



Ut poesis pictura: Raffael als Dichter und Deuter in der Genese der Stanza della Segnatura¹

Christoph Luitpold Frommel

Raffael hatte sich vielleicht schon im April 1508 um den Auftrag für die Ausmalung der Stanza della Segnatura bemüht, die Julius II. als Privatbibliothek und Studiolo diente.² Er traf jedoch kaum vor dem Winter 1508/09 in Rom ein, als Sodoma bereits mit der Dekoration des Gewölbes und kleinen antikischen Szenen begonnen hatte, die mit Raffaels künftigem Programm wenig zu tun haben, und so war ihm kaum die Ausmalung des ganzen Raumes im Aussicht gestellt worden. Raffael überzeugte den Papst jedoch von seinen Vorstellungen und erhielt, ähnlich wie Michelangelo im Februar 1505 für das Grabmal des Papstes,³ eine Anzahlung von 100 Dukaten.

Die ersten Entwürfe

Aus Raffaels ersten römischen Wochen haben sich einige Entwürfe für die Ostwand erhalten, vor deren Sockelzone die Schriften bedeutender Theologen aufgestellt waren. Dort sollte Raffael die *divinarum rerum notitia* evozieren, die Zeugnisse göttlicher Dinge, wie auf den Tafeln der *Theologie* im zugehörigen Gewölbetondo zu lesen steht.

Die ersten Entwürfe sind noch auf die himmlischen Hierarchien sowie die vier Kirchenväter und ihr Gefolge konzentriert, aus dem Dante herausragt (Abb. 1, 2).⁴ Raffael knüpft dort an Fra Bartolommeos *Jüngstem Gericht* und seinem eigenen Fresko in San Severo in Perugia von 1505/06 an und gestaltet die irdische Zone ähnlich symmetrisch. Er folgt der *Anbetung* seines Florentiner Lehrers Leonardo in den Hell-dunkelkontrasten und der Ergriffenheit der Umstehenden, die allerdings durch die Kirchenväter nicht gleichermaßen gerechtfertigt war. Er schreibt die Komposition in die verfügbare Wandarkade ein, lässt aber in dem heute zweigeteilten Entwurf in Chantilly und Oxford den linken Rand noch offen. Er tut dies nicht auf der wenig späteren Zeichnung in Windsor (Abb. 3),⁵ in der er sich wie in den meisten folgenden Kompositionsstudien für die *Disputa* auf die linke Hälfte beschränkt, sie also wie seit der Antike in Schrift und Bild üblich von links nach rechts liest.

Die Szene spielt nun auf einer Terrasse, hinter deren Balustrade sich bereits das Tibertal östlich des Vatikan ausdehnt. Links ziehen zwei Engelsputten ein noch leeres Papstwappen an einer Säule hinauf, offenbar jenes Julius' II., als sei dieser gerade erst gewählt. Das Portal führt demnach in seinen Palast, und er ist der Gastgeber der ehrwürdigen Runde.

Wenn auch von anderer Hand gemalt, gehen doch wohl auch die analogen Engelsputten in der oktogonalen Öffnung des Gewölbes der Stanze auf eine Erfindung Raffaels aus



ABB. 1 / Raffael, obere Hälfte einer Kompositionsstudie für die *Disputa*, 1509; Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.183.

ABB. 2 / Raffael, untere Hälfte einer Kompositionsstudie für die *Disputa*, 1509; Chantilly, Musée Condé, Inv. DE 53.



Abb. 3 / Raffael,
Kompositionsstudie für die
Disputa, 1509; Windsor Castle,
Royal Collection, Inv. RL 12732.

den gleichen Monaten zurück (Abb. 4).⁶ Sie halten an Seilen das Wappen Nikolaus' V., dessen gekreuzte Schlüssel sich auch auf das Papsttum als solches beziehen ließen, und bewahren es vor dem Absturz, von dem das Papsttum durch Alexander VI. bedroht war.

Auf der Zeichnung in Windsor ist ein ungeflügelter Engel herabgeschwebt und weist den Betrachter mit leonardesk aufwärts gerecktem Zeigefinger auf das Wappen wie auch auf den Himmel hin. Es ist gewiss Gottes bevorzugter Bote Gabriel, der Jahrzehnte zuvor Amadeo de Silva, dem Prior der Franziskanerrosservanten von San Pietro in Montorio, die baldige Wahl eines *Pastor Angelicus* prophezeit hatte.⁷ Amadeo hatte den Konvent gegründet, war der Beichtvater Sixtus' IV. gewesen und ist Julius, der damals selbst Franziskaner war, sicher persönlich begegnet. Julius muss von der Prophezeiung gewusst und sich selbst als *Pastor Angelicus* betrachtet haben. Jedenfalls hätte Raffael gerade das Attribut *angelicus* kaum augenfälliger veranschaulichen können als durch die drei Engel. An dieser Entwurfsphase arbeitete er bis zu einer Modellstudie weiter (Abb. 5).⁸ Er bereitete also die Ausführung einer entsprechenden Komposition vor.



Abb. 4 / Anonymus nach Entwurf Raffaels, Engelsputten mit Papstwappen; Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura, Gewölbe.

Abb. 5 / Raffael, Modellstudie für die *Disputa*, 1509; Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 3981.



Die Apokalyptische Vision

Offenbar entwarf er etwa gleichzeitig auch die Fresken der drei anderen Wände, und zu diesen gehörte die *Apokalyptische Vision* (Abb. 6).⁹ Sie ist den Blättern in Windsor, Chantilly und Oxford in der Zeichentechnik, der noch wenig tiefen Raumbühne wie auch im relativ geringen Volumen der Figuren und im Gewandstil viel ähnlicher als den Entwürfen für die Stanza d'Eliodoro aus dem Jahre 1512, in das sie zuweilen datiert wird.

Raffael geht dort von Dürers nahezu wörtlicher Illustration der Beschreibung der *Sieben Posaunenengel* in der *Apokalypse* des Johannes aus. Er übersetzt sie in die eigene Formensprache, weicht aber vor allem in entscheidenden Punkten von der *Apokalypse* des Johannes ab. Anstelle der zerstörerischen Engel ist links unten Julius zu sehen. Sein bartloses, wohl genährtes Gesicht erinnert an die Porträtmedaille, die Gian Cristoforo Romano im Herbst 1509 für Loreto prägt, und wirkt jünger als auf den Porträts der Jahre 1511/12.¹⁰

Vor einer ähnlich freien Flusslandschaft wie in der Zeichnung in Windsor kniet er am *faldistorio*, dem päpstlichen Klappstuhl, und richtet den Blick und die flehend ausgestreckten Hände nach oben. Wie um ihn zu krönen, hält ein junger Kardinal oder Bischof die Tiara über sein Haupt, und hinter ihm knien zwei weitere Prälaten.

Rechts unten sitzt der greise Evangelist Johannes unter einer Palme von Patmos und vor einer Landschaft, die jene hinter Julius fortsetzt. Er zeichnet auf, was ihm der kleine Engel im Himmel zeigt. Was er dort sieht, stimmt nicht mit seiner früheren *Apokalypse* überein, und so muss er eine neue schreiben. Der Adler, sein Symbol, hockt neben ihm und stößt nicht mehr vernichtend herab. Wie Dürer zeigt Raffael hier also kein Ereignis, sondern eine Vision, die wiederum auf der *Apocalypsis Nova* des Amadeo de Silva zu beruhen scheint.

Gottvater schwebt über dem Altar und hält mit ausgebreiteten Armen die Posaunen fest, die er auch den beiden obersten der sieben Erzengel hatte überreichen

Abb. 6 / Raffael, Projekt für *Apokalyptische Vision*, 1509; Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inv. 3866.



wollen. Drei weitere Erzengel besitzen sie zwar, haben sie jedoch abgesetzt, und so blasen nurmehr die beiden unteren, ohne sichtbaren Schaden anzurichten. Bei Dürer sind drei weitere Engel um den Altar gruppiert, und der mittlere hält mit der einen Hand das Weihrauchfass und lässt mit der anderen mit Feuer gemischten Weihrauch aus einer Schale nach unten tropfen. In der *Apokalypse* des Johannes und bei Raffael gibt es nur diesen, und bei Raffael steht er ungeflügelt vor dem Altar und gießt die verderblichen Feuertropfen nach unten. Er hat noch nicht bemerkt, dass Gott die irdische Welt nicht mehr zerstören will und in Julius einen künftigen Papst entdeckt hat, der die Menschheit und die Kirche mit friedlichen Mitteln erneuern und das neue Jerusalem vorbereiten wird, wie dies Amadeo de Silva prophezeit hatte. Wohl nie zuvor war ein Kapitel der Heiligen Schrift so unverholen zur Glorifizierung eines Papstes verändert worden, und dies war nur möglich, wenn Julius selbst an die Prophezeiung und seine Auserwähltheit glaubte.

Hätte der Besucher der Stanze die Betrachtung des Freskenzyklus mit dieser *Szene* begonnen, so wäre es ihm leichter gefallen, die *Disputa* zu verstehen. Er hätte den künftigen Papst erkannt und gesehen, dass Gott ihm gnädig war und um seinetwillen die Menschheit vor dem Untergang bewahrte, hätte aber auch festgestellt, dass es sich um eine neue, von der *Apokalypse* des Johannes abweichende Vision handelte. Er hätte weniger über die linke Hälfte der *Disputa* zu rätseln gehabt und begriffen, dass Julius in der Vision der *Disputa* bereits als Papst gegenwärtig ist und dass diese chronologisch auf die neue Apokalypse folgte. Diese Kontinuität erhält dadurch besonderen Nachdruck, dass sich nicht nur die freie Landschaft in der *Disputa* fortsetzt, sondern auch der Himmel mit Gottvater und den Engeln, nun aber in hierarchischer Ferne mit Christus, Maria, dem Täufer, den Evangelisten und den Apostelfürsten.

Der Betrachter hätte das Fortleben der Theologie, der Poesie und der Wissenschaften unter Julius als die Folge der Gnade des Weltenrichters und der Wahl dieses Papstes erkannt. Als Abschluss des Zyklus wäre die *Apokalyptische Vision* jedenfalls weniger sinnvoll gewesen.

Eine solche Abfolge würde auch erklären, warum Raffael für das Diagonalfeld im Gewölbe den *Sündenfall* wählte, der sich mit Justinian und Gregor IX. weniger gut verbinden lässt als mit Gottes Zorn über die sündige Menschheit.

Die Schule von Athen

Bei der jüngsten Restaurierung wurde festgestellt, dass Raffael mit der Ausführung der *Disputa* begann, sie aber unvermittelt abbrach, als er die Allegorie der *Theologie* im Gewölbetondo und ein Stück der die *Disputa* rahmenden Arkade gemalt hatte.¹¹ Damals hatte er wohl auch bereits Entwürfe für den *Parnass* und die *Schule von Athen* vorgelegt. Aber im Unterschied zur *Apokalyptischen Vision*, zur *Disputa* und zum *Parnass*¹² gab es keine Beschreibung der Gemeinschaft der Erforscher des Universums und schon gar kein visuelles Vorbild. Nur dort waren alle vier Protagonisten, Plato, Aristoteles, Pythagoras und Euklid, Griechen, und so ging es hier auch um die Evokation des geistigen Lebens im alten Griechenland.¹³ Die überzeugende Charakterisierung der "rerum causarum cognitio", wie die Tafeln der zugehörigen Gewölbeallegorie besagen, verlangte die ganze Vorstellungskraft des kaum Sechszwanzigjährigen, und um zu ahnen, wie es gewesen sein könnte, mögen er, seine Freunde und Ratgeber sich Wochen, wenn nicht Monate in diese Welt versenkt haben. Vielleicht gelang dies nicht auf Anhieb und erforderte, wie dann bei der



Abb. 7 / Raffael, *Schule von Athen*, 1509/10; Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.

Disputa, mehrere Entwurfsphasen. Ursprünglich mag er dort mit einer etwa ähnlichen Zahl von Figuren wie auf der Zeichnung in Windsor, der *Apokalyptischen Vision* und der Modellstudie des *Parnass* und mit einer ähnlich beschränkten Bildbühne gerechnet haben. Schließlich müssen seine Ideen jedoch Form gewonnen haben. Sie könnten ihn so erfüllt haben, dass er die Arbeit an der *Disputa* unterbrach, um den Karton und das Fresko der *Schule von Athen* auszuführen.¹⁴ Für diese hat sich keine einzige Kompositionsskizze erhalten, und auch die wenigen Detailstudien gewähren keinen Einblick in ihre Genese.

Wie kein früherer oder späterer Meister gelangte Raffael dann zu einer Vision der Begründer der Wissenschaft (Abb. 7). Plato und Aristoteles stehen an der oberen Spitze eines gleichschenkligen Dreiecks, wie es Plato im *Timaios* als Grundform des Universums beschreibt und Euklid auf seine Tafel zeichnet. Pythagoras und Euklid an den seitlichen Spitzen des Dreiecks sind mit Plato und Aristoteles thematisch und sogar symbolisch verbunden: Arithmetik und Geometrie kommen nicht ohne Philosophie aus und diese nicht ohne jene. Für Raffaels Schaffen war die neuplatonische Weltansicht, war aber vor allem auch der Umgang mit Zahlenharmonien und geometrischen Figuren und Körpern unverzichtbar, und so entspricht das Programm der *Schule von Athen* nicht zuletzt seinen eigenen Vorstellungen.

Plato und Aristoteles treten aus dem Tempel, in dem es keinen Altar gibt und der Apollo und Athene geweiht ist, den Göttern sowohl der Wissenschaften als auch der Künste, und somit aller im Fresko vertretenen Disziplinen. Auch deren

FOLGENDE SEITEN:
Det. aus Abb. 7.





Protagonisten sind auf die Inspiration von oben angewiesen, für die der Tempel bereit steht, und bilden wie die Theologen und die Dichter auch eine sakrale Gemeinschaft.

Durch die Statuen gleichfalls paganer Götter in seinem Inneren wird der Tempel ein Pantheon, das den Kosmos spiegelt, doch rekonstruiert Raffael keinen antiken Bau, sondern variiert Bramantes lichterfülltes und der eigenen Religiosität noch gemäßeres Zentralbauprojekt für Sankt Peter. Dort wollte der Lehrer das Pantheon auf die Maxentius-Basilika türmen und damit auch den überlegenen Stand der Wissenschaften unter Julius beweisen. In den Porträts sind Leonardo, Bramante, Raffael und dann auch Michelangelo zu erkennen, aber kein zeitgenössischer Forscher. Raffael ist außerdem in den gemalten Figuren wie in der fingierten Architektur und Skulptur als universaler Meister gegenwärtig, der wie Leonardo seine Kunst auch als Wissenschaft betrachtete.

Die Gemeinschaft ist vom Geist des Wissens und Wissensdurstes, der Zuneigung und der Verehrung beseelt, und dazu tragen entscheidend die zahlreichen wohlgestalteten Schüler bei. Sokrates diskutiert mit Alkibiades, und Alexander der Große steigt zu Aristoteles hinauf.

Raffael muss durch die Neuplatoniker von den didaktischen Prinzipien der Griechen und Platos pädagogischem Eros gewusst, ja eigene Erfahrungen ins Spiel gebracht haben, wenn er Euklid Bramantes Züge leiht und einen Kreis von Schülern unterrichten lässt, die dem Knabenalter noch nicht entwachsen sind. Raffael sieht sich gerade zu diesen Erforschern der Körper gehörig, zu denen auch Zoroaster und Ptolomäus zählen. Ja, er bringt auf dem Mantelsaum des bramantesken Euklid sogar seine Signatur an. Falls mit den folgenden schwer lesbaren Buchstaben die Jahreszahl

ABB. 8 / Raffael,
Kompositionsstudie für die
Disputa, 1510; Frankfurt am Main,
Städel Museum, Inv. 379.



“MDVIII” gemeint ist, hätte er schon 1509 am Fresko gearbeitet. Wie kein Früherer oder Späterer entdeckt Raffael im Fresko die wechselseitige Beziehung von Lehrer und Schüler als einen Wesenskern der griechischen Antike und als Fundament der abendländischen Tradition.

Die *Disputa*

Als Gegengewicht reichte eine Komposition wie die der Zeichnung in Windsor nicht mehr aus, und so scheint Raffael bald nach der Vollendung der *Schule von Athen* zwei weitere Entwurfsphasen für die *Disputa* begonnen zu haben.

Von der ersten hat sich nur die die Ausführung wiederum unmittelbar vorbereitende Modellstudie erhalten (Abb. 8).¹⁵ Raffael führt dort bereits den Altar ein, wie der Stufensockel, der vertikale Strich am rechten Rand und die drei knieenden Jünglinge bezeugen. Mit dem Altar, auf dem gewiss schon das Sakrament stehen sollte, schafft er ein kompositionelles wie religiöses Zentrum und erhebt die Szene über die Autoren hinaus auf die Ebene des größten Glaubensgeheimnisses. Wie Christi Haupt in Leonardos *Abendmahl* liegt die Hostie vor dem Fluchtpunkt der Zentralperspektive und sind das greifbar Nahe und das unendlich Ferne somit in Deckung gebracht. Schon hier hätte die von der Hostie zur Trinität aufsteigende Vertikalachse dem Tiefensog der *Schule von Athen* gegenüber gestanden.

Wie dann wieder in der *Messe von Bolsena* führt Raffael den Altar und das Sakrament gewiss im Einvernehmen mit dem Papst ein, und Altäre stehen auch in der *Apokalyptischen Vision* und der *Vertreibung des Heliodor* im Mittelpunkt des Geschehens.

Abb. 9 / Raffael,
Kompositionsstudie für die
Disputa, 1510; London, British
Museum, Inv. 1900-8-24-108.





Die Figuren sind nun zahlreicher als in der ersten Entwurfsphase und stehen in einer räumlicheren Beziehung zueinander. Die Kirchenväter sitzen schon einander gegenüber, nehmen aber keine Notiz vom Sakrament, während die Figuren hinter ihnen in ihren erstaunten Gesten weniger auf die heiligen Schriften als auf das Wunder der Transsubstantiation zu reagieren scheinen. Zwischen Hieronymus und dem Altar steigt eine Gestalt zum Altar hinauf und schaut zu einer anderen auf, die sich zu ihr herabneigt. Die räumliche Beziehung der Figuren zueinander kommt vor allem in der Vierergruppe links vorn zur Geltung. Sie blicken einander an, und der von hinten Gezeigte weist die Profilfigur auf die Gestalten hinter den Kirchenvätern hin und beide steigen, vielleicht um sich ihnen zu nähern, eine Stufe hinauf.

Wie auf den beiden folgenden Entwürfen für die *Disputa* fehlt der linke Rand und ist die rechte Hälfte der Szene gewiss für die beiden anderen Kirchenväter und die übrigen hohen Würdenträger bestimmt.

Doch Raffael ist nicht zufrieden und geht in einer dritten Entwurfsphase noch weiter über die *Schule von Athen* hinaus. Auf einer Kompositionsstudie zeigt er die Rückenfigur in Bewegung, indem er sie zwar nach rechts dreht, aber zu ihrem Partner zurückschauen lässt, und macht sie zum Ausgangspunkt einer dynamischen Kette, die im Hieronymus endet (Abb. 9).¹⁶ Sie deutet wiederum auf die Gestalten hinter den Kirchenvätern, vor allem aber auf den zweiten der bärtigen Mönche, vielleicht einen Franziskaner und vielleicht sogar bereits Amadeo de Silva, der im Fresko an anderer Stelle porträtähnlich auftaucht. Vor diesem stünde dann wie im Fresko der Franziskaner-Bischof Giovanni Benigni, ein Jünger Amadeos und einer der mutmaßlichen Programmatoren der *Disputa*.¹⁷ Jedenfalls trägt die Rückenfigur nun entscheidend zur Kohärenz der Komposition bei.

Abb. 10 / Raffael, Fragment des quadrierten Modello für die *Disputa*, 1510; Wien, Albertina, Inv. 224.

In dem korrespondierenden Fragment des quadrierten Modello schiebt Raffael die Rückenfigur vor Gregor den Großen und lenkt ihren Arm auf das Buch des Hieronymus (Abb. 10).¹⁸ An ihre frühere Stelle tritt ein Jüngling, der ebenfalls zurückblickt und die perspektische Kette verlängert. Er ist mit dem Engel der Zeichnung in Wind-sor nahezu identisch, also wohl wieder Gabriel, und in der Tat flankieren nur sechs der sieben Erzengel den Gottvater im Himmel. Sein Gewand ist nicht mehr vom Wind gebläht, und statt aufs Papstwappen deutet er nach oben. Raffael folgt also keinem in allen Punkten vorgegebenen Programm, sondern führt, von der Komposition ausgehend, neue Figuren ein, die wie der Engel die Bedeutung der ganzen Szene verändern.

Erst im Fresko verrät er, wohin der Engel schaut (Abb. 11, Abb. S. 282).¹⁹ Ein Greis mit Bramantes Zügen lehnt auf einer Brüstung, welche die Terrasse begrenzt, und über ihm erhebt sich die Baustelle der vatikanischen *Loggien*, die Bramante damals gerade begonnen hatte und in der auch Julius selbst präsent ist.²⁰

Bramante hat ein in rotes Leder gebundenes Buch aufgeschlagen, gewiss Dantes *Göttliche Komödie*, als deren Kenner und Deuter er geschätzt war. Auf dem Feldzug von 1510/11 ließ sie sich der Papst von ihm erklären, war also gewiss einverstanden, dass sein Architekt an so prominenter Stelle unter den Kennern der göttlichen Dinge auftauchte.

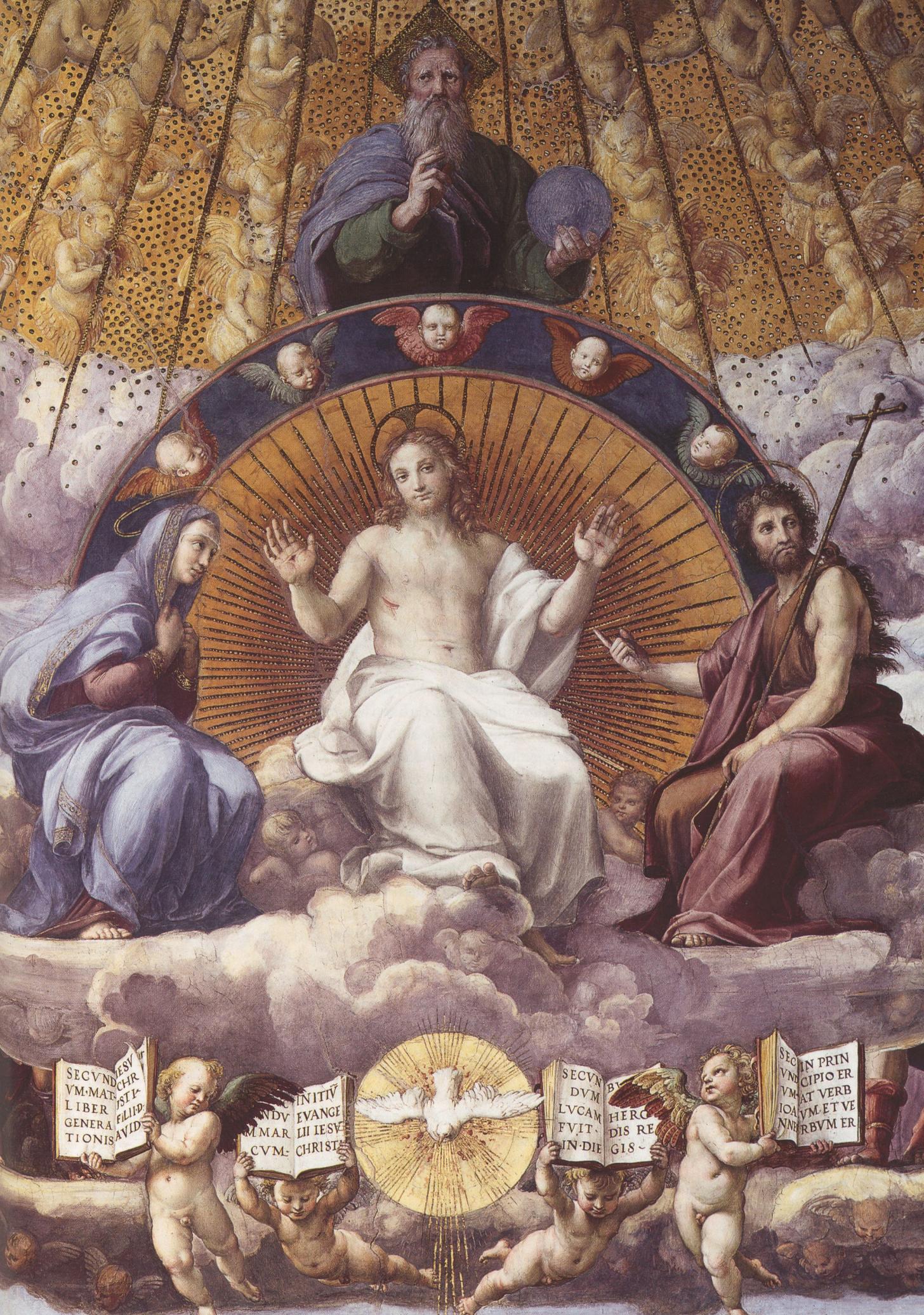
Bramante dreht den Kopf zum engelsgleichen Jüngling in Goldgelb und Blau, der zum Greifen nahe vor ihm steht, und deutet mit dem kleinen Finger der Linken auf den Text – vielleicht die Beschreibung von Gabriels lebensnaher Statue im 10. Gesang des *Purgatorio*. Er hält den Handrücken bekräftigend vor die Seite, wie um zu sagen:

Abb. 11 / Raffael, *Disputa*, 1510;
Città del Vaticano, Palazzi
Vaticani, Stanza della Segnatura.





Det. aus Abb. 11.



SECUNDUM
CHRISTUM
MATTHEUM
LIBER
GENERATIONIS
TIONSIS

INITIV
EVANGE
LII IESU
CHRISTE

SECUNDUM
DVM
LVCAM
FVIT
IN DIE

SECUNDUM
VINCIPIO ER
MAT VERB
IOANNE
NIN
RBVM ER

„Ja, er ist so überirdisch schön wie der von Dante beschriebene Gabriel.“ Der Bärtige rechts hinter ihm hat etwas mitbekommen, deutet fragend auf den Engel und schaut zum Buch, ohne es doch lesen zu können.

Dante nennt Gabriel in seiner Beschreibung „Engel, der zur Erde das Dekret / des langersehnten Friedensschlusses brachte, / Wonach der Himmel wieder offen steht“, ²¹ eine ähnliche Verheißung wie die des *Pastor Angelicus*.

Dante beschreibt den steinernen Gabriel so lebensnah, „als lachte / Lieblich sein Mund mit holdseliger Gebärde“ und fährt dann fort: „Ich schwor, dass er gleich Ave lispeln werde, / denn die [also Maria] war auch zu sehen, die den Riegel / zur höchsten Liebe aufgetan der Erde.“

Ein bartloser Jüngling beugt sich über Bramantes rechten Arm und schaut ins Buch, um mit dem Finger auf die gleiche Textstelle zu deuten, offenbar Raffael selbst, der sich in seinen Gemälden ebenfalls als Kenner der göttlichen Dinge hervorgetan hatte. Die Porträts der beiden liegen gegenüber jenen in der *Schule von Athen*. Bramante wäre kaum in dieser Rolle aufgetreten, wenn er nicht Ähnliches erlebt und etwa einem schönen Menschen begegnet wäre und ihn für Dantes Gabriel gehalten hätte.

Der nunmehr leibhaftige Engel weist die beiden auf den Heiligen Geist und die Evangelien im Himmel als die authentischen Zeugnisse des Glaubens hin, als habe er sie durch seine Erscheinung abgelenkt.

Diese geheimnisvolle Gruppe, die intimste der ganzen Stanze, die schon für die Zeitgenossen rätselhaft gewesen sein muss, eröffnet das Fresko. Wie Dante in der *Göttlichen Komödie* beginnt sie mit dem Autor, der sich seinem visionären Mentor anschließt. Er mag schon zu Beginn der zweiten Entwurfsphase eine solche Gruppe für den linken Rand vorgesehen haben, findet allerdings erst kurz vor der Ausführung und in engem Zusammenhang mit kompositionellen Überlegungen im Engel das Bindeglied zum Altar.

Durch den Namen Julius' II. in der Goldborte der Altardecke und im Labyrinth des Antependiums ist auch der Papst selbst in die undurchdringlichen Geheimnisse des Glaubens eingewoben. Seine Präsenz hat sich von der prächtigen Residenz zu den beiderseitigen Baustellen verlagert, den noch fragmentarischen Anfängen seiner Aktivitäten, vor allem aber zum Zentrum des Glaubens. Wie in der *Schule von Athen* vertreten Künstler Julius' II. die Kontinuität der mediterranen Tradition in seinem Pontifikat, und diese Selbstverherrlichung des Künstlers geht zweifellos auf Raffael zurück.

Rätselhaft ist auch der zwischen Hieronymus und dem Altar knieende, an die Stelle des Hochsteigenden der letzten Modellenstudie getretene Franziskaner, der auf dem Modello noch fehlt. Kein Orden ist im Fresko so häufig vertreten wie der seine, und kein zweiter Franziskaner nimmt einen solchen Ehrenplatz ein. Aus einem Komparsen ist also eine Schlüsselfigur geworden, auf die nun auch die Rückenfigur hinweist.

Er gleicht dem Porträt des Amadeo de Silva, das Raffael gewiss kannte, ²² und betet zum Altar. Doch blickt er in die Richtung von Bramante, der seine Grotte unter dem Tempietto von San Pietro in Montorio kurz zuvor erneuert hatte. ²³ Dies geschah wohl in Julius' Auftrag, und dieser könnte Raffael gebeten haben, Amadeo noch beim Altar unterzubringen.

In seiner *Apocalypsis Nova* berichtet Amadeo von einer Vision des Paradieses, die er dem Erzengel Gabriel verdankte. Raffael hatte schon in der *Apokalyptischen Vision* und der Zeichnung in Windsor auf Amadeos *Apocalypsis Nova* angespielt und seine *Disputa* inspirierte dann das wenige Jahre spätere, dem Pedro Fernandez da Murcia zugeschriebene Gemälde, das Amadeos Vision darstellt (Abb. 12). ²⁴ Amadeo kniet dort anbetend vor Gabriel, der ihn auf einer hölzernen Leiter bis über die Wolkenbank geleitet hat, um ihm nun die drei Stufen der himmlischen Hierarchien zu zeigen.

Abb. 12 / Pedro Fernandez da Murcia, *Vision des Amadeo de Silva*, 1511/15; Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.



Als malender Dichter nimmt sich Raffael das Recht, Amadeos *Apokalypsis* nach seinen und des Papstes Vorstellungen so überzeugend zu verändern, dass ihm der spanische Maler selbst in einigen Abweichungen folgt: Wie in der *Disputa* alternieren die Vertreter des Alten Testaments mit den Heiligen und sitzt auf der einen Seite Moses und auf der anderen David. Allerdings lässt nur der Spanier die Treppe zu den sechs anderen Erzengeln auf der mittleren und zu Maria und Christus auf der oberen Plattform durch den Täufer und Hieronymus bewachen. Bis in die Gesten einzelner Figuren und vor allem des Täufers ist das Gemälde der *Disputa* verpflichtet, die der Maler und sein Auftraggeber demnach bereits als authentische Darstellung von Amadeos Vision verstanden. Der Himmelszone der *Disputa* ist jedenfalls keine frühere Darstellung des Jenseits so unmittelbar vergleichbar.

Im Unterschied zu Amadeos Vision und dem spanischen Gemälde ist der Himmel der *Disputa* durch eine ähnlich dichte und nach unten hin düstere Wolkenbank von den Sterblichen so hermetisch getrennt, dass keiner ihrer Blicke sie durchdringen kann und sich selbst die Kirchenväter vor allem auf ihre Schriften konzentrieren.

Als Gegengewicht des Amadeo erscheint zwischen dem Altar und dem Kirchenvater Ambrosius ein isolierter Franziskaner, der Julius physiognomisch ähnlich sieht, aber deutlich hagerer und älter als auf der *Apokalyptischen Vision* wirkt und in demütiger Kutte prominenten Würdenträgern wie Thomas von Aquin, Julius I., Bonaventura, seinem Oheim Sixtus IV. und Dante zugeordnet ist.

Sixtus steht vor dem ersten Langhausfeiler von Bramantes St. Peter und damit ebenfalls für die Erneuerung der Kirche, und als Gegengewicht zu Bramante und Raffael macht ein bärtiger Greis einen Jüngling so begierig, Sixtus zu sehen, dass dieser sich über die Brüstung beugt.

Während Raffael in den ersten Entwürfen für die *Disputa* und den *Parnass* wie auch in der *Apokalyptischen Vision* noch wenige Figurenreihen hintereinander drängt und

selbst in der *Schule von Athen* noch gleichgewichtige Gruppen in eine symmetrische Balance bringt, beginnt er in der *Disputa*, sich eines noch räumlicheren Kompositionsprinzips zu bedienen.

Die Glorie Gottvaters und der Deesis (Abb. S. 283) liegen in der vorderen Ebene und sind mit dem Engel und dem Zeigenden rechts unten wiederum in einem gleichschenkligen Dreieck verbunden. Der Glorie Gottes antwortet die gleichfalls konkave Runde alttestamentarischer Figuren und Heiliger mit dem jungen Evangelisten Johannes, der als einziger schreibt, und Laurentius, der auf die Iustitiawand deutet. Dieser vollkommenen Harmonie steht die Dynamik der asymmetrischen irdischen Zone gegenüber. Von Bramante und dem Engel führt sie zum Altar und schwingt dann von dort zurück zu den statischen, dicht gedrängten Würdeträgern und dem massiven Pfeiler, in dem sie zum Stillstand gelangt. Die Figuren werden nicht mehr wie noch in der *Schule von Athen* durch die Zentralperspektive in die Tiefe gezogen. Vielmehr sind sie durch die konkave Einschwingung miteinander verbunden, und dies nicht zuletzt auch als menschliche Gemeinschaft. An die Stelle der Symmetrie beider Bildhälften tritt der Kontrast zwischen wenigen dynamisch aktiven Vordergrundfiguren links und einer mehr beobachtenden Gruppierung rechts. In der etwa ein Jahr späteren *Vertreibung des Heliodor* wird der Blick zwar durch die Zentralperspektive zum Altar gezogen, dann aber durch den gegenläufigen Impuls des Reiters wieder nach vorn getrieben, und in der *Messe von Bolsena* ist der untere Teil der zentralperspektivisch angelegten Architektur sogar durch das exedraförmige Chorgestühl verdeckt. Alle Protagonisten sind auf der vorderen Bildbühne versammelt, ohne doch in dichte Reihen gedrängt zu sein. So kann die *Schule von Athen* kaum nach der *Disputa* entstanden sein, und dagegen sprechen auch deren wenige dominante Farbakkorde, die Gesten und Gesichter, deren Lebendigkeit noch über die *Schule von Athen* hinausgeht.

Der Parnass

Wie Dante von Gesang zu Gesang, so wandert Raffael von der *Disputa* auf den *Parnass*, ins Reich Apollos und der Dichter (Abb. 13).²⁵ Er hatte offenbar schon im Jahre 1509 dem Papst einen der Modellstudie ähnlichen Entwurf vorgelegt (Abb. 14, Abb. S. 295).²⁶ Dort sind die Figuren dicht gedrängt und symmetrisch angeordnet und noch nicht auf dem Stand des Euklid der *Schule von Athen*. Als Raffael den *Parnass* auszuführen begann, übernahm er die Komposition und die meisten Figuren vom früheren Entwurf, fügte jedoch in der reiferen Sprache des Winters 1510/11 Figuren wie die Sappho links unten und den sitzenden Greis rechts unten hinzu, sodass auch hier ein gleichschenkliges Dreieck entsteht. Im Anschluss an die rechte Hälfte der *Disputa* ist hier die linke gleichfalls statisch und gedrängt und kontrastiert mit der bewegteren und räumlicheren rechten Hälfte, in der die konkave Komposition wie in der *Disputa* zurückschwingt. Auch hier dominiert der Akkord von Goldgelb und Blau; die Farben wie auch die nunmehr perspektivisch angeordneten Bäume erweitern die Raumbühne.

Apollo blickt zum numen im wolkenlosen Himmel, auf dessen Inspiration auch er angewiesen ist, und greift volle Akkorde auf den sieben Saiten, denen die sieben Lorbeerbäume entsprechen. Er spielt auf einer Renaissance-Viola statt auf einer Lyra, weil es Raffael weniger um die Rekonstruktion eines antiken Mythos geht als um das Fortleben der apollinischen Kräfte – nicht anders als Dante, der in der *Göttlichen Komödie* die Unterstützung durch Apollo und die Musen erfleht.



ABB. 13 / Raffael, *Parnass*, 1510/11; Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.

Marcantonio Raimondi scheint hingegen in seinem Stich (B. XIV, S. 200f., Nr. 247) das Fresko eigenwillig zu korrigieren und verändert sogar die Haltung des Apollon, um ihm zur traditionellen Leier zu verhelfen. Er verzichtet zwar auf die Rückenfigur der Urania, auf Sappho, den sitzenden Greis und weitere Figuren, kommt aber links und rechts unten dem Fresko viel näher als die anatomische Studie.

Virgil und Dante stehen auf dem gleichen Niveau wie Apollo und die Musen, und zu ihnen gesellt sich im Fresko ein gleichfalls mit Lorbeer bekränzter Vierter, in dem schon Bellori das Selbstporträt Raffaels entdeckt hat.²⁷ Die tief liegenden relativ kleinen Augen, die leicht vorspringende Nase und der runde Mund sind unverkennbar die seinen, wenn auch deutlich älter als in der *Schule von Athen* und der *Disputa*. Er versteht sich ebenfalls als vom numen inspirierter Interpret der göttlichen Geheimnisse und schaut als einziger Epiker auf den Betrachter. Raffaels Freund Baldassarre Turini ließ ihn denn auch durch dessen Schüler Giulio Romano im Gewölbe eines Raumes seiner Villa auf dem Gianicolo als vierten großen italienischen Dichter neben Dante, Petrarca und Boccaccio darstellen.

Die *Poesie* im Gewölbe ist als einzige der vier Allegorien geflügelt und daher einem Engel ähnlicher (Abb. 15). Wie die Dichter des *Parnass* ist sie mit Lorbeer bekränzt, und ihr Buch scheint dasselbe wie Bramantes mutmaßliche *Göttliche Komödie*. Die Worte „numine afflatur“, „vom göttlichen Atem angehaucht“, auf den Tafeln der flankierenden Engelsputten gehen auf das „afflata est numine“ zurück, mit dem Virgil im sechsten Gesang der *Äneis* die aus der Unterwelt wiedergekehrte Sibylle schildert.²⁸

FOLGENDE SEITEN:
Det. aus ABB. 13.







Die geflügelten Engel, die Raffaels *Sibyllen* und *Propheten* sowie die astrologischen Götter in Agostino Chigis beiden Grabkapellen inspirieren, sind wohl als Boten des numen zu verstehen, und so mögen auch die Flügel der *Poesie* als Attribut des numen gedacht sein.

ABB. 14 / Kopie nach Raffaels Modellstudie von 1509 für den *Parnass*; Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.272.

Virgil beschreibt eine Sibylle und keinen Dichter, und als Raffael diese Worte leicht abänderte und zum Motto des *Parnass* machte, stand ihm gewiss sein gelehrter Freund Tommaso Inghirami zur Seite, der mit Weinlaub bekränzt am linken Rand der *Schule von Athen* einen Text zu interpretieren scheint.²⁹ Durch ihn musste Raffael Ciceros von Petrarca entdeckten Brief gekannt haben, der die Dichtung über alle anderen Disziplinen erhebt: „... Und so haben wir von erstrangigen Männern mit höchster Bildung übernommen: Die Studien der übrigen Disziplinen beruhen auf Belehrtwerden, Befolgung von Regeln und auf Kunstfertigkeit, der Dichter aber sei zu seinem Tun durch seine Naturanlage selbst befähigt, werde von den Geisteskräften angeregt, ja gleichsam von einem göttlichen Geist angehaucht – „numine perflatur“.

Durch die Assimilierung an Ciceros „perflatur“ bezieht sich das numen im Motto der *Poesie* auch auf den Dichter, und Inghirami folgt in seinem Horaz-Kommentar denn auch Cicero, wenn er schreibt, die Dichter seien wie die Propheten unmittelbar von Gott inspiriert.

Dass sich aus den Buchstaben des Mottos Raffaels Name zusammensetzen ließ und sogar zum „urb(inas)“ seiner Signatur nur das „b“ fehlte, muss für ihn bedeutsam gewesen sein. Ähnlich wie Julius' Name im Altarschmuck der *Disputa* ist also auch der seine mit dem numen verknüpft. Er sieht im Dichter mehr als nur den Meister von Klängen, Rhythmen, Reimen und bewegenden Aussagen, und in der Stanza della Segnatura geht es ihm, nicht anders als Homer, Virgil und Dante, um die Erfahrung des Göttlichen, sei es dort, wo es Gestalt gewinnt, oder sei es in Reflexen wie in Platos erhobenem Zeigefinger oder dem aufwärts gerichteten Blick des Apollo und einiger Figuren der *Disputa*.

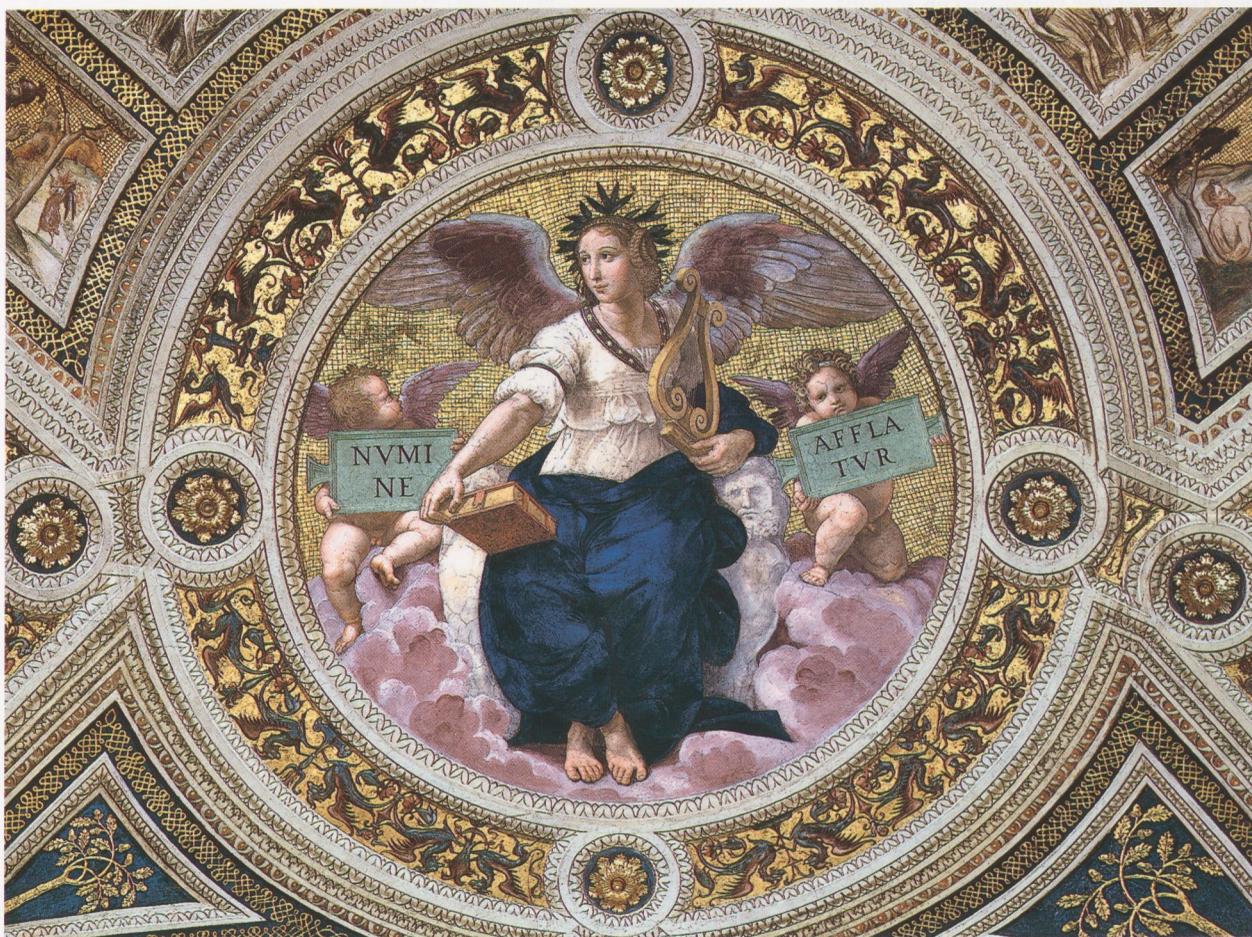
Wie Dante Beatrice zur Führerin im *Paradies* erkürt, findet auch Raffael durch seine römische Geliebte einen neuen Zugang zu den Geheimnissen des Jenseits. Ihr Name ist nicht bekannt, aber ihre Physiognomie durch das Porträt der *Donna Velata* von 1513/14.³⁰

Auf Skizzen für die *Disputa* hatte Raffael wenige Monate vor der Ausführung des *Parnass* petrarkeske Sonettfragmente notiert³¹ und in einem geschrieben: “Como non podde dir d’arcana Dei / Paul como dis[c]eso fu dal cello, / così el mi[o] cor d’uno amoroso vello / a ricoperto tuti i penser mei”. “Wie Paulus Gottes Geheimnisse nicht verraten konnte, als er vom Himmel herabgestiegen war, so hat auch mein Herz alle meine Gedanken mit einem Liebesschleier verdeckt”. Er übernimmt diese Metapher von Pulcis *Morgante* von 1478, den der zweite Brief an die Korinther (12: 4) inspiriert hatte. Dort erwähnt Paulus einen dem Besuch der Sibylle in der Unterwelt vergleichbaren “raptus”: “Quoniam [Paulus] raptus est in paradisum: et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui”.

Am Ende des gleichen Sonetts preist Raffael die Seele der Geliebten: “... tu sei sola alma felice / In cui el cel tuta beleza pose / ch’el tien mio cor come in focho fenice”. “Du bist die einzige glückliche Seele, in die der Himmel alle Schönheit gelegt hat, und sie bewahrt mein Herz wie der Phönix im Feuer”.

Wie Plato und seine Nachfolger rückt er also die hohe Liebe in nächste Nähe der Religion. Ein anderes Sonettfragment endet ganz im Sinne von Ciceros Brief mit der Skepsis an allzu viel Gelehrsamkeit: “... D’altre cose s’i[o] non dicho che for’ m[olti] che soperchia docenza amore men[a] / e però tacio a te i pensir rivolti”.

Abb. 15 / Raffael, Allegorie der Poesie, 1510/11; Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.



“Von den anderen Dingen sage ich nichts, und deren waren viele. Denn übermäßige Gelehrtheit zerstört die Liebe, und so schweige ich in Gedanken an dich”. Wenn bereits die *Theologie* die Züge der Geliebten trägt, muss er sie schon in seinem ersten römischen Monaten ähnlich erlebt haben, und wenn diese in der *Kalliope* und der *Erato* wiederkehren, sah er in ihr auch seine Muse.

Die drei Figuren im Vordergrund rechts (Abb. S. 289) unten gehören noch zu den Dramatikern, teilen aber ein weiteres schwer zu entschlüsselndes Geheimnis. Der Sitzende deutet wohl weniger in den Raum als, ähnlich wie der Laurentius der *Disputa*, auf die für die gegenüber liegende Wand geplante *Apokalyptische Vision*. Der Blaue reagiert mit Erstaunen, und der Dritte bittet mit dem Finger vor dem Mund um Wahrung des Geheimnisses. So sind sie offenbar in die mystischen Hintergründe von Julius' Wahl eingeweiht.

Raffael zieht nun weiter zu den Forschern, und der Zyklus, der mit dem Auftraggeber Julius der *Apokalyptischen Vision* beginnt, endet also im Selbstporträt des ihm unmittelbar benachbarten Künstlers und ist aus dem empathischen Dialog der beiden hervorgewachsen.

Trotz aller Anspielungen auf Dante ist die Botschaft eine ganz andere: Es geht um Julius' Auserwähltheit, um die friedliche Erneuerung der Menschheit, der Kirche, der Wissenschaften und Künste. Offenbar lag dem Papst gerade die Erfahrung des Göttlichen am Herzen, und ohne enges Einvernehmen mit Julius hätte sie für Raffael nicht die gleiche Bedeutung erhalten, wie dann die für Leo X. entworfenen Werke bezeugen. So wird er erst in der Stanza della Segnatura zum Dichter, wo das von Engeln und vom numen beseelte Universum durch das Gewölbeoktagon und den Himmel der Wandfresken scheint.

Schon in der Genese der *Disputa* gewinnt die Sehnsucht nach dem Göttlichen einen immer persönlicheren und kryptischeren Ausdruck, und dabei erhält der Dialog zwischen Ich und Du wie in der *Göttlichen Komödie* und sonst zuvor wie nicht einmal in Leonardos Abendmahl eine wachsende Bedeutung.

In der Stanza della Segnatura verknüpft Raffael Erfahrungen, Vorstellungen und Hoffnungen des Papstes mit den eigenen. Mit der Einbildungskraft des Dichters offenbart er in nie zuvor gemalten Szenen das Göttliche in Justiz, Theologie, Dichtung, Wissenschaft und Kunst, den zentralen Bereichen der mediterranen Kultur, zu deren erneuter Blüte er selbst beiträgt. Offenbar lag dem Papst gerade die Erfahrung des Göttlichen am Herzen, und ohne enges Einvernehmen mit ihm hätte sie für Raffael nicht die gleiche Bedeutung erhalten, wie dann die für Leo X. entworfenen Werke bezeugen. So wird er erst in der Stanza della Segnatura zum Dichter.

Schon während der Krise des Sommers 1511 musste er die *Apokalyptische Vision* durch ein exemplum der Legitimität Julius' II. ersetzen und damit die Kohärenz des Zyklus schwächen. Julius war nun von Feinden und Zweifeln bedroht, in der irdischen Existenz gefangen wie Petrus im Kerker und fand erst mit dem Tod seinen Frieden. Schon 1503 hatte er die Worte des 118. Psalms “Dominus adiutor, timebitur quid homo” als Wahlspruch gewählt: “Gott steht mir bei, Was ist der Mensch zu fürchten?”³²

In der folgenden Stanza d'Eliodoro wollte er auch dieses vom Glauben bestimmte Ende seines Pontifikates ausführlich verewigt sehen und wünschte Szenen, in denen Gott früheren Häuptern des auserwählten Volkes aus vergleichbarer Not geholfen hatte. In jedem der vier Fresken wird die Präsenz des Göttlichen in jeweils anderer Form sichtbar, und indem der Papst als einziger Held auftritt, schließen sie sich noch eng zu einem Zyklus zusammen als in der Stanza della Segnatura.

- ¹ Der vorliegende Beitrag führt meine unter Zeitdruck verfasste, den Stanzen und der Sala di Costantino gewidmeten Publikation weiter und korrigiert Flüchtigkeiten und ergänzt die Interpretation in wichtigen Punkten. Für Hilfe und Anregung danke ich meinem Neffen Gerhard Frommel.
Zu Raffael im Allgemeinen: Oberhuber 1999; De Vecchi 2002; Meyer zur Capellen 2010; Strinati 2014; Paolucci 2015.
- ² Shearman 2003, I, S. 122-128.
- ³ Shearman 2003, I, S. 122-128.
- ⁴ Pfeiffer 1975; KMOF 1983, nn. 281, 282; Ferino Pagden 1986; Winner 1986; Winner 1993; Nesselrath 1998, S. 245-258; Reale 1998; Rohlmann 2005, S. 124-134; Taylor 2009 (2010); Nesselrath 2012a; Frommel, 2017b, S. 17-20.
- ⁵ KMOF 1983, no. 278.
- ⁶ Frommel, 2017b, S. 17.
- ⁷ Morisi 1970; Beato Amadeo de Silva 2004, S. 41-43, 65-66; s. u. S0.
- ⁸ KMOF 1983, no. 279.
- ⁹ KMOF 1983, no. 446; Frommel 2017b, S. 35-36.
- ¹⁰ Weiss 1965; Oberhuber 1999, S. 120, der die *Apokalyptische Vision* für die Südwand der Stanza d'Eliodoro bestimmt sieht. Sowohl die Pariser Zeichnung als auch der Entwurf für die *Messe von Bolsena* in Oxford (Frommel 2017b, S. 47) rechnen mit einer Südwand, die in beiden Stanzen links vom Fenster schmaler ist als rechts.
- ¹¹ Nesselrath 2012a, S. 94-111.
- ¹² Siehe S. 273ff., 286ff.
- ¹³ Oberhuber 1983, S. 53ff.; Winner 1986; Hall 1997; Oberhuber 1999, S. 98-102; Joost-Gaugier 2002; Rohlmann 2004; Reale 2010a; Nesselrath 2012a; Frommel 2017b, S. 20-36.
- ¹⁴ Oberhuber, Vitali 1972.
- ¹⁵ KMOF 1983, no. 290; Ferino Pagden 1986.
- ¹⁶ KMOF 1983, nn. 287, 289.
- ¹⁷ Ernst, Zambelli 1992; Frommel 2017b, S. 19, 29, 31.
- ¹⁸ KMOF 1983, no. 295.
- ¹⁹ Frommel 2017b, S. 26-32.
- ²⁰ Frommel 1981.
- ²¹ Dante, ed. Zoozmann 2016, S. 176.
- ²² Frommel 2017b, S. 28-29.
- ²³ Frommel 2017a, S. 116-128.
- ²⁴ Tanzi 1997.
- ²⁵ Schröter 1977; Oberhuber 1999, S. 102-107; Reale 2010b; Frommel 2017b, S. 32-45.
- ²⁶ Nesselrath 2012a, S. 147, Abb. 29.
- ²⁷ Bellori 1751, S. 53; Reale 2010b.
- ²⁸ Steppich 2002; Frommel 2017b, S. 34-35.
- ²⁹ Künzle 1964; Benedetti 2004.
- ³⁰ Shearman 2003, I, S. 130-143.
- ³¹ Shearman 2003, I, S. 130-143.
- ³² Rohlmann 1996.