

FESTVORTRAG

“Raffael als Architekt”

Prof. Dr. Christoph Luitpold Frommel (Rom)

Da es unmöglich ist, in einem Referat eine wirklich umfassende Vorstellung von Raffaels architektonischem Oeuvre zu vermitteln, will ich mich auf einige wenige Aspekte konzentrieren; und zwar vor allem auf das Wechselspiel der konstanten und verändernden Kräfte, der individuellen Eigenart und der Einflüsse anderer Meister, wie es schon in Raffaels frühesten Bildhintergründen spürbar wird. Ich werde also mit Raffaels gemalten Architekturen beginnen, die etwa ein Jahrzehnt vor seinen ersten Bauten entstanden sind, und insgesamt weniger Wert auf Vollständigkeit legen als auf das Verständnis der aussagekräftigsten Projekte. Denn es ist so wenig über die meisten von Raffaels Bauten bekannt, daß keine andere Wahl bleibt, als sie selbst genauer zu befragen (1).

Seine ersten wirklichen Architekturen malt Raffael erst um 1503, als etwa Zwanzigjähriger, in den Predellen der vatikanischen “Marienkrönung”. Nicht nur der Tempel, sondern die gesamte Komposition seiner “Presentazione” folgt noch fast wörtlich der Predella seines Lehrers Perugino in Fano (2). Schon im folgenden Jahre 1504 wird aus der Korrektur am Meister eine echte Alternative: Während Perugino in seinem wenig früheren “Spozalizio” wieder auf sein bewährtes Oktagon zurückgreift, brilliert der einundzwanzigjährige Raffael mit einem umlaufenden Peripteros – allerdings keinem kreisrunden Peripteros, sondern einem Sechzehneck (3). Es bleibt also beim Polygon, und nach wie vor stammt nahezu jedes Detail aus Peruginos Bildarchitekturen: bis hin zu den abstrakten Kapitellen des Erdgeschosses oder den geknickten Pilastern des Tamburs. Kein Reflex antiker Rundtempel, wie sie damals schon in Bildhintergründen auftauchen, ist festzustellen; kein Einfluß von Projekten, die Raffael bekannt gewesen sein könnten (4). Raffael geht es offenbar *nicht* darum, etwas radikal Neues zu entwerfen, sondern Perugino mit dessen eigenen Mitteln zu vollenden. Raffael will dem Tempel plastische Rundheit verleihen, ihn zum Zentrum nicht nur eines weit ausstrahlenden Raumsystems, sondern des Bildgeschehens selbst machen. Denn indem sich die Marmorstreifen des Platzes im Tempel zu schneiden scheinen, wird der wahre Fluchtpunkt verschleiert: Im Haus Gottes ist die Grenze zwischen

Endlichem und Unendlichem, zwischen Diesseits und Jenseits aufgehoben.

Im übrigen bewältigt Raffael alle formalen Probleme, die sich aus der Umwandlung von Peruginos Oktogon in ein Sechzehneck ergeben, in makellosem "design", wie wir heute sagen würden: von der Spiegelung der Säulen auf der Wand in Gestalt radial gestellter Lisenen bis hin zu den vertikal vermittelnden Voluten in C-Form. Er verkettet die einzelnen Elemente horizontal wie vertikal aufs engste und balanciert diese beiden Kräfte gegeneinander aus. Damit erprobt er bereits jene kohärente Systematik, die dann seine späteren Architekturen auszeichnen sollte.

Angelockt von den Wundertaten Leonardos und Michaelangelos zieht Raffael bald nach Vollendung des "Sposalizio" von Perugia nach Florenz. Dort befaßt er sich vier Jahre hindurch fast ausschließlich mit figurativen Problemen. Erst als er 1508 das Altarbild für eine der halbrunden Seitenkapellen von Brunelleschis S. Spirito in Florenz entwirft, die nie vollendete "Madonna del Baldacchino", bedient er sich wieder eines architektonischen Hintergrundes, und zwar gewiß in direkter Anspielung auf Brunelleschis umgebende Architektur (5). Doch statt Brunelleschis quattrocentesker Formen und steiler Proportionen sehen wir im Bild die monumentale, von massigen Säulen flankierte Apsis des Pantheon, der uralten römischen Marienkirche. Zu der formalen Beziehung tritt somit also noch eine ikonographische hinzu. Ganz im Gegensatz zum kastenförmigen Tiefenraum etwa des "Sposalizio" schafft er hier nun das Fragment eines allseits sich ausdehnenden Raumkontinuums, das selbst den Betrachter mit einschließt. Dieses Konzept eines ausschnitthaften, nahen, expansiven Raumes hatte sich Raffael in Florenz angeeignet. Und es charakterisiert auch das berühmte Pantheon-Interieur, das Raffael damals neben anderen Zeichnungen nach einem Florentiner Skizzenbuch kopierte - *kopierte* und nicht etwa an Ort und Stelle zeichnete, wie Shearman behauptet hat (6; Abb. 1). Raffael selbst hätte zweifellos die Rundung des Pantheon anschaulicher festzuhalten gewußt, als dies etwa im unsicheren unteren Kontur der Zeichnung geschieht.

Kaum hatte Raffael begonnen, sich eingehender mit den römischen Monumenten auseinanderzusetzen, als er an den päpstlichen Hof berufen wurde. Papst Julius II. hatte seinem Architekten Bramante die Erneuerung und Ausstattung seiner neuen Privaträume übertragen. Und Bramante hatte seinen urbinatischen Landsmann für die Ausmalung der sogenannten "Stanza della Segnatura" empfohlen, der mutmaßlichen Privatbibliothek des Papstes.

Mehr als die Werke seiner in Rom tätigen Zeitgenossen, mehr sogar als die antiken Monumente zog die Welt Bramantes Raffael sofort in ihren Bann. Denn Bramante war der einzige Architekt, der Albertis Lehre aufgriff und nicht nur antike Details nachahmte, sondern ganze Systeme im Geiste der Antike erfand. Schon als Raffael in der "Schule von Athen" die kausalen Wissenschaften darzustellen hatte, wählte er einen architektonischen Rahmen, den man seit Vasari immer wieder Bramante selbst zugeschrieben hat (7). Ähnlich wie in Bramantes Neu-St. Peter mündet dort eine tonnengewölbte Halle in einen licht-erfüllten Kuppelraum; und ähnlich wie in Neu-St. Peter ist die massive Wand durch schlanke Pilaster und Nischen artikuliert. Doch gegenüber Bramante verdichtet und verkörperlicht Raffael das Wandrelief, indem er die Pilaster verdoppelt, indem er die offenen Arkaden eliminiert, indem er die Nischen vergrößert und sie mit überlebensgroßen Marmorstatuen randvoll ausfüllt. Und er verbindet nun den nahen, ausschnitt-haften und expansiven Raum der "Madonna del Baldacchino" mit dem Tiefenraum seiner umbrischen Phase. Interessanterweise scheint er Grundriß und Aufriß für die Hintergrundarchitektur der "Schule von Athen" erst nach den Figuren auf den Karton der Ambrosiana skizziert zu haben und in wichtigen Details noch von der Ausführung abzuweichen. Offenbar erfand er also die große Halle zu der ausgefeilten Figurengruppe als räumliches *Accompagnando* hinzu oder wartete zumindest mit deren endgültiger Formulierung bis zur Vollendung der Figurengruppen. In der Tat umgibt und überhöht der große Kup-pelsaal die Gestalten und wird nicht etwa nachträglich mit ihnen ge-füllt. All dies spricht gegen eine direkte Beteiligung Bramantes am Entwurf der Hintergrundarchitektur.

Kein anderes der jungen Talente in Bramantes Umkreis, weder Peruzzi noch A. da Sangallo d.J. oder Jacopo Sansovino, hatte sich Bramantes Welt so rasch und so umfassend angeeignet und den eigenen Vorstel-lungen anverwandelt: Schon damals, ein Jahr nach seiner Übersiede-lung und ohne einen einzigen Bau errichtet zu haben, war Raffael also Bramantes bedeutendster Schüler geworden, und zwar ein Schüler, der den Meister keineswegs sklavisch nachahmte, sondern kritisch-analy-tisch und zugleich erfindungsreich variierte.

Daß Raffaels Gestalten so selbstverständlich bramanteske Räume be-völkern, erklärt sich nicht zuletzt aus einer beiden Meistern gemeinsa-men Vorliebe für den zentralperspektivisch organisierten unendlichen Raum. Die Zentralperspektive war von Brunelleschi und Alberti ent-deckt und beschrieben worden – zwei eminent architektonischen Köpfen. Sie gliedert den Raum zwischen dem menschlichen Auge und

dem unendlichen Fluchtpunkt; und zwar etwa in der Art einer christlichen Basilika, deren Joche das Auge in stetiger Verkürzung zum Altar führen.

So hatte Bramante schon in seinem ersten Sakralbau, S. Maria presso S. Satiro in Mailand, ein reales Langhaus in einen fingierten Chorarm münden lassen und den Fluchtpunkt mit dem Altar in Deckung gebracht (Abb. 2). Dieses zentralperspektivische Denken hatte für Raffael gerade neue Aktualität gewonnen, als er Bramantes römische Architekturen kennenlernte (10). Bald muß er gespürt haben, daß dieses stets auf die Unendlichkeit orientierte Raumsystem übermächtig wurde und drohte, die Bildgestalten in seinen Sog zu ziehen. Denn diese waren nun nicht mehr vor die Architekturprospekte gestellt wie in Raffaels Frühwerken, sondern von Architektur umgeben und unlöslich mit ihr verbunden. In den folgenden Fresken der Stanza d'Eliodoro von 1511/12 wird die Beziehung der Gestalten zur Architektur zwar noch enger. Doch Raffael hemmt nun den Tiefensog der Perspektive durch ein Chorgestühl, wie in der "Messe von Bolsena", oder durch eine Wandschranke, wie im "Heliodor", und er verstärkt damit die Autonomie der vordergründigen Bildbühne.

Durch die Begegnung mit Bramante war also das Wechselverhältnis zwischen der zentralperspektivisch dargestellten Architektur und dem Menschen, und zwar mehr und mehr dem dramatisch bewegten Menschen, zu einem von Raffaels großen künstlerischen Themen geworden. Raffael hatte den adäquaten Raum für seine Kompositionen gefunden.

Bramante leistete nun auch bei Raffaels ersten selbständigen Bauten entscheidende Hebammdienste. Bramante war alt und gebrechlich und besaß keinen Schüler, der seine grandiosen Ideen authentischer hätte weiterführen können als gerade Raffael. Raffael fehlte allerdings die technisch-praktische Erfahrung, und so fügte es sich glücklich, daß er gerade in den letzten Jahren vor Bramantes Tod mit einer *Grabkapelle* und einem *Marstall* beauftragt wurde. Bauherr war Agostino Chigi, einer der reichsten und kunstverständigsten Männer seiner Zeit, der eine rasche Realisierung auch unkonventioneller und aufwendiger Projekte garantierte. Und gerade am Beweis seiner architektonischen Eigenständigkeit und seiner Kompetenz etwa im Wölben einer Kuppel mußte Raffael damals besonders gelegen sein.

Die Chigi-Kapelle ist nicht nur einer der beiden frühesten Bauten Raffaels, sondern auch einer seiner geglücktesten und erfolgreichsten (Abb. 3, 4). Dort gelang es ihm, den Kuppelraum von Neu-St.

Peter in das etwa siebenmal kleinere Format einer Seitenkapelle zu übersetzen und sich damit als intimer Kenner dieses Baus auszuweisen (11). Doch wieder begnügte er sich keineswegs mit bloßer Nachahmung! In seinem berühmten Brief an Leo X. legt Raffael dar, wie Bramante schon deshalb niemals den Glanz antiker Monumente habe erreichen können, weil er nicht über gleich kostbare Materialien verfügte (12). Diese Kritik, die zweifellos dem Geschmack des prachtliebenden Medici-Papstes entsprach, orientierte sich an kaiserzeitlichen Innenräumen, wie dem Pantheon, die mit polychromem Marmor und virtuosem Detail geschmückt waren. Chigis unbegrenzte Mittel gaben Raffael nun die Möglichkeit, den Reichtum des Pantheon nachzuahmen. Und vielleicht spielte dabei sogar die Wahl Leos X. eine Rolle, die im März 1513, also während der Planung der Kapelle, erfolgte.

Doch so wie er Bramantes Sprache um den Glanz des Pantheon bereicherte, so interpretierte er das Pantheon mit den Augen des Lehrers: Im Pantheon unterscheidet sich etwa die Marmortönung der tragenden Pilaster und Säulen nicht grundsätzlich von jener der füllenden Inkrustation. Raffael hingegen wählt für die Pilaster, Architrave und Gesimse, also für alle tektonisch aktiven Glieder der Chigi-Kapelle, schneeweißen Marmor und nur für die Füllflächen rötlichen und grauen. Eben diese tektonische Logik verrät den Bramante-Schüler und verleiht der Chigi-Kapelle, trotz aller Nähe des Details zum Pantheon, einen rationaleren und systematischeren Charakter. Raffael folgt auch nicht dem ruhenden Verhältnis des Pantheon von 1:1 und dessen schwerer, durch Kassetten vergitterter Halbkugel, sondern dem steilen Innenraum von Bramantes Tempietto und anderer Renaissance-Kapellen. Und er öffnet die vergoldeten Zierrippen seiner Kuppel auf die transzendente Sphäre des himmlischen Universums. Wieder begegnen wir also dem grundsätzlichen Unterschied zwischen antik-zuständlicher und christlich-dynamischer Verhaltensweise, wie sie von Bramante und dessen Vorgängern geprägt war. Im Gegensatz zur transparenten Kuppel sind die beiden seitlichen Wandarkaden der Kapelle mit einer kontinuierlichen Marmorinkrustation hermetisch verriegelt. Und schon hier gelingt Raffael eine ebenso kühne wie zukunftssträchtige Innovation, indem er die seitlichen Arkaden mit feurig roten Pyramiden füllt. Diese wachsen aus den Gräbern auf, durchdringen die Wand körperhaft und durchstoßen das umlaufende Gebälk. Damit überwinden sie, auch metaphorisch, die unterirdische Zone des Todes und die irdische der Vergänglichkeit. Ja, dem Gestus ausgestreckter Arme vergleichbar sucht die marmorine Binnenzzeichnung der Pendentifs die Kluft zwischen der Pfeilerzone und der schwerelosen Kuppel zu

überbrücken. Die eminente Körperlichkeit dieser Pfeilerzone äußert sich schon in den vollplastischen Gliedern der wiederum vom Pantheon angeregten Eingangsarkade.

Chigis Marstall lag unmittelbar neben seinem berühmten Gartenpalast, der Farnesina, wo Raffael gegen 1511 die "Galatea" gemalt hatte. Im 19. Jahrhundert wurde er bis auf die Sockelzone zerstört (13). Doch Raffaels eigenhändiger Grundrißentwurf und einige spätere Bauaufnahmen vermitteln noch eine Vorstellung von dem grandiosen System wie von dem äußerst plastischen Wandrelief seiner Fassade (Abb. 5). Natürlich verlangte ein Marstall eine bescheidenere Gestaltung als eine Grabkapelle. Da jedoch im Geschoß über den Stallungen Festsäule und Gästeräume untergebracht werden sollten, ließ sich eine palastartige Fassade zur Via della Lungara rechtfertigen. Und eine repräsentative Straßenfassade hatte offenbar noch Papst Julius II. für seine Via della Lungara von Chigi gefordert. Wieder inspirierte sich Raffael an einem Prototyp Bramantes, nämlich am Palazzo Caprini. Dort fällt zunächst der Kontrast zwischen dem Sockelgeschoß mit seinen dienenden Funktionen und dem Piano Nobile, dem Wohngeschoß des Hausherrn, ins Auge. Das Sockelgeschoß wirkt durch seine massigen Rustikablöcke fortifikatorisch-abweisend, während sich das Nobelgeschoß in monumentalen Fensterbalkons öffnet und durch eine dorische Ordnung verdoppelter Halbsäulen ausgezeichnet wird. Diese Halbsäulenpaare ruhen auf den Rustikapfeilern des Sockelgeschosses, so daß es zu einer fiktiven Unterscheidung von aktiv tragenden und passiv füllenden Fassadenelementen kommt.

Raffael verzichtet nun auf dieses Spiel mit Kontrasten und unterstreicht vielmehr die visuelle Einheit und Kohärenz der Fassadenfläche. Das Attikageschoß, dessen Fenster Bramante im Fries seines Gebäudes untergebracht hatte, tritt nun als eigenes drittes Geschoß in Erscheinung, und zwar zum ersten Mal im Palastbau überhaupt. Wir werden sehen, daß Raffael auch in seinen künftigen Bauten größten Wert auf die Korrespondenz von Innen- und Außenbau legte, ja daß sie ihm zunächst sogar wichtiger war als die monumentale Wirkung, der Bramante die Priorität eingeräumt hatte. Im übrigen gleichen die dorisierenden Pilasterpaare des Marstalls jenen der "Schule von Athen" — ein Beweis mehr, wie unmittelbar Raffaels gebaute aus seiner gemalten Architektur hervorstach.

Im August 1514 wurde Raffael tatsächlich zum Petersbaumeister ernannt, nachdem ihn Bramante, wie die päpstliche Bulle eigens hervorhebt, auf dem Totenbett zu seinem Nachfolger vorgeschlagen hatte

(14). Raffaels erstes Projekt für St. Peter, das wir nur aus Serlios Grundriß und einer eigenhändigen Skizze für das Langhaus kennen, bewegt sich noch ganz in der Ideenwelt Bramantes. Und es dauerte über vier Jahre, bis er ein wirklich originelles Projekt erarbeitet hatte – vier Jahre, in denen er sich Schritt um Schritt von Bramante entfernte.

Wohl im Frühjahr 1514, also bald nach Bramantes Tod und etwa gleichzeitig mit den ersten Studien für Neu-St. Peter, konzipierte Raffael den "Incendio del Borgo" (Abb. 6). Es sind die Monate, als der Papst einen Nachfolger Bramantes zu ernennen hatte, und Raffael verlieh den Bildarchitekturen des "Incendio" denn auch ein geradezu programmatisches Gewicht (15). Die wunderbare Löschung eines Brandes im vatikanischen Borgo nützt er einmal zu einer Anspielung auf die Zerstörung Troias und die Vertreibung der Medici aus Florenz. Gleichzeitig weist er aber auch auf die fortschreitende Vernichtung der antiken Monumente hin, der der Segensgestus des Papstes Einhalt gebietet. Damit nimmt Raffael einmal mehr den Brief an Leo X. von 1519/20 vorweg, in dem er die Zerstörung des antiken Rom durch die Barbaren evozieren und vor weiterem Vandalismus warnen wird: "Ma poiche Roma in tutta dalli barbari fu ruinata, arsa et distrutta, parve che quello incendio et quella misera ruina ardesse et ruinasse insieme con li edificii anchora l'arte dello edificare" (16). Wie im Brief an Leo X. stellt Raffael auch im "Incendio" der Antike das dunkle Mittelalter und die Neuzeit gegenüber; das Mittelalter in Gestalt von Alt-St. Peter, das sich durch seine "gotischen" Fenster, durch seine "griechischen" Wandbilder und sein ruinöses Dach als höchst erneuerungsbedürftig erweist, und die Neuzeit durch die päpstliche Benediktionsloggia rechts hinten. Auch in den diversen Ordnungen demonstriert Raffael sein wachsendes Interesse für die antike Architektur und ihre theoretischen Grundlagen: Während die beiden antiken Tempel die komposite und die jonische Ordnung repräsentieren, umfaßt die Benediktionsloggia über dem Rustika-Sockel die toskanische, die dorische und, in der Ädikula der Schmalfront, entweder die korinthische oder die komposite Ordnung.

In der Benediktionsloggia als Vertreterin der Neuzeit hatte Raffael Gelegenheit, eine eigene Erfindung vorzuführen. Im Kontrast von Sockelgeschoß und Piano Nobile kommt er nun Bramantes Palazzo Caprini zwar deutlich näher als im Marstall. Doch im Gegensatz zum Marstall unterbindet er nun die axiale Kontinuität zwischen den Rustikalblöcken und den Pilastern darüber. Und selbst hier, im zweckfreien Bereich der Malerei, stellt er die Attika als eigenes Geschoß über das

Piano Nobile, so daß die drei Geschosse als autonome, plastische Körper übereinanderliegen. So wie er kurz in den Fresken der Stanza d'Eliodoro die Sogwirkung der Zentralperspektive gebremst hatte, so versucht er nun auch die Architektur aus dem Zwang linearer Achsen zu befreien und damit ein letztlich gotisches Erbe zu überwinden. Im "Incendio" selbst liegt der Fluchtpunkt zwar im Portal von Alt-St.-Peter. Doch unser Auge wird unweigerlich auf den segnenden Papst der Benediktionsloggia gezogen. Damit erhält die Serliana des Nobelgeschosses erst ihren Sinn. Und wir werden in Raffaels folgenden Architekturen beobachten, wie er den Menschen – und wohl vermerkt: den herrscherlichen Menschen des beginnenden höfischen Zeitalters – mehr und mehr in den Brennpunkt zentralisierender Systeme rückt.

Schon im Palazzetto Jacopo da Brescia (Abb. 7), den Raffael um 1515 für einen päpstlichen Hausarzt entwarf, führt er diese Gedanken weitgelockt zu haben, auf kleinstem Grundstück eine grandiose Wirkung hervorzubringen. Der Bauplatz lag an der städtebaulich exponierten Mündung des Borgo Sant'Angelo in die große, auf den Petersplatz führende Via Alessandrina. Raffael flachte nun die Spitze des Grundstücks zwischen beiden Straßen ab und gewann so eine zusätzliche Schauseite, die schon vom Petersplatz aus sichtbar war. Diese verwandelte er in eine Art von Triumphbogen für den regierenden Papst, indem er sie mit einem bekrönenden Rundgiebel, einer "more antico" in den Fries eingelassenen Marmorinschrift und einem monumentalen Papstwappen versah. Das Wappen verdrängte hier die Fensterädikula und nahm somit eine ähnlich zentrale Stellung ein wie die Grabpyramiden in den Blendarkaden der Chigikapelle oder der Papst in der Loggia des "Incendio". Man spürt, wie das architektonische Gerüst für Raffael nur Rahmung des Menschen oder stellvertretender Symbole bedeutet.

Ebenso zukunftssträchtig wie diese triumphbogenartige Visualisierung der Straßenmündung ist die komplexe Rhythmisierung der Ordnung. An den Ecken der Schmalfront wird die Gliederung dicht aufeinander gedrängt, um sich dann im dominanten Zentrum zu weiten, zu öffnen und zu klären. Dieses dynamische Kompositionsprinzip, dem wir in den meisten Raffael-Fassaden der Folgezeit wiederbegegnen werden, bis es in Madernas Fassade von S. Susanna einen ersten Höhepunkt erreichte.

Auch der Längsfront zur Via Alessandrina kam Raffaels visuelle Meisterschaft zugute. Von ihren fünf Jochen waren das erste länger als das

zweite und das zweite länger als das dritte bemessen, so daß der Palast vom Petersplatz aus größer erschien, als er tatsächlich war. Raffael verhalf diesem wiederum höchst skenographischen Kunstgriff zu weiterem Nachdruck, indem er das Sockelgeschoß aus schmalen, fugenlos durchlaufenden und damit anorganischen Rustikabändern aufschichtete, die das Auge wie die Orthogonalen einer Perspektive in die Tiefe ziehen.

Mit ähnlich spielerischem Virtuositum beherrschte Raffael schon auf dieser relativ frühen Stufe auch die Ordnung. Die gebündelten Pilaster übernahm er von Bramantes Cortile del Belvedere, übersetzte sie jedoch ins Dorische. Damit stellte er sich die heikle Aufgabe, eine Lösung für die Abfolge der Triglyphen zu finden, die nach der Regel Vitruvs und Albertis schon aus rein tektonischen Gründen jeweils über der Mitte des Säulenschaftes zu stehen haben. Bramante hatte bei der Außengliederung des Chores von St. Peter mit einem ähnlichen Problem zu kämpfen gehabt, da ja die Triglyphe für das Friesstück eines vorgekröpften Pilasters zu schmal ist (18). Und Bramante hatte sich damit beholfen, daß er die beiden Ecken des Frieses mit geknickten Triglyphen umklammerte und dazwischen eine allerdings unkanonisch hohe Metope übrig behielt. Raffael suchte nach einer überzeugenderen Lösung und ordnete dem vorgekröpften Pilaster lediglich eine Metope zu und den seitlichen Halbpilastern halbe Triglyphen. Diese Lösung war vom "design" her überzeugender, doch dekorativer und entfernte sich ähnlich von der Fiktion des Tragens und Lastens wie die fugenlosen Rustikastreifen. Raffael muß ebenso stolz auf sie gewesen sein wie auf die Erfindung der Attika. Denn beide Motive kehren etwa gleichzeitig an der Fassade von S. Eligio degli Orefici wieder (19). Man spürt, wie Bramante gewisse architektonische Probleme zur Diskussion gestellt hatte und wie nun seine Schüler und Nachfolger nicht ruhten, ehe sie neue und originelle Antworten gefunden hatten.

An das dichtgedrängte, von seinen Ädikulen beherrschte Piano Nobile des Palazzo da Brescia schließt nun Raffaels berühmte zweite Loggia im Vatikanpalast an (20; Abb. 8). Die Loggien waren gegen 1509 von Bramante als päpstliche Wandelhallen und stadtsseitige Palastfront begonnen worden, aber bei seinem Tode nicht über das erste Loggiengeschoß hinausgelangt. Raffael war also frei, die zweite, dem eigentlichen Papstappartement vorgelagerte Loggia innerhalb des vorgegebenen Systems zu bereichern. Er tat dies, indem er in die Innenwände Blendarkaden schnitt und in diese antikische Marmorädikulen stellte. Diese dienten ihm teils als Fenster, teils als Nischen für

die päpstliche Statuensammlung, so daß wieder die menschliche Gestalt ins Zentrum des architektonischen Gerüsts rückte. Und statt Bramantes Hängekuppeln wählte er Spiegelgewölbe, auf deren aufrechten Kappen er eine "pinakothek" mit Szenen der biblischen Geschichte fingierte. Indem er schließlich die Wände mit einem prächtigen Dekor weißen Stucks und weißgrundiger Grottesken überzog, schuf er ein Universum der Künste, wie es selbst in der Antike seinesgleichen suchte. Bezeichnenderweise inspirierte sich Raffael hier nicht, wie bei der sakralen Chigi-Kapelle, am Pantheon, sondern griff auf das dekorative Repertoire kaiserzeitlicher Profanräume der Domus Aurea oder der Villa Adriana zurück. Wieder liegt der Unterschied zur Antike weniger in den einzelnen Motiven als in der transparenten Logik und der rhythmischen Konsequenz des gesamten Systems, liegt der Unterschied zu Bramante im dekorativen und materiellen Reichtum, in der größeren Autonomie der Einzeljoche gegenüber dem Gesamtsystem.

Diese erste, primär durch die Auseinandersetzung mit Bramante geprägte Phase von Raffaels eigener Bautätigkeit endet zu Beginn des Jahres 1516 mit dem Projekt für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz (21) und mit der vatikanischen Loggetta (22; Abb. 9, 10). In beiden bedient sich Raffael noch bramantesker Systeme und eines bramantesken Details und bringt seine Eigenart vor allem durch charakteristische Varianten zur Geltung.

Wie in zahlreichen Bauten des römischen Bramante und wie schon um 1515 im Palazzo J. da Brescia reichen die Verkröpfungen des Gebälks der Loggetta nur bis unter die abschließende Gesimsplatte, so daß die vertikalen Impulse der Pilaster zwar verstärkt, gleichwohl aber in das ausbalancierte Ensemble eingebunden werden (23). In seinem Projekt für die Fassade von S. Lorenzo öffnet, weitet und klärt Raffael wiederum das breite Mitteljoch, das durch sein jonisches Obergeschoß doppeltes Gewicht erhält. Auch hier steht die dominante Mitte nicht zuletzt für den Papst, dessen Inschrift und dessen Wappen den Giebel geschmückt und für dessen Segensspruch die Serliana den feierlichen Rahmen geboten hätte.

Angeregt wohl durch den Hof und das Vestibül von Sangallos Palazzo Farnese (1514 ff.) findet Raffael dann im Laufe des Jahres 1516 allmählich zu einer plastischeren Sprache, wie sie im Hintergrund der "Krönung Karls des Großen" erstmals anklingt (24). Noch ist es ein weiter Weg bis zu den antikischen Formen der Jahre 1519/20. Doch offensichtlich beginnt Raffael nun, die relativ flachen Wandschichten seiner ersten Werke durch plastische Glieder wie Pfeilerpilaster,

Halbsäulen oder der Wand vorgestellte Säulen zu ersetzen. Im Gegensatz zu Bramantes Chor von St. Peter und zu den eigenen Bauten des Jahres 1515 gestaltet er nun den Fries der vorgekröpften Gebälkstücke wesentlich tektonischer, indem er die Triglyphen tatsächlich über die Mitte der Säulen setzt. Die gleiche Tendenz zu einer plastischeren Gliederung und zu energischen Verkröpfungen charakterisiert den Oxforder Villenentwurf, der mit heraldischen Motiven der Medici geschmückt ist (25). Er könnte daher, wie jüngst John Shearman vorgeschlagen hat, Raffaels frühestes Projekt für Villa Madama festhalten und wäre somit in die erste Planungsphase vom Sommer 1516 datiert.

Als man dann im August 1518 endlich zu bauen begann, war aus dem bescheidenen Umbau eines spätmittelalterlichen Hauses das aufwendigste Villenprojekt der gesamten Renaissance geworden (26). Bauherr war der Kardinal Giulio de' Medici, Vetter und engster Vertrauter Leos X., der offenbar die Bequemlichkeiten des Landlebens und die repräsentative Pracht eines Stadtpalastes mit den Wundern und Freuden einer antiken Villa vereinigen wollte. Während der knapp dreijährigen Bauzeit gelangte nur weniger als die Hälfte des riesigen Projektes zur Ausführung, und davon wieder nur die Hälfte unter Raffaels Augen. Immerhin erlauben zahlreiche Entwürfe und Detailstudien die Rekonstruktion von Raffaels letztem Projekt wie von dessen Genese. Außerdem hat sich ein Brief erhalten, in dem Raffael die wichtigsten Räumlichkeiten und deren Funktion beschreibt und eine intime Kenntnis der einschlägigen Texte Vitruvs, Plinius' d.J. oder Columellas beweist (27): So sollten das antike Freilichttheater und die Thermenanlage aufs genaueste Vitruvs Traktat folgen, andere Räumlichkeiten den Briefen Plinius' d.J. (Abb. 14 - 17).

Begonnen wurde die Villa im Sommer 1518 nach einem Projekt, dessen drei tiefrechteckige Höfe von einer durchlaufenden Seh- und Gehachse zusammengebunden werden und dessen bramanteske Räumlichkeiten sich locker und ohne strenge Symmetrie aneinanderreihen (28; Abb. 11). Wohl nicht nur ästhetische und humanistische, sondern auch technische und ökonomische Erwägungen führten schon nach etwa einem halben Jahr zu einer umfassenden Überarbeitung dieses Projektes.

Dieser Planwechsel war nicht zuletzt die Folge des seit Bramantes Tod vielleicht einschneidendsten Ereignisses in Raffaels architektonischer Laufbahn überhaupt, nämlich seiner Zusammenarbeit mit Antonio da Sangallo d.J. (29). Sangallo war lange Bramantes Assistent gewesen. Seit 1514 hatte er sich durch den Bau des Palazzo

Farnese als einer der fortschrittlichsten und gediegensten Baumeister und als einer der gründlichsten Kenner der antiken Architektur seiner Zeit ausgewiesen. Und da Raffael durch seine malerischen Aufgaben überlastet war und ohnehin nicht über entsprechende technische Kenntnisse verfügte, bat er den Papst, ihm Sangallo vom 1. Dezember 1516 an als zweiten päpstlichen Architekten an die Seite zu stellen. Allerdings verstrichen nahezu zwei Jahre, bevor im Herbst 1518 die Zusammenarbeit konkretere Gestalt annahm.

Im Laufe des gleichen Jahres 1518 hatte Raffael aber gerade sein Projekt für St. Peter völlig revidiert. In diesem zweiten Projekt, das wir aus den Zeichnungen des Codex Mellon kennen, hatte er sich erstmals von Bramantes dorischer Außenordnung freigemacht (30). Abgesehen von der Fassade wird der gesamte Außenbau (Abb. 12) nun durch eine kleine Pilasterordnung zusammengebunden, so daß die Seitenkapellen und Seitenschiffe nicht mehr hinter Bramantes monumentaler Kulisse verschwinden. Raffael konnte somit die Innendistinktion am Außenbau sichtbar machen und die funktionell so wichtigen Nebenräume – Sakristeien, Baptisterien, Kapellen, Seitenschiffe und Ähnliches – wesentlich besser belichten. Nur die zentrale Tempelfront der Fassade nobilitiert er durch eine Kolossalordnung. Sie wird damit aufgewertet und repräsentiert nunmehr Mittelschiff und Langhaus – nicht anders als in Albertis S. Andrea in Mantua. Während aber die Fassade von S. Andrea als isolierter Block vor dem Langhaus steht, versteht es Raffael, alle Kräfte des Außenbaus in der zentralen Tempelfront und ihrer Benediktionsloggia kulminieren zu lassen. Damit blieb er wieder jenem protobarocken Subordinationsprinzip treu, mit dem er zuerst an der Schmalfront des Palazzo Jacopo da Brescia und am Projekt für die Fassade von S. Lorenzo experimentiert hatte: Noch krasser als dort stauen sich die Kräfte an den Ecken, nämlich in den massiven hochaufwachsenden Campanili, und lösen, lockern und klären sich erst in der dominanten Fassadenmitte. Und indem Raffael einseitig die horizontalen Kräfte verstärkt, schafft er ein Gegengewicht zu den beiden Campanili. Diese für unser Auge fast schockierend hohen Türme gehörten schon seit Bramantes ersten Entwurf von 1505/06 zum Bauprogramm und dürfen daher nicht als Erfindung Raffaels gewertet werden (31). In der Tat hatte er in seinem Projekt von 1514 vorgeschlagen, sie völlig zu eliminieren.

Die kleinteilige Gliederung des Außenbaus und die diskontinuierliche Fassade haben noch in jüngster Zeit scharfe Kritik an diesem Projekt herausgefordert. Und zu den Kritikern muß schon Sangallo gehört haben. Jedenfalls einigten sich die beiden Meister schon im Laufe des

Winters 1518/19 auf eine neue Außengliederung, an deren Ausarbeitung, wenn nicht sogar Erfindung, Sangallo entscheidenden Anteil hatte (32). Diese Ordnung, mit deren Ausführung dann tatsächlich noch zu Raffaels Lebzeiten begonnen wurde, war nicht nur monumentaler als jene des Mellon-Projektes, sondern auch wesentlich plastischer und antikischer (Abb. 13). Eine vom Marcellus-Theater inspirierte Ordnung dorischer Halbsäulen flankiert Ädikulen, die sich an die Ädikulen des Pantheon anlehnen. Und da diese neue Außenordnung nur bis unterhalb der Seitenschiffsgewölbe reichte, korrespondierte sie noch präziser mit dem Innenbau als in Raffaels zweitem Projekt und brachte keinerlei Einbuße für die Belichtung der Seitenkapellen und -schiffe. Ein gemeinsames Fassadenprojekt der beiden Meister hat sich nicht erhalten und lag wohl bei Raffaels Tod auch noch nicht vor.

Wie wir aus einem eigenen Memorandum sowie aus zahlreichen Alternativprojekten seiner Hand wissen, versuchte Sangallo auch die Innendisposition von Raffaels zweitem Projekt grundlegend zu verändern (Abb. 14). Schon bald nach dem Regierungsantritt Leos X. im Jahre 1513 hatte Bramante das Langhaus um zwei Joche verlängert, so daß es die enorme Länge von über 150 Meter erhielt (33). Doch während Bramante jedes Mittelschiffsjoch direkt belichten wollte, plante Raffael lediglich eine schwache indirekte Belichtung durch die Seitenschiffe. Und die scheinwerferartigen Lichtbündel, die durch den Tambur seiner Vierungskuppel nach unten gedrungen wären, hätten niemals die heutige Helligkeit erzielt. All dies störte Sangallo, und so schlug er zusätzliche Langhauskuppeln vor, die die Tiefenflucht des Mittelschiffes unterbrochen und eine gleichmäßigere Beleuchtung ermöglicht hätten (34). Wenn Raffael in diesem Punkt nicht nachgab, muß er gerade auf die Wirkung einer dämmrigen Tiefenflucht besonderen Wert gelegt haben. Und dabei folgte er bezeichnenderweise wiederum Alberti, der das Langhaus von S. Andrea (Abb. 15) ebenfalls nur indirekt belichtet hatte und der schon in seinem Architekturtraktat ausdrücklich empfohlen hatte, Sakralräume wie in der Antike dunkel zu halten, weil das Grauen die Andacht steigere: "Horror, qui ex umbra excitur, natura sua auget in animis venerationem" (35). Beim Eintreten in Raffaels St. Peter wäre der Blick der Gläubigen also durch das tiefe dämmrige Mittelschiff hin zum mystisch erleuchteten Kuppelraum mit dem Hochaltar und den Reliquien des Apostelfürsten gezogen worden. Kein anderer Sakralbau Raffaels ist ähnlich dunkel, keiner erstreckt sich derart dynamisch in die Tiefe, keiner besitzt vergleichbare Campanili (36), und so scheint es, als habe er die erste Kirche der Christenheit ganz bewußt in die bis in die Antike zurückreichende Tradition des christlichen Sakralbaus gestellt.

Die Auswirkungen der Zusammenarbeit mit Sangallo auf Raffaels weitere Projekte sind unmittelbar greifbar. Schon in dem Bühnenbild für die "Suppositi" des Ariost, das er zu Beginn des Jahres 1519 entwarf (Abb. 16), erhob er erstmals die Pantheon-Ädikula zum beherrschenden Fassadenmotiv, und zwar nicht mehr als relativ zierliche, isolierte Fensterrahmung wie im Piano Nobile des Palazzo Farnese, sondern als Bestandteil eines kohärenten Systems, dessen Elemente ein fortlaufendes Gebälk und Blendfelder aufs engste mit der Wand verketten (37). Doch anstelle der Götterbilder, die die Ädikula des Pantheon füllten, tritt nun der selbstbewußte Hausherr, der "große Mensch" der Hochrenaissance. Es ist die gleiche Tendenz, die sich in der zunehmenden Auszeichnung des Piano Nobile oder der Mitte der Palastfassaden äußert, und zwar bei Raffael sehr viel nachdrücklicher als bei allen seinen Generationsgenossen.

Tatsächlich begegnen wir diesem System an der Fassade des Palazzo Pandolfini (Abb. 17) wieder, die um 1519 geplant und seit Anfang 1520 ausgeführt worden sein dürfte (38). Dort variiert Raffael die Fassade des Palazzo Farnese mit Rustikaportal, Eckrustika und Pantheon-Ädikulen – ganz ähnlich wie er in früheren Werken Perugino und Bramante variiert und perfektioniert hatte. Statt wie Sangallo drei gleichwertige Geschosse übereinanderzuschichten, sucht er, ganz im Sinne Bramantes, den Kontrast zwischen dem dienenden Sockelgeschoß und dem dominanten Piano Nobile, ohne doch die Einheit der Fassade zu gefährden. Und statt wie Sangallo allen Achsen die gleiche Breite zuzuteilen, dehnt er das Mitteljoch und gewinnt damit die Chance, es in einem grandiosen Motiv wie etwa einer Serliana zu öffnen.

Mit dem Bühnenbild für die "Suppositi" wie dem Palazzo Pandolfini gleichermaßen verwandt ist schließlich der ebenfalls zu Beginn des Jahres 1519 für einen engen Freund konzipierte Palazzo dell'Aquila (39; Abb. 18). Dort begnügt sich Raffael nicht mehr mit dem dominanten Motiv der Ädikula, sondern versucht der Fassade die Pracht eines antiken Triumphbogens zu verleihen, jenen dekorativen und materiellen Glanz, den er an Bramantes Bauten vermißt, bisher aber lediglich in Innenräumen wie der Cappella Chigi oder den Loggien realisiert hatte.

Gleichzeitig beweist er, daß er nicht nur das antike Formenrepertoire beherrscht, sondern auch als einziger Renaissance-Architekt in die andersartige Struktur der antiken Architektur eingedrungen ist. So werden die dezidierten Vertikalakzente der Halbsäulen des Erdge-

schosses im Piano Nobile von Statuennischen zwar aufgenommen, gleichzeitig aber auch neutralisiert. Denn oberhalb dieser Nischen schaffen Festons, Medaillons und Mezzaninfensterchen eine primär horizontal ausschwingende Bewegung. Und diese Horizontalbewegung wird dann von den querrchteckigen Freskenfeldern im obersten Attikageschoß verstärkt fortgesetzt. Indem Raffael über die schlanke Säule eine Nische und über diese eine noch breitere gemalte "storia" stellt, vollzieht er eine geistreiche Mutation von der stützenden Architektur zur füllenden Plastik und zur flächigen Malerei und vereinigt ein weiteres Mal alle drei bildenden Künste zu einem "Gesamtkunstwerk". Umgekehrt ergibt sich von den breiten Arkaden des Erdgeschosses über die Pantheon-Ädikulen des Nobelgeschosses bis hin zu den schmalen Fenstern der Attika und zur abschließenden Balustrade eine pyramidale Abfolge. Beide Lesarten sind eng miteinander verklammert, und vor allem: beide gehen von körperlichen Elementen wie Säulenarkaden, Ädikula, Fenster aus – und nicht von abstrakt-linearen Achsen.

Eine ebensolche pyramidale Abfolge war nun bezeichnenderweise im Pantheon vorbereitet. Dort liegt über der Ädikula des Erdgeschosses das schmale Fenster des Obergeschosses und über jenem eine Gruppe von jeweils drei Kassettenbahnen. Allerdings hätte sich der Systematiker Raffael schwerlich dazu verstanden, wie im Pantheon auf jede axiale Beziehung zwischen den Pilastern des Obergeschosses und jenen des Erdgeschosses zu verzichten. Ob die komplexe Fassade des Palazzo dell'Aquila mit ihrer Überfülle heterogener Motive das damalige Auge voll befriedigte, ob sie dem heutigen zugesagt hätte, werden die wenigen graphischen Zeugnisse kaum je ver-raten. Jedenfalls ist in Fassaden wie jenen des Palazzo Spada oder des Casino Pic Quarto lediglich ihr dekorativer Reichtum, nicht aber ihre antikische Struktur nachgeahmt worden.

Im Frühjahr 1519, als Raffael gerade das Bühnenbild und den Palazzo dell'Aquila entworfen hatte, machte er sich gemeinsam mit seinem neuen und nunmehr bewährten Mitarbeiter Sangallo an die Revision des ursprünglichen Projektes für Villa Madama. Offenbar wollte man die Erdarbeiten reduzieren, die der abschüssige Nordosthang des Monte Mario erforderte und die sich als wesentlich kostspieliger und zeitraubender erwiesen, als man bei Baubeginn vorausgesehen hatte. Wieder kamen entscheidende Impulse von Sangallo, der unter anderem die Absenkung des Eingangshofes, die Vergrößerung des Theaters und wohl auch die Einführung des Rundhofes vorschlug - all dies Maßnahmen, die nicht zuletzt zur Verminderung der Ausgaben und zur Stabilisierung der Konstruktion beitrugen (40; Abb. 19).

Doch Sangallos Einfluß spricht nicht nur aus den ökonomischen und konstruktiven, sondern auch aus den morphologischen und theoretisch-antiquarischen Veränderungen des zweiten Projektes. So folgt das Theater nun genau Fra Giocondos Vitruvillustrationen, die Sangallo schon bei der Konzeption des Palazzo Farnese inspiriert hatten; und so nimmt der Rundhof nun eine ähnlich zentralisierende Stellung in der Villa ein wie der quadratische Hof im Palazzo Farnese. Raffael hingegen war in seinen Innenhöfen sehr viel stärker auf die Konfrontation des Betrachters mit wirkungsvollen Prospekten bedacht (41). Das gesamte Grundrißbild hat einen symmetrischeren, systematischeren, gleichzeitig aber auch gedrängteren und dissonanteren Charakter erhalten als in Raffaels völlig eigenständigen Architekturen. Schließlich wäre auch der Aufriß des Rundhofes mit seinen von Halbsäulen flankierten Pantheon-Ädikulen schwerlich vor der Neuplanung von Neu-St. Peter durch Raffael und Sangallo denkbar.

Doch trotz aller dieser einschneidenden Eingriffe Sangallos in die gesamte Disposition der Villa verraten auch die unmittelbar nach dem Planwechsel ausgeführten Teile, wie das Fischbecken mit seiner antiken Stützmauer oder die Gartenloggia, eindeutig die Handschrift Raffaels (Abb. 20). Die Gartenloggia ist sogar mit der gleichen abstrahierten Ordnung gegliedert, die Sangallo an Raffaels Projekt für St. Peter scharf verurteilen sollte (42).

Der einzige Teil der Villa, der auch noch im zweiten Projekt weitgehend der ursprünglichen Planung entsprach, war eigenartigerweise der für die Gesamtwirkung mit Abstand wichtigste, nämlich die große Talfassade. Vielleicht nahm man Rücksicht auf bereits vor dem Planwechsel ausgeführte Fragmente; vielleicht entsprach sie aber auch nach wie vor Raffaels Vorstellungen. Stilistisch gehört sie jedenfalls mit ihrem flachen, vielschichtigen Relief und ihrer bramanteren Kolossalordnung noch eher der Zeit des Mellon-Projektes an als dem plastisch-antiken Stil des Jahres 1519.

In dieser Talfassade, deren Wirkung das Holzmodell der römischen Raffael-Ausstellung (Abb. 21) am besten veranschaulichen kann, gewinnt das graduelle Crescendo zur Mitte hin eine geradezu soziologischer Aussagekraft. Das nüchterne Sockelgeschoß und die schlichteren Seitenachsen führen das Auge unaufhaltsam zum zentralen Balkonjoch, das denn auch als einziges von vorgekröpften Halbsäulen flankiert wird. Wenn der Kardinal Giulio de' Medici auf diesem Balkon stand und die schnurgerade Straße zum Ponte Milvio herunterblickte, mußte er sich als Mittelpunkt eines architektonisch organisierten Universums fühlen.

Endet Raffaels architektonische Laufbahn also in einem zunächst kaum durchschaubaren Netz wechselseitiger Beziehungen und Einflüsse, abrupter Umbrüche und glanzvoller Neuansätze, so reißt doch der rote Faden seiner künstlerischen Eigenart niemals ab. Wie in seiner Malerei versteht er es, jede Strömung, jeden Impuls zu absorbieren, sich jede künstlerische Kraft nutzbar zu machen und gerade in der An eignung aller Einflüsse seine Möglichkeiten zu entfalten und zu steigern. Darin unterscheidet er sich von Alberti und Bramante, die als einsame Pioniere den Weg zu einer antikischeren Architektur zurücklegten, aber auch von Sangallos statischerem Naturell oder von Michelangelos eigenwilligem Einzelgängertum. Raffael nähert sich der Antike unmittelbarer als irgendein Meister zuvor, indem er nicht nur antike Raumtypen und ein antikes Vokabular verwendet, sondern als erster auch strukturelle Eigenheiten kaiserzeitlicher Bauten erkennt wie die andersartige Bedeutung der Achsen oder die zuständlichere Auffassung des Raumes. Gleichzeitig geht er in seiner Systematik nicht nur über das Quattrocento, sondern auch über alle seine Zeitgenossen und sogar über seinen Lehrer Bramante hinaus. Kein Profanbau Bramantes besitzt einen ähnlich komplexen Grund- und Aufriß wie Villa Madama, keiner von Bramantes Sakralbauten eine ähnlich komplexe Fassade wie Raffaels Entwurf für S. Lorenzo, keiner seiner Innenräume ein komplexeres System als die Chigi-Kapelle oder die zweite vatikanische Loggia. Raffael bezieht jedes kleinste Detail in sein visuelles Kalkül ein, wie auch er und A. da Sangallo d.J. in der Genauigkeit ihrer Entwürfe Bramante noch beträchtlich übertreffen. Auch das letztlich gotische Prinzip der Korrespondenz von Innen- und Außenbau verfolgt er mit noch konsequenterer Virtuosität als Alberti und Bramante. Schließlich verfügt Raffael über eine bislang unbekannte Variationsbreite und setzt jeweils spezifische Raumtypen und spezifische Gestaltungsmittel ein, ob er es nun mit einer Grabkapelle oder einer Zunftkirche, einem Patrizierpalast, einem Hochhaus der römischen City oder einem Florentiner Palazzo Suburbano, einer päpstlichen Loggia, einer Kardinalsvilla oder dem ersten Tempel der Christenheit zu tun hat.

Die eigentliche Problematik in Raffaels Architektur scheint mir weniger in dem gelegentlich gerügten Mangel an technischer Professionalität zu liegen als in dem nie ganz überwundenen und sicherlich schwer zu überwindenden Konflikt zwischen dem Ideal unmittelbarer Antikennachahmung und den so gegensätzlichen Tendenzen des beginnenden Zeitalters der Reformation und des Absolutismus. Die Nachahmung der antiken Kunst verlangte die Verherrlichung des in seiner Körperlichkeit ruhenden, in zuständige Räume eingebette-

ten Menschen. Doch die Zeit drängte in eine ganz andere Richtung, und Raffael war zu sehr mediale Antenne, als daß er sich diesen Strömungen hätte verschließen können. Gerade seine Vorliebe für immer komplexere Systeme, für eine immer konsequentere Verkettung aller architektonischen Elemente, für eine immer unverholenerne Auszeichnung des Piano Nobile und der dem Bauherrn vorbehaltenen Gebäudemitte war schwer mit spontaner Antikennachahmung zu vereinbaren. Natürlich hatte er die Kunst nicht so sehr der griechischen Demokratie als des römischen Kaiserreiches vor Augen, also einer gleichfalls auf die Glorifikation und Vergöttlichung des Herrschers orientierten Periode. Doch bezeichnenderweise sind die römischen Kaiserpaläste auf dem Palatin, der Villa Adriana oder zu Spalato in Grundriß wie Fassade ungleich lockerer organisiert und visuell weniger eindeutig auf die Person des Bauherrn bezogen. Erst im mittelalterlichen Sakralbau hatte die konsequente Systematisierung, die Ausrichtung auf einen Schwerpunkt eingesetzt. Und erst seit der Renaissance wurden entsprechende Gestaltungsprinzipien auf den Profanbau übertragen, der dann in Raffaels Villa Madama nahezu gleichberechtigt neben dem Sakralbau steht. Der Mensch maß sich nun also jenen zentralen Platz an, der zuvor allein dem "numen" zudedacht war. Diesen Tatbestand sollte Palladio wenig später sogar zu einem Postulat erheben, indem er Kirche und Villa von der gleichen Grundform des Urhauses ableitete (43). Dennoch droht Raffaels Welt nirgends auseinanderzubrechen wie dann nach 1520, als zuerst Michelangelo und Giulio und später dann Meister wie Palladio, Alessi oder Vignola das Erbe der Hochrenaissance in so divergierende polarisierende Richtungen weiterführen. Raffaels Architektur spiegelt wie keine andere den Menschen der Hochrenaissance, in seiner antikischen Selbstherrlichkeit wie in seiner feudalen Allüre, in seiner mystisch-religiösen Gebundenheit wie in seiner aufklärerischen Rationalität und Systematik, in seinem rückgewandten Humanismus wie in seiner Kühnheit, in immer neue, unbekannte Regionen vorzudringen.

Anmerkungen

- (1) Zu Raffaels architektonischem Oeuvre s. zuletzt C.L. Frommel, S. Ray und M. Tafuri, Raffaello architetto, Mailand 1984 (mit ausführlicher Bibliographie) (weiterhin zitiert als "Raffaello architetto").
- (2) op. cit. 13 f.; Frommel, "Lo Sposalizio" nella prima formazione di Raffaello architetto. Referat gehalten auf dem Raffael-Kongreß Mailand 1983 (im Druck).
- (3) loc. cit.

- (4) Es ist noch unklar, inwieweit Raffael damals mit den mailändischen Projekten des Bramante-Umkreises vertraut war. Gemeinsamkeiten ergeben sich einmal zwischen den C-förmigen Voluten und dem Holzmodell des Domes von Pavia (J. Shearman, *The born architect?*, in: *Akten des Raffaalkongresses Washington 1983*, im Druck) und dann zwischen dem sechzehneckigen Baukörper und dem Tiburio von S. Maria delle Grazie und anderer Mailänder Kuppelbauten. Allerdings scheinen sowohl das Holzmodell des Domes von Pavia als auch der Tiburio von S. Maria delle Grazie auf Bramantes Nachfolger der Zeit nach 1499 zurückzugehen (für die Baugeschichte des Doms von Pavia s. die Bonner Dissertation von A. Weege, für die Baugeschichte von S. Maria delle Grazie die Bonner Dissertation von P. Jakobs).
- (5) Frommel in: *Raffaello architetto*, 17, Abb. S. 26 f.
- (6) op. cit., 17. J. Shearman in: op. cit. 402 f., Kat. 3.2.4.
- (7) K. Oberhuber u. L. Vitali, *Raffaello, Il cartone per la Scuola di Atene*, Mailand 1972; *Raffaello architetto*, 18 f.
- (8) Zum dorischen Fries des Palazzo Jacopo da Brescia s. op. cit., 158 f., Kat. 2.5.
- (9) op. cit., Abb. S. 28.
- (10) Der wohl auf Raffael zurückgehende Entwurf für "Christus im Tempel" im Britischen Museum zu London (op. cit., 18, Abb. S. 29), dessen gleichfalls aus Vordergrunds- und Kastenraum zusammengesetzte Bildbühne Raffael noch nicht überzeugend mit Figuren zu füllen vermag, geht wohl noch auf die letzte Phase seiner Florentiner Periode zurück.
- (11) E. Bentivoglio in: *Raffaello architetto*, 125 ff., Kat. 1.2.3.
- (12) V. Golzio, *Raffaello nei documenti..*, Vatikanstadt 1936, 85.
- (13) S. Ray in: *Raffaello architetto*, 119 ff., Kat.1.2.2.
- (14) Golzio, 33 f.
- (15) K. Oberhuber, *Raffaello*, Mailand 1983, 116 ff.; *Raffaello architetto*, 23 ff.
- (16) Golzio, 85 f.
- (17) *Raffaello architetto*, 157 ff., Kat. 2.5.
- (18) Zum dorischen Gebälk des Bramante-Chores von Neu-St. Peter s. zuletzt C. Denker, *Bramantes architektonische Ordnungen*, Bonner Dissertationen 1984, MS; *Raffaello architetto*, Abb. S. 265 f.
- (19) S. Valtieri, in: *Raffaello architetto*, Kat. 2.4.7, Abb. S. 144.
- (20) op. cit., 357 ff., Kat. 2.17.2.
- (21) M. Tafuri, in op. cit., 167, kat. Nr. 2.6.1; Frommel, *Raphael and the facade of San Lorenzo*. Referat gehalten auf dem Londoner Raffael-Kongreß 1983, in: *Burlington Magazine* 1985 (im Druck).

- (22) Frommel, in: Raffaello architetto, 369, Kat. 2.17.2.
- (23) op. cit., Abb. S. 144, 151, Kat. 2.4.7.; Abb. S. 163; Denker 1984.
- (24) op. cit., 32 f., Abb. S. 39; Oberhuber 1983, 117 f., 120; F. Mancinelli, Raphael's "Coronation of Charlemagne" and its cleaning, in: Burlington Magazine CXXVI, H. 976 (1984), 404 ff.
- (25) J. Shearman, in: Raffaello architetto, 323 f., Kat. 2.16.1.
- (26) Frommel, in: op. cit., 311 ff., Kat. 2.16.
- (27) op. cit., 324 ff., kat. 2.16.2.
- (28) op. cit., 326 ff., Kat. 2.16.3.
- (29) op. cit., 245 ff., Kat. 2.15.10. ff.; zur wechselseitigen Inspiration von Raffael und A. da Sangallo d.J. in diesen Jahren s. auch Frommel, Raffael und A. da Sangallo d.J., in: Akten des Raffael-Kongresses der Musei Vaticani und der Bibliotheca Hertziana 1983, Rom 1985 (im Druck).
- (30) Frommel in: Raffaello architetto, 270 ff., Kat. 2.15.14.15.
- (31) op. cit., Abb. S. 242, 244, 248, 249, 253, 255, 257, 258, 267, 269 usw.
- (32) op. cit., 268 ff., Kat. 2.15.13., 16.-46.
- (33) op. cit., 241, 257 ff., Kat. 2.15.2.-9.
- (34) op. cit., 267 ff., Kat. 2.15.10 ff.
- (35) L. B. Alberti, L'Architettura, ed. G. Orlandi und P. Portoghesi, Mailand 1965, II, 617 (VII, fol. 127 r).
- (36) Zur Ableitung der Türme des Mellon-Projektes von Münzbildern antiker Mausoleen s. H. Burns in: op. cit., 386.
- (37) Frommel in: Raffaello architetto, 225 ff., Kat. 2.11.
- (38) P. N. Pagliara in: op. cit., 189 ff., Kat. 2.8.; Katalog der Ausstellung Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima meta del Cinquecento. Florenz 1984; Frommel, Il Palazzo Pandolfini. Referat gehalten auf dem Florentiner Raffael-Kongress 1984 (im Druck).
- (39) P. N. Pagliara in: op. cit., 197 ff., Kat. 2.9.
- (40) Frommel in: op. cit., 311 ff., Kat. 2.16.4. ff.
- (41) Frommel, Raffael und A. da Sangallo d.J. (s. Anm. 29).
- (42) Raffaello architetto, 296, Kat. 2.15.42.
- (43) A. Palladio, I quattro libri dell'architettura, Venedig 1570, 6.