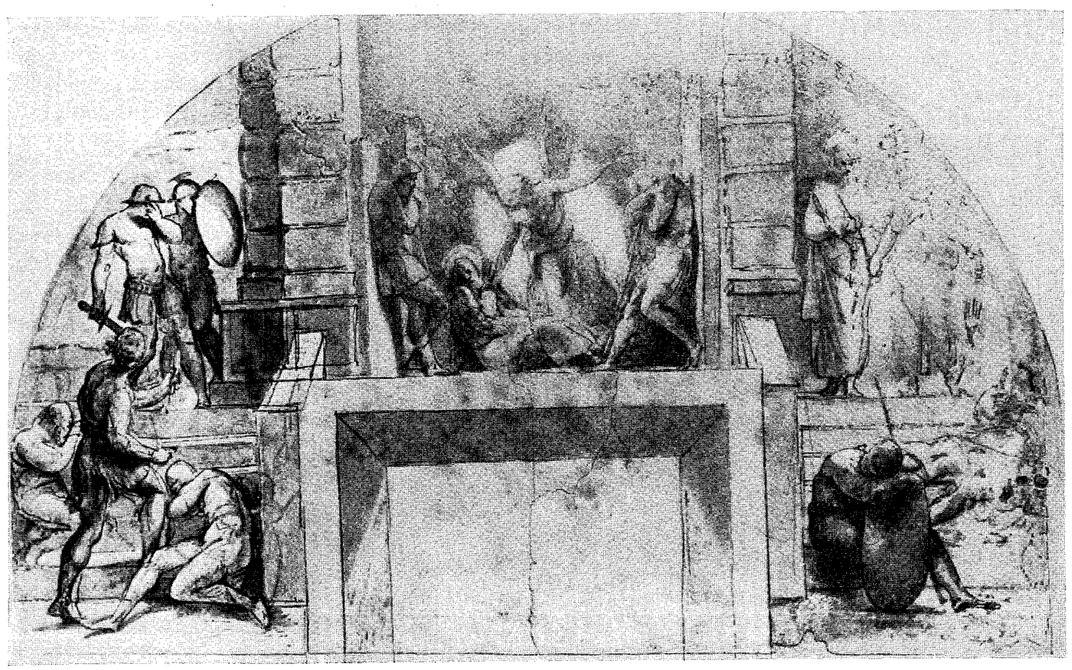
2. Gewölbe- und Wandfresken

Heute wird aus stilistischen Gründen angenommen, daß Raffael die Decke zuletzt gemalt habe. Die Reihenfolge der Wandbilder ist nach Ansicht der meisten Autoren: 1. „Vertreibung Heliodors", 2. „Messe von Bolsena", 3. „Befreiung Petri", 4. „Leo d. Gr. und Attila"[332]. Indessen muß Raffael mit der Decke begonnen haben. Das bot sich schon aus technischen Gründen an. Oberhubers Einwand, der Abstand zu den Wandfresken sei durch die beibehaltene alte Ornamentrahmung so groß, daß das Gewölbe nach Fertigstellung der Wände in Angriff genommen werden konnte, beweist nichts[333]. Im Gegenteil: Hätte man die durch Raffaels „Zeltplanen" ersetzten Teile der alten Gewölbebemalung erst unter Leo X. entfernt, so müßte angenommen werden, daß der neue Papst im Hinblick auf

331 Shearman, 172, wo auch der prophetische Charakter der politischen Aussage in den Entwürfen richtig gesehen ist. Vgl. Oberhuber, Stanza del' Incendio, 25, und Beccherucci, in: Salmi ed., 140.

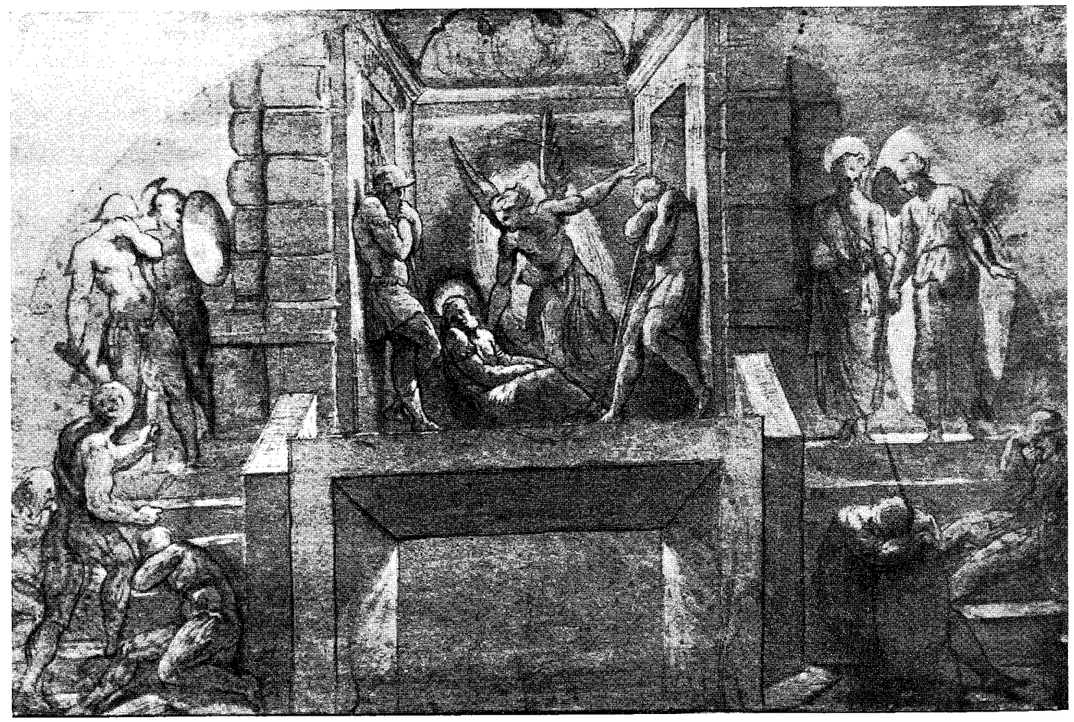
332 Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 34. Oberhuber, Unbekannte Zeichnung, 225 ff. Vgl. Redig de Campos 1965, 23. Dussler, 89 f. Freedberg, 151 ff. datiert die „Messe von Bolsena" vor die „Vertreibung des Heliodor". Eine gewisse Bestätigung hierfür ließe sich in der Formulierung Vasaris sehen: *Dappoi continuando le camere di palazzo, fece una storia del miracolo del Sacramento del corporale d'Orvieto*... VasMil IV, 342. Demnach hätte Raffael die zweite Stanze mit diesem Fresko begonnen. Da Vasari aber hierauf die „Befreiung Petri" und die „Vertreibung des Heliodor", dann die Deckenfresken und zum Schluß das Attilafresko beschreibt, ist seine Reihenfolge nicht unbedingt chronologisch zu werten. Vgl. unten Anm. 334.

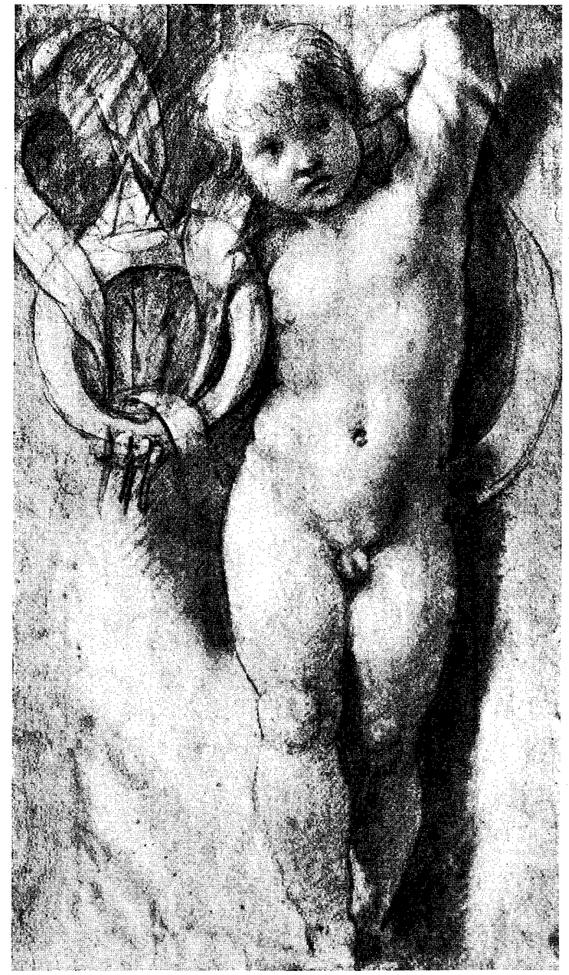
333 Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 35.



58. Raffael (?), Befreiung Petri. Florenz, Uffizien

59. Raffael (?), Befreiung Petri. Rio de Janeiro, Nationalbibliothek





60. Raffael, Studie zum Putto mit dem Medici-Ring. Haarlem, Teyler Museum

eine Neuausmalung auch die Embleme des ungeliebten Vorgängers beseitigt hätte. Die Rovere-Eiche erscheint jedoch mehrfach im Ornament der Gewölberippen und als dichter Kranz aus Eichenlaub im Zentrum der Decke[334]. Zumindest müßte man erwarten, daß Leo X. da und dort Teile der Ornamentstreifen hätte mitentfernen lassen, um sie durch sein eigenes Emblem zu ersetzen, was aber nicht der Fall ist. Und wieviel Wert Leo X. auf die Anbringung seines Emblems legte, zeigt der Putto mit dem Medici-Ring in der Tonne links von der „Befreiung Petri"[335].

Da die politische Präzisierung eine Entstehung der Wandfresken vor dem Sommer 1512 ausschließt, da ferner am 12. Juli 1511 (Brief des ferraresischen Gesandten) mindestens der Auftrag zur Ausmalung der Stanza d'Eliodoro erteilt war, dürfte Raffael in dem einjährigen Zeitraum außer den Kompositionsentwürfen für die Wandbilder auch die Deckenausmalung bereits vollendet haben, zumal Julius II. auf rasche Ausführung seiner künstlerischen Projekte zu drängen pflegte. Während Raffael die Gewölbeszenen malte, traten die Ereignisse ein, die im Programm bereits „präfiguriert" waren und bei der Ausführung „spezifiziert" werden konnten. Die Spätdatierung der Decke in die Zeit 1513/14 ist somit wenig wahrscheinlich, noch weniger auch eine damit erst am Schluß herbeigeführte ikonologische Einheit von Gewölbe- und Wandfresken[336]. Die spätere Entstehung läßt sich auch mit dem Hinweis auf die michelangelesken Züge der Deckenbilder nicht stützen. Schon das Heliodorfresko, das allgemein als das erste der Wandbilder gilt, belegt den Einfluß der Sixtinischen Decke vor 1513/14. In der Tat war ja die erste Hälfte von Michelangelos Gewölbemalerei schon am 14. August 1511 enthüllt worden[337]. Aus all diesen Gründen ist an der

334 Vgl. Redig de Campos 1965, Tafel 65 und P. Letarouilly, Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome III, Paris 1882, Tafel 11. Auch die Szene „Moses vor dem brennenden Dornbusch" scheint persönlich auf Julius II. bezogen in der Parallele der in den eigenen Reihen bestrittenen Autorität und in der etymologischen Beziehung zwischen dem Namen Rovere und dem italienischen Ausdruck für Dornbusch *roveto* (lat. *rubus*). Vgl. oben 34 und Anm. 10f. Vasari hat das Attilafresko vermutlich wegen des Bildnisses Leos X. als das zuletzt entstandene empfunden. Wenn er in der Reihenfolge seiner Beschreibung auffallenderweise die Deckenfresken unmittelbar davor einschiebt, so mag ihn ebenfalls das in der Decke mehrfach vorkommende Rovere-Emblem davon abgehalten haben, die Gewölbefresken ins Pontifikat Leos X. zu setzen. Vgl. oben Anm. 332.

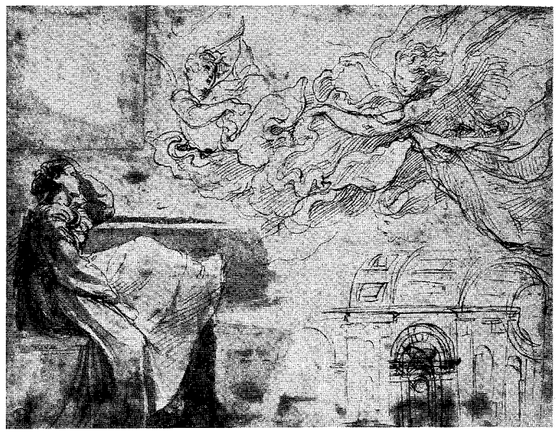
335 Eine Studie zu dem Putto mit dem Medici-Ring in Haarlem, Teyler-Museum (Abb. 60). Fischel 1962, Abb. 188. In Körperhaltung und Beleuchtung zeigt er starke Anklänge an den linken Putto des ‚Jesaias' in S. Agostino, vgl. M. Prisco – P. de Vecchi: L'opera completa di Raffaello, Milano 1968, 105 Nr. 93, 106 Nr. 94. Doch trifft die bei Prisco – de Vecchi geäußerte Ansicht, die Zeichnung in Haarlem beziehe sich auf das Fresko in S. Agostino, nicht zu; vielmehr wurde sie – und damit das Chiaroscuro der Stanza d'Eliodoro – vom Jesaias-Putto angeregt.

336 So Shearman, 174; Dussler, 88. Von einer „rein zufälligen" ikonologischen Beziehung zwischen Decke und Wandbildern – so Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 35f. – kann man ohnedies nicht sprechen. Freedberg, 152, neigt einer *a posteriori* erzielten Programmeinheit zwischen Decke und Wänden zu, obwohl er die Decke – allerdings mit unhaltbarer Zuschreibung an Peruzzi – vor die Wandfresken datiert. Ebenda, 151.

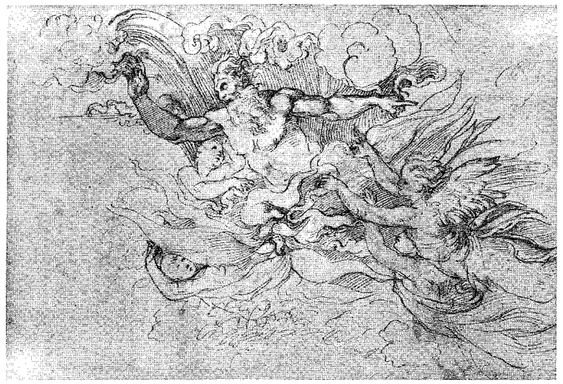
337 Vgl. den Brief des ferraresischen Gesandten vom Juli 1512, siehe oben Anm. 319. Ferner Tolnay II, 6, 111, 235 Nr. 52. Dusslers stilistische Einordnung „erst um 1513" geht von der irrtümlichen Annahme aus, die Sixtinische Decke sei erstmals Ende Oktober 1512 enthüllt worden. Dussler, 88.

Frühdatierung der Decke 1511/12 festzuhalten, wie sie von der älteren Forschung postuliert worden ist[338]. Auch die Zweifel an Raffaels Eigenhändigkeit sollten endgültig aufgegeben werden[339].

Die von den meisten neueren Autoren vertretene Ansicht, das zweifellos noch unter Julius II. begonnene Attilafresko sei als letztes der vier Wandbilder entstanden, hat Oberhuber u. a. veranlaßt, den mehr als einjährigen Zeitraum zwischen dem Tod Julius' II. (21. 2. 1513) und der Vollendung der Stanza d'Eliodoro (wohl Juli 1514) mit der Ausführung der Decke zu erklären[340]. Mit der Gewölbeaus-



61. Raffael, Studienblatt. Florenz, Uffizien (recto)



62. Raffael, Studie zu Moses vor dem brennenden Dornbusch. Oxford, Ashmolean Museum

338 VasMil IV, 343 Anm. 3; Baumgart, 52; Fischel 1962, 74; Beccherucci, in: Salmi ed., 147f.

339 Auf Diskussionen von Dollmayrs, 245, unglücklicher Zuschreibung der Deckenfresken an Peruzzi, wie sie sich bis heute durch die Literatur geschleppt haben, sollte man endlich verzichten. Für Raffael traten ein Baumgart, 50, der in ihm allerdings nur den Urheber der Entwürfe sieht, ferner Hartt, 124 Anm. 70; Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 35; Dussler, 88, und Shearman, 173. Auch C. L. Frommel sieht keine Verbindung der vier Gewölbeszenen mit dem Werk Peruzzis. Frommel, Peruzzi, 73.

340 Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 34ff. Hier ist die von Oberhuber entdeckte originale Uffizien-Zeichnung Raffaels im Hinblick auf die Chronologie der Stanza d'Eliodoro zu erörtern, Abb. 61 (Oberhuber, Unbekannte Zeichnung, 225ff.). Das früher Parmigianino zugeschriebene Blatt zeigt auf der Vorderseite die lavierte Studie einer auf ein antikes Relief zurückzuführenden weiblichen Gestalt, sodann eine Federskizze zur Engelgruppe des Deckenfreskos „Moses vor dem brennenden Dornbusch", ferner eine architektonische Skizze zu St. Peter; weitere Studien zu diesem Bau befinden sich auf der Rückseite des Blattes. Ebenda, Abb. 1 und Abb. 11. Die Kombination dieser figürlichen und architektonischen Zeichnungen auf demselben Blatt wertet Oberhuber als Argument für die Datierung der Gewölbefresken der Stanza d'Eliodoro ins Jahr 1514, weil die Entwürfe zu St. Peter erst nach der Ernennung Raffaels zum obersten Architekten möglich sind. Nun ist es nicht ungewöhnlich, daß ein- und dasselbe Blatt über Jahre hinaus zur raschen Fixierung neuer Projekte oder Ideen dient. Tatsächlich sind die drei Skizzen des *recto* in Technik und Gegenstand grundverschieden, weshalb auch bei stilistischen Schlüssen Vorsicht geboten ist. Die sitzende weibliche Figur kommt für eine absolute Datierung ohnehin kaum in Betracht, da das antike Vorbild schon von Mantegna und noch im späteren Cinquecento verwendet wurde. Oberhuber, der die Ähnlichkeit mit dem Sitzmotiv des schlafenden Wächters rechts in der „Befreiung Petri" beobachtet hat, datiert die Studie merkwürdigerweise nach dem Fresko, was nur aus seiner Annahme der annähernd gleichzeitigen Entstehung der drei Studien im Jahre 1514 erklärlich ist. Ebenda, 230. Meiner Ansicht nach ist die Skizze zur Engelgruppe die älteste des Blattes; es folgt auf Grund des Zusammenhangs mit dem Soldaten des Petrusfreskos die weibliche Figur, während die Architekturentwürfe zuletzt entstanden. Hierfür spricht die Anordnung auf dem Papier. Die Engelgruppe wirkt frei und souverän in die Fläche gesetzt, wogegen die weibliche Gestalt und die Architekturstudie, die in die linke bzw. rechte untere Ecke gezwängt erscheinen, entschieden auf die schon bestehende Engelgruppe Rücksicht nehmen. Für die Frühdatierung der Engelgruppe spricht auch der flüchtig unter den Wolkenrand gesetzte Kopf eines Engels, den Oberhuber mit den noch fehlenden Cherubim in Zusammenhang bringt, ebenda, 232, der aber in Profil, leichter Schrägsicht von oben und den wehenden Haaren starke Anklänge an das Kartonfragment des Louvre zum Kopf des rächenden Engels in der „Vertreibung des Heliodor" zeigt. Fischel 1962, Abb. 136. Auch Oberhuber, ebenda, 242, findet, daß die Zeichnung der Engelgruppe „vielleicht die erste auf dem Blatt" war, und stellt fest: „Nichts zwingt freilich zu der Annahme, daß alle Zeichnungen auf dem Blatt gleichzeitig entstanden sind...", ebenda, 242. Zugleich wundert er sich mit Recht, daß bei seiner Datierung der Zeichnung „etwa im April 1514" für die Planung und Ausführung bis zum August – Beginn der Stanza dell'Incendio – nur der knappe Zeitraum von drei Monaten für die Decke der Stanza d'Eliodoro angenommen werden müßte, zumal Raffael gleichzeitig bereits die Bauleitung von St. Peter innehatte. Die Chronologie der Zeichnungen des Blattes ist m. E. die folgende:

63. Raffael, Kartonfragment zu Moses vor dem brennenden Dornbusch. Neapel, Museo di Capodimonte

64. Raffael, Studie zu Isaaks Opferung. Oxford, Ashmolean Museum

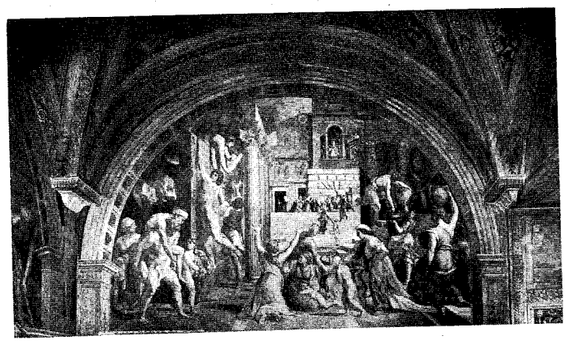
malung ist vielmehr jene erste große zeitliche Lücke zwischen der Auftragserteilung im Sommer 1511 und dem Beginn der nunmehr politisch zu präzisierenden Wandbilder im Sommer 1512 zu füllen. Will man die „Befreiung Petri" nicht als das früheste Wandbild betrachten, was aus stilistischen Gründen von der gesamten Raffaelforschung abgelehnt wird, so müßte man in dem knappen Zeitraum vom Juli 1512 bis zum Tode Julius' II. im Februar 1513 Heliodor-, Bolsena- und Petrusfresko sowie den linken Teil der „Begegnung Leos d. Gr. mit Attila" unterbringen. Das ist zeitlich unwahrscheinlich genug, nicht zuletzt deshalb, weil dann die siebzehn Monate bis zur Ausstellung des Zahlungsbeleges am 1. August 1514 und dem Beginn der Arbeit in der Stanza dell'Incendio unverständlich bleiben.

Auf Grund seiner konkreten Rolle müssen beim Tod Julius' II. Heliodor- und Bolsenafresko fertig, die Papstgruppe im Attilafresko begonnen gewesen sein[341]. Man kommt dann nicht umhin, der Ansicht der älteren Autoren, die auch von Freedberg geteilt wird, zuzustimmen und die „Befreiung Petri" als letztes Wandfresko anzusetzen[342].

3. Technische Beobachtungen

Erwägungen technischer Art kommen hinzu. Schon die flüchtige Betrachtung lehrt, daß die insgesamt vier Dreiergruppen von Grisaillen in den Tonnen später entstanden sind als die antikischen Chiaroscuri. An Ort und Stelle beobachtet man, daß die Zäsur in Höhe des oberen Abschlusses jeder Dreiergruppe sich in der Ornamentik der angrenzenden Diagonalrippe fortsetzt. Unmittelbar über dieser Zäsur befindet sich jeweils die unterste der plastischen und vergoldeten Rosetten mit der herausragenden Rovere-Eichel. Deutlich erkennbar ist nun, daß unter dieser Rosette die Kurvatur des Rippenlaufs geändert worden ist, indem man sie nach außen gegen die Raumecken gleichsam abgebogen hat. Daraus ist zu schließen, daß man entweder schon bestehende Gewölbeteile in dieser Zone herausschlug (der Grund für den Eingriff wäre darin zu sehen, daß die fingierte Bogenarchitektur der Langwände mit ihrem längeren Radius mit dem Gewölbeanfang in Konflikt geraten wäre; so aber wurde eine deutliche flächenmäßige Unterscheidung zwischen Lang- und Schmalwänden und damit die Angleichung an die räumlichen Verhältnisse der benachbarten Stanza della Segnatura erreicht[343]). Oder: Das von Raffael vorgefundene Gewölbe ging nicht weiter als bis zu der erwähnten Zäsur und hätte damit ursprünglich dem noch bestehenden der Stanza dell'Incendio entsprochen (Abb. 65). Diese Möglichkeit scheint die wahrscheinlichere; doch ist angesichts der Parallele zum Gewölbe der Stanza della Segnatura die erste Lösung nicht gänzlich von der Hand zu weisen, es sei denn, dort wäre ebenfalls eine nachträgliche Änderung vorgenommen worden. Da für die folgenden chronologischen Überlegungen lediglich die Hinzufügung der neuen Grisaillen von Belang ist, kann die Alternative: Zerstörung schon bestehender Teile oder bloße Ergänzung, hier offenbleiben.

Im Bereich der vier Gewölbeanfänge tritt das Emblem Leos X. nur in der Raumecke zwischen Attila- und Petrusfresko in der neu hinzugefügten Dekorationsmalerei auf: In der mittleren Grisaille hält hier der Putto den Medici-Ring, der auch im Grotteskenwerk der anschließenden und gleichzeitig ersetzten Diagonalrippe vorkommt (Abb. 48). Das Fehlen dieses Emblems und technische Gründe lassen darauf schließen, daß die anderen drei Gewölbezonen zusammen mit den benachbarten großen Wandfresken noch unter Julius II. entstanden sind. Die Gewölbedekoration links neben der „Vertreibung des Heliodor" war bereits verbindlich als rechte Rahmenpartie (Tonne) des noch zu malenden Schmalwandfreskos der „Befreiung Petri". Mit der Erneuerung der Gewölbemalerei rechts vom Heliodorfresko war zugleich die Fixierung der linken Rahmenpartie (Tonne) der anschließenden Schmalwand mit der „Messe von Bolsena" gewonnen. Die Grotteskenelemente der Diagonalrippen rechts und links von der „Vertreibung Heliodors" (Abb. 46, 49) entsprechen sich spiegelbildlich, zeigen aber deutlich einen anderen Formenschatz als die Diagonalrippe links vom Attilafresko (Abb. 47). So ergibt sich, daß die Rippenornamente ihre Funktion als symmetrischer Rahmen nur an der Heliodorwand erfüllen bzw. in Analogie dazu an der Attilawand wohl hätten erfüllen sollen, wäre dort das rechte Gewölbekompartiment (Abb. 48) nicht erst unter Leo X. entstanden. Die Asymmetrie der Rippengrottesken über den Schmalwänden scheint man von vornherein in Kauf genommen zu haben.



65. Gewölbe in der Stanza dell'Incendio

Die Gewölbeerneuerung in den Raumecken ist eine kritische Stelle in der chronologischen Abfolge der Wandfresken. Die Rippen- und Tonnendekoration rechts über dem Attilafresko ist, wie das Medici-Emblem belegt, erst im Anschluß an das Wandbild gemalt worden, dessen linker Teil noch unter Julius II. begonnen war. Wenn die Beobachtung richtig ist, daß die „Vertreibung Heliodors" von rechts nach links gemalt wurde[344], so ist dort in Analogie zum Attilafresko die Erneuerung des links anschließenden Gewölbes ebenfalls erst im Anschluß an die Langwand entstanden, wobei die „Befreiung Petri" auf der benachbarten Schmalwand noch nicht existiert haben kann[345]. Auch wenn man von hier aus den für das Petrusfresko zur gleichen Feststellung führenden Rückschluß nicht wagen will, der sich für die Hinzufügung der Gewölbemalerei rechts vom Attilabild ergäbe, so wäre eine zuletzt übrigbleibende Lücke im Raumwinkel zwischen Attila- und Petrusbild nicht zweckmäßig gewesen (Abb. 26). Die drei anderen Gewölbeerneuerungen, mindestens aber jene in

1511/12 die Skizze der Engelgruppe, 1512 die sitzende weibliche Figur unter Anlehnung an das antike Relief und vielleicht schon im Hinblick auf den schlafenden Soldaten der „Befreiung Petri", im Frühsommer 1514 die Architekturstudien des *recto* und *verso*. Für nochmalige briefliche Darlegung seines Standpunktes danke ich Dr. K. Oberhuber. – Eine schöne und vielleicht doch eigenhändige Federzeichnung zum Gottvater des Mosesbildes befindet sich in Oxford (Abb. 62). Oberhuber, Unbekannte Zeichnung, Abb. 9. H. Dollmayr, Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro, in: ZBK, N.F.1 (1890), 292–299, Abb. 1. Frommel, Peruzzi, 73, spricht von einer „Schulkopie eines Raffaelentwurfs". Ein Kartonfragment zum Moses in Neapel, Museo di Capodimonte (Abb. 63). Eine Zeichnung zu „Isaaks Opferung" (Abb. 64) veröffentlicht von Shearman, Abb. 15.

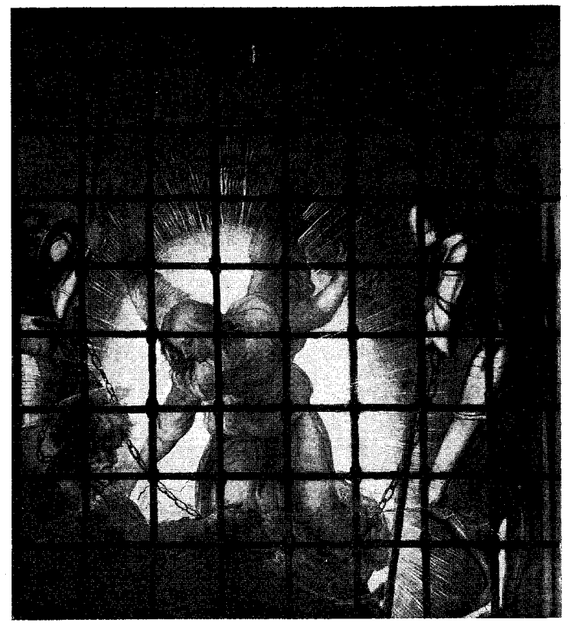
341 Wenn Oberhubers Beobachtung (Stanza dell'Incendio, 43) richtig ist, daß das Heliodorfresko von rechts nach links gemalt wurde, so wäre der Beginn der Arbeit schon vor dem 10. Mai denkbar. Mit dem Verdammungsurteil, das an diesem Tag vom Laterankonzil über das *conciliabulo* ausgesprochen wurde, war der geistliche Sieg über die Schismatiker errungen, sodaß die Papstgruppe im linken, noch nicht begonnenen Teil ohne materielle Änderungen an schon Bestehendem hinzugefügt werden konnte. Vgl. oben Anm. 325.

342 Taja, 218. VasMil IV, 344 Anm. 1. Müntz, 383. Crowe-Cavalcaselle II, 212f. Freedberg, 164. Im Gegensatz zu diesen Autoren hält sonst die neuere Forschung das Attilafresko für das jüngste. Fischel 1962, 80. Oberhuber, Stanza dell'Incendio, 34 Anm. 54.

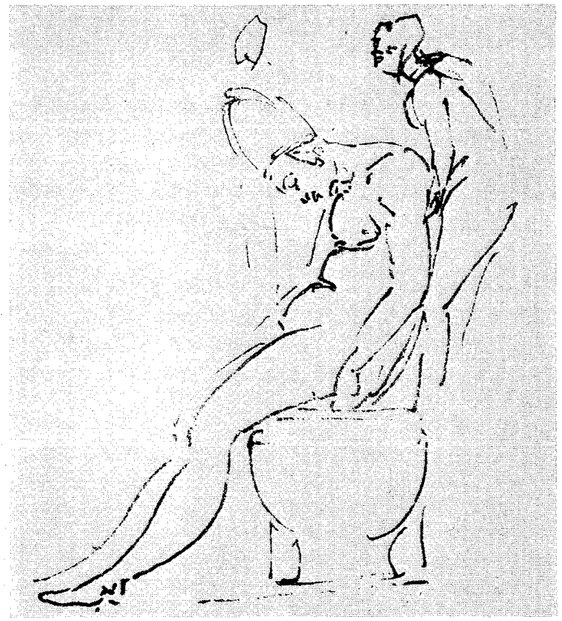
343 In der Stanza della Segnatura scheint man das bestehende Gewölbe nicht verändert zu haben.

344 Vgl. oben Anm. 341.

345 Vgl. oben 94.



66. Befreiung Petri (Detail)



67. Michelangelo zugeschrieben, Skizze zum Juliusgrab. Florenz, Casa Buonarotti

der Raumecke zwischen „Messe von Bolsena" und Attilafresko, schließen eine vorherige Fertigstellung *beider* rechtwinklig aneinanderstoßenden Wandbilder aus. Es ist nicht einzusehen, warum Raffael in der Raumecke zwischen Attila- und Petrusfresko eine Ausnahme von diesem Grundsatz gemacht und die „Befreiung Petri" vollendet haben sollte, ohne im Anschluß daran und im Gegensatz zu den übrigen drei Wandbildern die links rahmende Dekoration gleich mitzumalen. Es ist daher auch unter diesem Aspekt wahrscheinlich, daß Raffael die Ausmalung der Wände mit der „Vertreibung des Heliodor" begann, anschließend die „Messe von Bolsena", dann das Attilafresko und als letztes die „Befreiung Petri" in Angriff nahm. Die chronologische Reihenfolge im Uhrzeigersinn bot zudem die Möglichkeit, jeweils die rechte Hälfte des Gerüsts der fertiggestellten Wand als Stütze des neu aufzubauenden Gerüstes für das anschließende Fresko zu verwenden[345a].

Die Entstehungsgeschichte der Stanza d'Eliodoro stellt sich somit wie folgt dar: Zunächst wurden die acht Gewölbefelder auf die Hälfte reduziert, indem jeweils ein Paar zusammen mit dem trennenden Ornamentstreifen herausgeschlagen wurde. Möglicherweise hat man schon hierbei im Hinblick auf das breite Format der Langwandfresken den Verlauf der Diagonalrippen geändert, indem man sie unter der letzten Rosette weniger steil in die Raumecken führte. Denkbar ist aber auch, daß diese Gewölbeteile erst bei der Inangriffnahme des jeweiligen Wandfreskos hinzugefügt wurden.

Die Ausmalung begann mit den vier alttestamentarischen Deckenszenen. Es folgten seit dem Frühsommer 1512 „Vertreibung Heliodors" und „Messe von Bolsena". Beim Tod Julius' II. im Februar 1513 stand, abgesehen von den schon vollendeten Partien der Papstgruppe, die restliche Attilawand noch leer, ebenso die gesamte nördliche Mauer, welche die „Befreiung Petri" aufnehmen sollte. Da die Ersetzung Julius' II. durch Leo X. wohl erst nach dem Sieg von Novara am 6. Juni 1513 legitim sein konnte, dürfte die Arbeit am Attilafresko nach diesem Datum wiederaufgenommen worden sein. Im Anschluß an die Fertigstellung der Westwand entstand die dekorative Malerei mit dem Medici-Emblem in der vierten, nord-westlichen Raumecke. Bis zum Sommer 1514 folgten die „Befreiung Petri" und die Sockelzone, die sehr einheitlich wirkt und für die kein Gerüst mehr benötigt wurde.

345a Eine analoge Ausnutzung dieses technischen Vorteils im dem Uhrzeiger gegenläufigen Sinn wäre nur bei folgender Chronologie denkbar: 1. „Vertreibung Heliodors", 2. „Befreiung Petri", 3. „Begegnung Leos d. Gr. mit Attila" und erst zum Schluß die „Messe von Bolsena". Diese Reihenfolge ist aber mit Sicherheit auszuschließen.

4. Die „Befreiung Petri" und der Tod Julius' II.

Die „Befreiung Petri" ist das einzige Fresko ohne Anspielung auf ein bestimmtes politisches Ereignis[346]. Die Szene war zweifellos in dem 1511 ausgearbeiteten Programm schon vorgesehen[347]. In den Repliken des Entwurfstadiums in Florenz (Abb. 58) und Rio de Janeiro (Abb. 59) ist das Antlitz Petri in michelangelesker Wendung gegen die Schulter nach außen zum Betrachter gekehrt. Petrus scheint im Begriffe zu erwachen, ähnlich wie ihn auch Domenichino dargestellt hat[348]. Im Fresko ist das Haupt ins Profil gewendet und nach vorn auf die Brust gesunken, Petrus ist in tiefem Schlaf dargestellt (Abb. 66). Er trägt die Züge Julius' II., allerdings in einer Weise körperlichen Verfalls, die Hartt veranlaßt hat, hier ein Bildnis des Papstes aus seinen letzten Lebenstagen zu sehen[349]. Die posthume Entstehungszeit des Freskos läßt das gegenüber dem Entwurf veränderte Schlafmotiv auf den Tod Julius' II. bezogen erscheinen. Die tief verschatteten, in ihren Höhlen unsichtbaren Augen sind ein weiteres Indiz für diese Deutung[350].

Daß Leo X. darauf verzichten mußte, sich selbst wie im Attilafresko anstelle seines Vorgängers darstellen zu lassen, ja, eigentlich fast genötigt war, dessen Bildnis im hl. Petrus – wie ursprünglich geplant – beizubehalten, hat verschiedene Gründe.

Der ikonographische Zwang zur Bärtigkeit Petri schloß ein Porträt Leos X. von vornherein aus. Wollte man die zeitgeschichtliche Bedeutung wahren, so mußten dem ersten Papst die Züge Julius' II. verliehen werden. Das lag überhaupt nahe, da die Motivwahl ohnehin in engem Zusammenhang mit der Titelkirche Julius' II. stand. Als Alternative hätte ein neues Thema gefunden werden müssen, was ohne Störung oder Preisgabe des augustinischen Dualismus gewiß schwierig gewesen wäre.

Schließlich mag sich die Beibehaltung der „Befreiung Petri" empfohlen haben, weil sie den Typus individuellen Sterbens, der als Bild der augustinischen Kircheneschatologie in dieser aufgeht, durch den Tod Julius' II. noch verdeutlichen konnte. Tatsächlich war Julius am 21. Februar 1513 *de more pontificum*, d. h. versehen mit der letzten Ölung, unter den Gebeten des *Ordo Commendationis Animae* und in Gegenwart der Eucharistie gestorben[351] – zwei Momente, deren Übereinstimmung mit dem ikonologischen Dualismus von Petrus- und Bolsenafresko auffallen mußte. Auch ist nicht auszuschließen, daß der Papst noch zu seinen Lebzeiten die Sterbesymbolik auf sich selbst bezogen wissen wollte. Im August 1511 hatte er schon einmal in schwerer Erkrankung mit dem Tode gerungen[352]. Das Motiv der „Befreiung Petri" kommt auf Grund seiner eschatologischen Bedeutung in der Sepulkralkunst vor[353]. In der Zuordnung von Engel und verstorbenem Papst, der in strengem Profil und mit auf die Brust gesunkenem Haupt dargestellt ist, zeigt eine flüchtige Skizze zu Michelangelos Juliusgrab-Projekt von 1516 (Abb. 67) überraschende Ähnlichkeit mit Raffaels „Befreiung Petri"[354].

Es ist unter diesem Aspekt noch einmal zu überprüfen, ob sich die Inschriften im Fenstersturz unter der „Messe von Bolsena" und unter der „Befreiung Petri" nicht doch auf diese Fresken beziehen. Dort ist zu lesen: IULIUS II LIGUR. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXII.

346 Die von der älteren Forschung und noch von Beccherucci, in: Salmi ed., 155, vertretene Meinung, das Fresko stelle eine Erinnerung an die Dankeswallfahrt Julius' II. zu seiner Titelkirche am 23. Juni 1512 dar, trifft nicht zu. Dieses Ereignis und die Themenwahl des Freskos stehen nicht in kausalem Zusammenhang, sondern beide entspringen der Wertschätzung des Papstes für seine ehemalige Titelkirche. Vgl. Pastor III 2, 855f. Im übrigen stand das Thema der „Befreiung Petri" schon 1511 fest. Vgl. oben 36, 89f. Anm. 331.

347 Ebenda.

348 H. Wölfflin, Die klassische Kunst, 7. Aufl. München 1924, 113. Matthiae, 77, Abb. 27.

349 Hartt, 122.

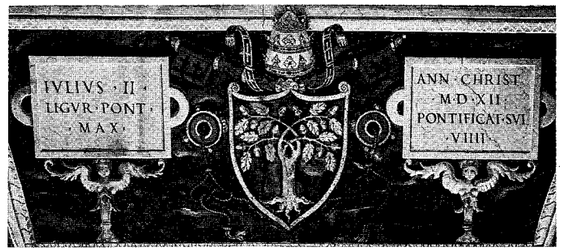
350 Verschattung der Augen als Todesmotiv auch bei Michelangelos Lorenzo de'Medici. Tolnay II, 69 und Tafel 40.

351 Mansi, 657. Patricius, De aegrotatione, morte, et exequiis Romani Pontificis, in: Patricius, fol. 66 f. Bei Thomas a Kempis, 294, heißt es: *In carcere corporis huius detentus, duobus me egere fateor: cibo scilicet et lumine.* Vgl. ebenda 278 Nr. 19. Die schon von Bellori freilich unter unzutreffender Begründung ins Pontifikat Leos X. gesetzte Entstehung der „Befreiung Petri" bestätigt sich somit unter eschatologischem Aspekt. Bellori, Descrizione, 41. Vgl. oben 60–62.

352 Pastor III 2, 811ff.

353 Vgl. oben Anm. 190.

354 Tolnay IV, 44, 127, 143 Nr. 136 und Tafel 122. Zur individuellen eschatologischen Symbolik der Befreiung Petri vgl. Acta Sanctorum, 411 Nr. 105, vgl. oben Anm. 203. Ikonographisch ähnlich ist auch die Zuordnung von Engel und Verstorbenem in Peruzzis Vorzeichnung zum Armellini-Grab in S. Maria in Trastevere (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Frommel, Peruzzi, Tafel 68b.



68. Inschrift im südlichen Fenstersturz der Stanza d'Eliodoro

PONTIFICAT. SUI VIIII. (Abb. 68), hier: LEO X. PONT. MAX. ANN. CHRIST. MDXIIII. PONTIFICAT. SUI II. Im ersten Fall wird der Zeitraum vom 1. Januar und 26. November 1512 begrenzt. Bis zum 21. Februar (Tod Julius' II.) war noch Zeit genug für den Beginn der Arbeit am Attilafresko. Da die „Befreiung Petri" allem Anschein nach doch zuletzt entstand, so wird man eine Beziehung der Inschrift Leos zu diesem Fresko nun für wahrscheinlich halten[355].

355 Für diese Beziehung traten die älteren Autoren ein, dagegen etwa Redig de Campos 1965, 29, 35; Hartt, 123 Anm. 56. Die Inschriften sind jeweils auf zwei fingierte Tafeln verteilt, die das entsprechende Papstwappen rahmen. Dieses ist in beiden Fällen, wohl während der Maratta-Restaurierung, verändert worden. Deutlich erkennt man, daß beide Wappenschilder ursprünglich unten bauchiger und breiter ausluden. Zudem ist unter der „Befreiung Petri" auch die Inschrift selbst in späterer Zeit unbeholfen neu geschrieben worden, wobei die Buchstaben der rechten Tafel über den Rand hinausgeraten sind. Die Chiaroscuri könnten im gleichen Arbeitsgang mit den Inschriften des Fenstersturzes entstanden sein. Daß Silvester die Züge Julius' II. trägt, hat schon Steinmann, Chiaroscuri, 177, festgestellt. Daß die Chiaroscuri im gegenüberliegenden Fenster in einem anderen Arbeitsgang und von anderer Hand gemalt wurden, beweisen u.a. die beiden kleinen Bilder mit ihrem rätselhaften Inhalt.

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR

Baumgart	F. Baumgart, Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt, in: MüJbBK 8 (1931), 49–68
Bellori, Descrizione	P. Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1695
Büchi, Kardinal Matthäus Schiner	A. Büchi, Kardinal Matthäus Schiner als Staatsmann und Kirchenfürst – Ein Beitrag zur allgemeinen und schweizerischen Geschichte, in: Collectanea Friburgensia, N.F. Fasc. XVIII, 27, Zürich 1923
CChr	Corpus Christianorum seu nova Patrum collectio, Turnhout-Paris 1953 ff.
Crowe-Cavalcaselle	G.B. Cavalcaselle–J.A. Crowe, Raffaello, la sua vita e le sue opere, 3 Bände, Firenze 1884 bis 1891
Dollmayr	H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte, in: JbKhSW 16 (1895), 231–363
Dussler	L. Dussler, Raffael – Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Teppiche, München 1966
Ettlinger	L.D. Ettlinger, The Sistine Chapel before Michelangelo–Religious Imagery and Papal Primacy, Oxford 1965
Fischel 1948	O. Fischel, Raphael, 2 Bände, London 1948
Fischel 1962	O. Fischel, Raphael, Berlin 1962
Freedberg	S. Freedberg, Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, 2 Bände, Cambridge/Mass. 1962
Frommel, Peruzzi	C.L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft zum RömJbKg 11, Wien–München 1967/68
Golzio	V. Golzio, Raffaello nei documenti, nelle testemonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Città del Vaticano 1936
Grimm	H. Grimm, Das Leben Raphael's, 2. Auflage Berlin 1886
Gutman	H.B. Gutman, Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura, in: ZKg 21 (1958), 27–39
Haidacher	A. Haidacher, Geschichte der Päpste in Bildern, Heidelberg 1965
Hartt	F. Hartt, Lignum vitae in medio paradisi – The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling, in: ArtBull 32 (1950), 115–145 und 181–218
Innozenz III.	Innozenz III., Sermo XXIV, In festo B. Petri ad Vincula, PL 217, 561–566
Kantorowicz	E.H. Kantorowicz, The „King's Advent" and the Enigmatic Panels of the Doors of S. Sabina, in: ArtBull 26 (1944), 207–231
Lib.Pont.	L. Duchesne ed., Liber Pontificalis, 3 Bände, Paris 1886, Neuausgabe Paris 1955–1957
Mansi	J.D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Paris–Leipzig 1899 bis 1927, Neudruck Graz 1960–1961, tom. XXXII
Matthiae	G. Matthiae, San Pietro in Vincoli (Le chiese di Roma illustrate 54), Roma 1969
Müntz	E. Müntz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris 1881
Oberhuber, Stanza dell'Incendio	K. Oberhuber, Die Fresken der Stanza dell' Incendio im Werk Raffaels, in: JbKhSW, N.F.22 (1962), 23-72
Oberhuber, Unbekannte Zeichnung	K. Oberhuber, Eine unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien, in: FlorMitt 12 (1965/66) 225–244
O'Malley	J.W. O'Malley, Giles of Viterbo on Church and Reform, Leiden 1968
Paris de Grassis, Tagebücher	L. Frati ed., Le due spedizioni militari di Giulio II. tratte dal diario di Paride Grassi Bolognese, Bologna 1886
Parker	K.T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Oxford 1938 ff.
Passavant	J.D. Passavant, Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 3 Bände, Leipzig 1835
Pastor	L. v. Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters III 2, 5.–7. Auflage Freiburg/Br. 1924; IV 1, ebenda 1906
Patricius	A. Patricius, Caeremoniale Romanum, Venezia 1516. Neudruck Ridgewood/New Jersey 1965
PL	J.P. Migne ed., Patrologiae cursus completus, series latina
Pouncey-Gere	P. Pouncey–J.A. Gere, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, III: Raphael and his Circle, London 1962
Rahner, Mythen	H. Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Zürich 1966
Rahner, Symbole	H. Rahner, Symbole der Kirche, Salzburg 1964
Redig de Campos 1952	D. Redig de Campos, The Stanze of Raffaello, Roma 1952
Redig de Campos 1965	D. Redig de Campos, Raffaello nelle Stanze, Milano 1965
Redig de Campos, Anachronismus	D. Redig de Campos, Julius II. und Heliodor – Deutungsversuch eines angeblichen Anachronismus, in: ZKg 26 (1963), 166–168
Roscoe	W. Roscoe, The Life and the Pontificate of Leo the Tenth, 2 Bände, Liverpool 1805
Salmi ed.	M. Salmi ed., Raffaello, 2 Bände, Novara 1968
Schöne	W. Schöne, Raphael, Berlin–Darmstadt 1958
Shearman	J. Shearman, Raphael's Unexecuted Projects for the Stanze, in: Festschrift für Walter Friedlaender, Berlin 1965, 158–181
Steinmann, Chiaroscuri	E. Steinmann, Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels, in: ZBK, N.F.10 (1899), 169–178
Steinmann, Sixtinische Kapelle	E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, 2 Bände, München 1901–1905
Taja	A. Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750
Thomas a Kempis	Thomas a Kempis, De imitatione Christi, 8. Auflage Regensburg 1957
Tolnay	Ch. de Tolnay, Michelangelo, 5 Bände, Princeton 1947–1960
Traeger	J. Traeger, Der reitende Papst – Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums (Münchner kunsthistorische Abhandlungen 1), München 1970
Traeger, Heuwagen	J. Traeger, Der „Heuwagen" des Hieronymus Bosch und der eschatologische Adventus des Papstes, in: ZKg 33 (1970), 298 bis 331
White-Shearman	J. White–J. Shearman, Raphael's Tapestries and their Cartoons, in: ArtBull 40 (1958), 193–221 und 299–323
Wind, Typology	E. Wind, Typology in the Sistine Ceiling: A Critical Statement, in: ArtBull 33 (1951) 262–273
Zocca	E. Zocca, Le decorazioni della Stanza dell'Eliodoro e l'opera di Lorenzo Lotto a Roma, in: RivIstNaz, N.S.12 (1953), 329–340