

Hilfsarbeiter gewesen, hat mit Büchern Umgang gehabt? Im Spiegel dieser Depo- nie präsentiert sich ihm unsere Welt oh- nehin als ein absurdes Unternehmen. Ver-

legen lächle ich den Hilfsbereiten an, als er mir die Säcke abnimmt. Und er lächelt freundlich zurück.

Raphael Rosenberg

Kunst oder Religion?

Hubert Locher, Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die «Pala Baglioni» als Kunstwerk im sakralen Kontext, Berlin (Akademie-Verlag) 1994, 260 S. mit 78 Abb.

Im Verlauf der Neuzeit hat der Maler den Stand der Handwerker verlassen, dem er im Mittelalter neben Goldschmieden oder Tuchmachern angehörte. Er wurde zum bildenden Künstler. Nicht mehr Schneider und Schuhmacher, sondern Dichter und Musiker waren nun seinesgleichen. Gemälde wurden immer weniger von einem Auftraggeber mitbestimmt, sondern als Ergebnis der Inspiration und Individualität des Künstlers angesehen. Diese Nobilitierung hat zu einer nachträglichen Umbewertung älterer Bilder geführt. Mittlerweile hängen mittelalterliche Altarretabel in modernen Museen vor der gleichen neutralen Wand wie impressionistische Landschaften und monochrome Leinwände der Nachkriegskunst. Ihre Beschreibung erfolgt nach denselben Kriterien (Autor, Titel, Datum).

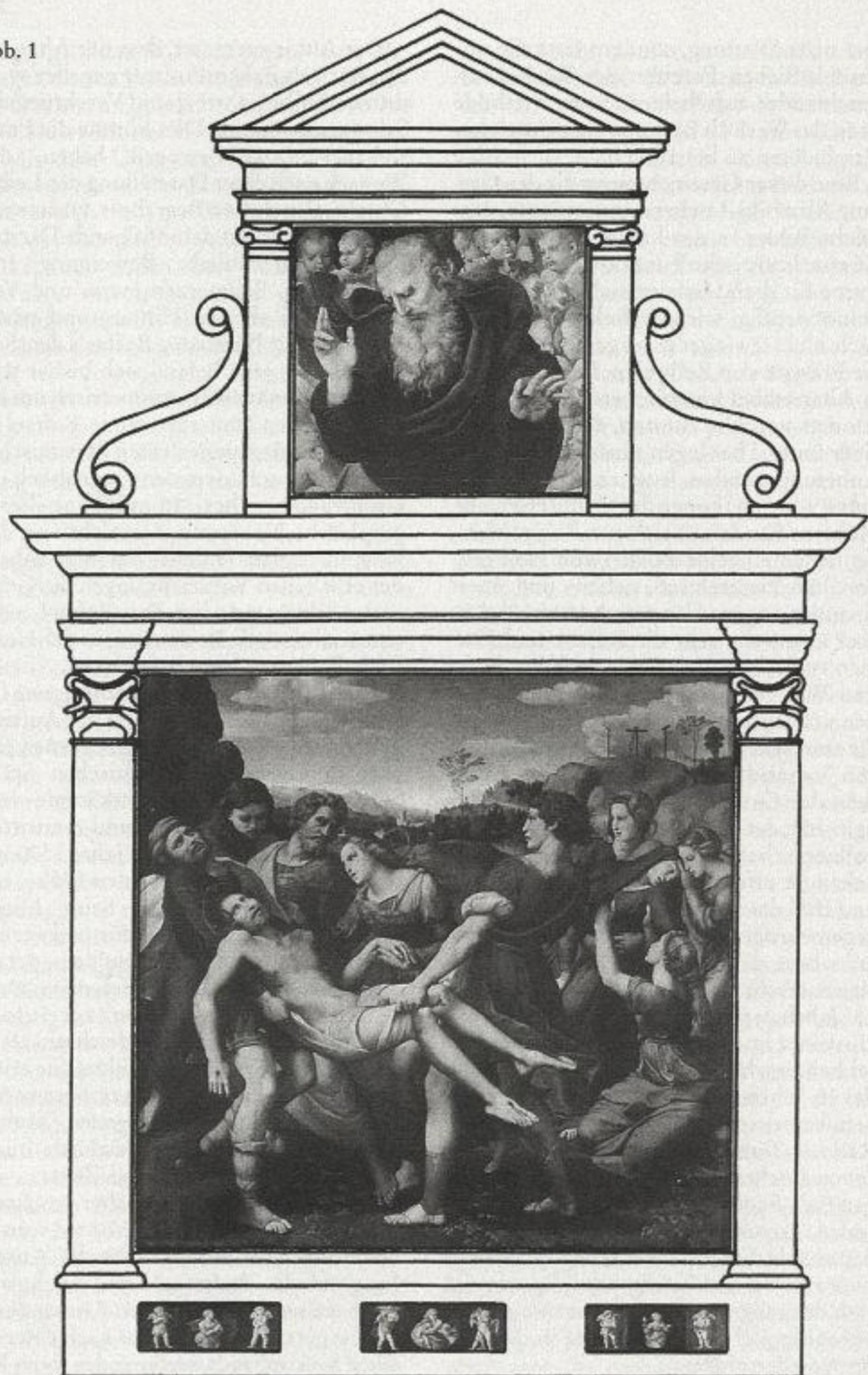
Das Unbehagen über diesen rein ästhetischen Umgang mit Werken der Vergangenheit ist unter Kunsthistorikern in den vergangenen Jahrzehnten gewachsen. *Funktion* und *Kontext* waren zwei beliebte Stichworte, die für einen progressiven methodischen Ansatz standen. Zahlreiche

Wissenschaftler haben Studien über die liturgische Einbindung mittelalterlicher Bildwerke oder über das neuzeitliche Sammeln von Kunstwerken verfasst. Eines der jüngsten Ergebnisse dieser Forschungsrichtung ist Hubert Lochers Buch über das Altarretabel, das Atalanta Baglioni für einen Nebenaltar der Franziskanerkirche Perugias bei Raffael in Auftrag gegeben hatte. Im Rahmen des Stichwortes *Kunst-Religion* hatte Locher in der *ZeitSchrift* (August 1993) bereits einige Aspekte der Geschichte dieses Werkes publiziert. Nun liegt seine ausführliche Monographie vor.

Zunächst rekonstruiert Locher die ursprüngliche Gestalt des Retabels, dessen Teile heute über mehrere Museen zerstreut sind (Abb. 1). Lochers Rekonstruktionsarbeit reicht jedoch viel weiter. Er versucht den zeitgenössischen Kontext der *Pala* Raffaels in seiner Vielschichtigkeit darzustellen. Er beschränkt sich daher nicht auf

Abb. 1

Raffael, *Pala Baglioni*. Fotomontage nach der Rekonstruktion Hubert Lochers. Mittelfeld: Grabtragung Christi, (174,5 x 178,5 cm.), Rom, Galleria Borghese; Bekrönung: Segnender Gottvater mit Engeln (Eigenhändigkeit umstritten), Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; Predella: Allegorien der theologischen Tugenden Spes, Caritas und Fides, Rom, Pinacoteca Vaticana.



eine neue Deutung, sondern lässt die unterschiedlichen Facetten des Werkes nebeneinander aufscheinen. Seine Methode ist es, das Werk als Brennpunkt zahlreicher Geschichten zu betrachten.

Eine dieser Geschichten ist die der Gattung Altarbild. Locher erinnert daran, dass solche Bilder in der katholischen Kirche nie eine liturgische Funktion besaßen. Sie waren für die Messfeier nicht in dem Sinne notwendig, wie der Kelch es ist, und auch nicht zwingend vorgeschrieben wie die Präsenz von Reliquien. Fest installierte Altarretabel kommen erst im 13. Jahrhundert vor. Die ältesten, die im Zeichen einer unter Theologen umstrittenen Bild-Anbetung standen, leugnen ihre Abstammung von den Ikonen der Ostkirche nicht. Meistens handelt es sich um Polyptichen, bei denen einzelne Büsten von Heiligengestalten hierarchisch, neben- und übereinander, angeordnet waren (Abb. 2). Locher zeigt, wie sehr die Inhalte und Formen von Altaraufsätzen je nach Funktion und Widmung des Altares variieren und wie sich vom 14. bis zum 16. Jahrhunderts die szenischen Darstellungen vor allem auf den Nebenaltären vermehren. Der Autor sieht den Grund dafür im Wandel der Religiosität, der sich seit dem 12. Jahrhundert vollzogen hat: Es entsteht eine bislang unbekannte affektive Andacht, die in Wort und Bild das heilige Geschehen so zu vergegenwärtigen sucht, dass es für die Anteilnahme des gläubigen Betrachters geeignet erscheint. So werden im Laufe des 15. Jahrhunderts die Retabel zunehmend von einer immer grösseren, zentralen Tafel beherrscht. In den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstehen sogar Altäre mit einem einzigen, szenischen Bild, wie Raffaels *Transfiguration* und Tizians *Assunta*. Locher sieht in der noch mehrteiligen *Pala Baglioni* von 1507 mit ihrem zentralen, szenischen Mittelbild einen Wendepunkt in dieser Entwicklung. Allerdings bleibt er die Erklärung schuldig, warum sich der religiöse Wandel erst mit grosser chronologischer Verzögerung in den Bildern niederschlägt.

Der Autor vermutet, dass der Altar, für den Raffaels *Pala* in Auftrag gegeben wurde, zur Aufbewahrung und Verehrung der Sakramente diene. Dies könnte die Franziskaner dazu bewogen haben, den Wunsch nach einer Darstellung des Leibes Christi, also dessen Begräbnis, zu äussern. Vor Raffael waren dafür folgende Darstellungsformen üblich: Beweinung und Grablegung, Schmerzensmann und Vesperbild. Vor diesem Hintergrund macht der Autor die Neuerung Raffaels deutlich. Der Körper Jesu befand sich bisher stets im Mittelpunkt einer symmetrisch um ihn versammelten Trauergemeinde. Raffael integriert ihn dagegen in einen dynamischen Vorgang: er schildert den Augenblick der *Grabtragung*. Diese so auffällige ikonographische Neuerung war nicht von Anfang an geplant. Locher verfolgt anhand der erhaltenen Vorzeichnungen die Genese des Bildes und zeigt, dass Raffael zuerst eine traditionelle Beweinung in der Nachfolge Peruginos entworfen hatte.

Eine Erklärung für die *Grabtragung* findet Locher in der Geschichte der Auftraggeberin. Die Baglioni waren in jenen Jahren, in denen die italienischen Städte Schauplatz blutiger Machtkämpfe wurden, eine der mächtigsten und zerstrittensten Familien Perugias. Im Jahre 1500 hatte Grifonetto Baglioni seinen Onkel und seine Vettern ermordet. Seine Mutter Atalanta verfluchte ihn dafür und verzicht sogar einem weiteren Verwandten, der ihn aus Rache erstach. Diese Ereignisse sind es wohl, die Atalanta Baglioni zur Stiftung des Altarbildes bewogen, gleichsam als ein Denkmal der Trauer und Sühne. Sie konnte die über den toten Sohn trauernde Maria als Vorbild ihres eigenen Mutter Schmerzes auffassen. Tatsächlich bilden Mutter und Sohn die zwei Zentren von Raffaels Komposition. Locher beschreibt das Bild als Abschied der Mutter vom toten Sohn. Die ikonographische Anspielung auf die Auftraggeberin reicht aber noch weiter: Raffael hat den Körper des zu Grabe getragenen Christus nach einer antiken Sarkophagdarstellung des toten Me-

leager gebildet. Wie Grifonetto hatte Meleager, dessen Freundin Atalanta hiess, seine Oheime umgebracht und war daraufhin von seiner Mutter verwünscht worden.

Mit dem Übergang vom Polyptichon zum erzählerischen Einzelbildretabel verändern sich nicht nur die Form und der Inhalt des Altarbildes. Auch die Wertmassstäbe, nach denen diese Werke beurteilt werden, verschieben sich grundlegend. Bislang spielte die Handschrift des Malers nur eine untergeordnete Rolle. Er musste sich an vorgegebene Schemen halten. Wichtiger war die Feinheit der Malerei, vor allem aber die Kostbarkeit der Materialien, die wertvollen Farbpigmente, die Ziselierung und Vergoldung der Gewänder, von Hintergrund und Rahmen. Bei Werken wie der *Pala Baglioni* treten neue Beurteilungskriterien auf. Vom Maler wird die Fähigkeit erwartet, den vorgegebenen (biblischen) Stoff so zu gestalten, dass er einerseits lebensnah erscheint, andererseits eine gezielte Aussage trifft und eine mitfühlende Reaktion beim Betrachter hervorruft. Die *inventio* des Künstlers tritt in den Vordergrund und stellt ihn auf eine Ebene mit dem inspirierten Dichter. Während der junge Raffael vertraglich noch auf bestimmte Vorbilder verpflichtet wurde, scheint er in der *Pala Baglioni* erstmalig eigene Ideen zu verfolgen. Spätere Auftraggeber erwarten von ihm und anderen Künstlern immer mehr Originalität und Einmaligkeit. Damit tritt die Person des Künstlers in den Vordergrund. Solche neuartigen Kategorien, die an der Entwicklung der Malerei ablesbar sind, leitet Locher aus der ersten Theorie der Malerei, derjenigen Leon Battista Albertis (um 1435), ab. Dessen ästhetische Bildkonzeption findet im 15. Jahrhundert vor allem im profanen Bereich bei Kupferstichen und Gemälden Anwendung, die als Gegenstände des Sammelns und nicht der Andacht geschaffen wurden. Raffael – so eine Kernaussage Lochers – hat Albertis Konzept der *historia* als erster auf das Altarbild angewendet. Albertis Ansichten orientieren sich an der (richtig oder falsch

verstandenen) Antike, wobei antikisch im 16. Jahrhundert als Synonym für Fortschrittlichkeit gilt. So folgt die Rahmung der *Pala Baglioni* antiken Formen, und antikisch ist auch Raffaels Darstellung der bewegten Körper. Ein solches Bild erwartet nicht nur einen andächtigen Betrachter, sondern zugleich einen bewundernden Kenner. Locher spricht vom *Kunstretabel*, dessen Aufgabe einerseits die glaubwürdige Vergegenwärtigung der heiligen Welten ist, das andererseits eine Domäne der *Kunst* geworden ist. Die *Pala Baglioni* offenbart dabei ein prekäres Gleichgewicht. In den darauffolgenden Jahren neigte sich die Waagschale zunehmend auf die Seite der Kunst hin. Als Beispiel dafür könnte man hier hinzufügen, dass noch im Todesjahr Raffaels (1520) Alfonso d'Este, Herzog von Ferrara, Tizian zu überzeugen versuchte, eine bereits gemalte Tafel für die Hochaltarretabel der Brescianer Kirche *S. Nazaro e S. Celso* zu einem höheren Preis an ihn zu verkaufen. Sie sei zu gut, so die Begründung, um den Priestern überlassen zu werden!¹ Ausführlich verfolgt Locher die Zerstückelung der *Pala Baglioni*, die 1608 beginnt, als die *Grabtragung* die Nähe von Sakrament und Kerzen verlassen muss, um in der Bildergalerie Kardinal Borgheses Aufstellung zu finden. Inzwischen befindet sich keine der zahlreichen Retabeln Raffaels mehr auf einem Altar.²

Locher spannt Raffaels Werk in ein mehrdimensionales Koordinatensystem ein, zu dessen Achsen sogar die Geschichte der Künstler- und Stiftersignatur und jene des Schlachtenbildes gehören. Schade, dass nur ein Teil der in diesen exkursartigen Überblicken besprochenen Beispiele in dem schön gemachten Buch bebildert ist. Die Komplexität der Diskussion ist in einem verhältnismässig kurzen Text mit sehr ausführlichem Anmerkungsapparat verdichtet. Die Vielfalt der Aspekte – ein grosses Verdienst des Autors – hat aber auch ihre Schattenseiten: Der Leser läuft Gefahr, den Faden zu verlieren. Vielfalt kann auch Parzellierung bedeuten. Selbst der Autor, der eingangs die ursprüngliche



Abb. 2
 Simone Martini, Polyptychon aus S. Caterina, um 1319, Pisa, Pinacoteca Nazionale (aus dem besprochenen Band.)

Gestalt der *Pala* rekonstruiert, verliert im Verlauf der Untersuchung deren Bekrönung (das Bild Gottvaters) aus dem Auge. Dabei hätte er zeigen können, dass Raffael das Prinzip der szenischen Darstellung nicht nur in der mittleren Tafel anwendet, sondern das ganze Retabel als eine *historia* auffasst. Üblich war es, über dem toten ein Bild des auferstehenden Christus anzubringen. Diese Ikonographie wäre gerade bei einem dem Erlöser geweihten Altar naheliegend gewesen. Sie hätte allerdings zur Folge gehabt, dass sich zwei unterschiedliche Momente der Heilsgeschichte übereinander befunden hätten. Statt dessen erweitert Raffael die heilige Handlung auf den himmlischen Bereich und bewahrt damit die Einheit der Handlung: Der Heilige Vater ist nicht wie in Raffaels früherer *Pala Colonna* hieratisch und frontal dar-

gestellt. Er beugt sich nach rechts und segnet den vorbeiziehenden Sohn über die trennende Rahmung hinweg. Zugleich scheint er mit seiner linken Hand die ohnmächtige Mutter in Schutz zu nehmen.

Die bisherige Erforschung von Funktion und Kontext betonte stets die Abhängigkeit der Bilder von ihrer Umwelt. Dies war zum Teil eine bewusste Reaktion auf die von früheren Kunsthistorikergenerationen pathetisch beschriebenen überhistorischen Werte der Kunst. Hubert Locher erweitert den Begriff der Funktion. Er zeigt, wie, wann und inwiefern auch Kunst eine Funktion des religiösen Bildes gewesen ist und wie Raffael eine jahrhundertlang vorbildhafte, klassische Formulierung für das Miteinander von Kunst und Religion gefunden hat. Viele der Geschichten, die der Autor darstellt, waren

bereits bekannt. Neu ist aber, sie alle zusammenzuführen und ihr gegenseitiges Verhältnis zu betrachten. Neu ist auch, und darin scheint mir das grösste Verdienst des Buches zu liegen, die Untersuchung der «äusseren» Funktionen mit einer Hermeneutik des Bildes, seiner «inneren» Struktur, zu verbinden. Vielleicht ist es kein Zufall, dass dies gerade am Beispiel Raffaels gelang, desjenigen Künstlers, der stets als Inbegriff des Klassischen und als Meister des mühelos erscheinenden Ausgleichs von Gegensätzen angesehen wurde.

Hans Stichelberger

Nachwort zur Trennungsinitiative

Nachruf

In einer Demokratie hat jeder das gute Recht, Verkehrtes über die anderen zu verbreiten. Die anderen können sich wehren. Was aber, wenn eine Institution Verkehrtes über sich selbst aussagt und damit sogar noch Erfolg hat? Wenn beispielsweise eine Fluggesellschaft unter dem Namen «Ikarus» Werbung betreibt, so verheisst das nichts Gutes. Trotzdem gedeiht die Airline, weil sie nicht mit dem mythologischen Wissen ihrer Fluggäste rechnen muss.

Die christliche Kirche dagegen unterscheidet sich von einer Fluggesellschaft dadurch, dass sie Menschen anspricht, die nicht nur zum «Produkt» Volkskirche Ja sagen, sondern auch zu dem, wovon diese Kirche lebt. So warb ein als Plakat gestaltetes Wüstenbild mit der rhetorischen Frage «Volkskirchen in die Wüste schicken?» gegen die Zürcher Trennungsinitiative. Jeder, dem seine Kirche etwas gilt und der ihre biblischen Grundlagen auch nur ein bisschen kennt, musste vor diesem Plakat

Anmerkungen:

- 1 Siehe Ernst H. Gombrich, *Evolution in the Arts: The Altar Painting, its Ancestry and Progeny*, in: Alan Grafen (Hg.), *Evolution and its influence*, Oxford 1989, 107-125, bes. S. 122 ff.
- 2 Neben den von Locher erwähnten Beispielen ist das Schicksal der *Madonna del Pesce* (heute in Madrid) aufschlussreich. Siehe Jeroen Stumpel, *The Province of Painting. Theories of Italian Renaissance Art*, Utrecht 1990, S. 26-58.

voller Freude ausrufen: «Aber natürlich, das ist's, was die Kirche braucht!» Die Wüste ist ein Grunddatum der Geschichte Israels und der Kirche. Für den Propheten Jeremia bedeutete sie die Zeit der ersten Liebe zwischen Jahwe und seinem Volk, und bei Hosea heisst es, Jahwe wolle das verderbte Israel in die Wüste zurücklocken; dort werde er ihm neue Liebe schenken und das Wunder vollbringen, das keinem Menschen sonst gelingt: von vorne beginnen. Johannes der Täufer wurde als prophetische Stimme aus der Wüste verstanden, und Jesus verbrachte vor seinem öffentlichen Auftreten vierzig entscheidende Tage in der Wüste. Also nochmals: Das Plakat evozierte ein klares Ja.

Was aber las man in Grossbuchstaben, sozusagen in den Wüstensand geschrieben? Nein! zur Trennungsinitiative. Die Plakatentwerfer gingen davon aus, dass dem kirchlichen Stimmvolk, darin den Ikarus-Passagieren gleichgesetzt, nur noch der sprichwörtliche Sinn des «In-die-