



Flavia Dietrich-England

Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro

Ein Entwurf Raffaels

Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro
Ein Entwurf Raffaels

Flavia Dietrich-England

Die Sockelzone der Stanza di Eliodoro Ein Entwurf Raffaels



*Diverses figures
Hiéroglyphiques
Peinte par Raphaël
d'Urbin dans une
des Salles du
Vatican à Rome.*

Passau, Univ., Diss.



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2006
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber, Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen.
Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln.
Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Umschlagabbildung Raffael und Werkstatt: Ostwand (Det.) mit Karyatide V, um 1514
Stanza di Eliodoro, Palazzo Apostolico Vaticano
Photo: Peter M. England, 2005
Mit freundlicher Genehmigung der Musei Vaticani

Titelseite Ausschnitt von Gérard Audran (mit Jean und Benoît Audran?):
„Diverses figures Hieroglyphiques Peinte par Raphael d’Urbain dans une des Salles du Vatican à Rome“ – Titelblatt mit „La Noblesse“
Photo: Engelbert Seehuber
© Staatliche Graphische Sammlung, München

Layout, Satz & Umschlaggestaltung Anica Keppler, VDG
Bildbearbeitung Andreas Waldmann, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-281-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

Vorwort	7
A. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND	11
B. DIE STANZA DI ELIODORO	23
I. Lokalisierung	23
II. Historischer Kontext	25
III. Zur Funktion	30
IV. Architektonische Gegebenheiten	31
V. Dekoration	34
1. Gesamtüberblick	34
2. Chronologische Aspekte	38
3. Bisherige Deutungen	41
3.1 Vorbemerkungen zum Ursprung des Programms	41
3.2 Ikonologie der Wand- und Deckenfresken	43
3.3 Zur Deutung der Sockeldekoration	45
VI. Restaurierungen	47
1. Der Eingriff Carlo Marattas (1701–02)	47
2. Maßnahmen im 20. Jahrhundert	56
3. Die laufende Kampagne	57
C. ANALYSE DER SOCKELDEKORATION	59
I. Aufbau und Hauptmerkmale	59
II. Raffaels Entwurf im Detail	66
1. Die fingierten Pfeiler	66
1.1 Gestalt, Motivik und ästhetische Funktion	66
1.2 Exkurs: Grottesken und ägyptisierende Motive	70
2. Die Karyatiden	75
2.1 Terminologie	75
2.2 Das Karyatidenmotiv: Frühe Beispiele und Verwendung bei Raffael	79
2.3 Beschreibung und ikonographische Kritik	87
3. Die Termini	147
Vorbemerkung	147
3.1 Beschreibung	147
3.2 Terminologie	150

3.3 Die Termini des Agostino Veneziano (1536)	160
3.4 Überlegungen zur Semantik	165
4. Lichtführung	169
III. Die fingierten Bronzereliefs	173
Vorbemerkung	173
1. Bestandsaufnahme	173
2. Zu einer Stichfolge des Pietro Santi Bartoli	186
IV. Zur Ikonologie	189
D. DAS PROBLEM DER ENTWURFSPHASE	195
Vorbemerkung	195
Die Zeichnungen im Louvre und im Ashmolean Museum	196
E. ZU DATIERUNG UND ZUSCHREIBUNG	209
F. ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE PERSPEKTIVEN	217
I. Sockelgestaltungen vor Raffael	217
II. Die Sockeldekorationen der übrigen Stanzen und der Sala di Costantino	222
Vorbemerkung	222
1. Die Stanza dell'Incendio	223
2. Die Sala di Constantino	227
3. Die Stanza della Segnatura	229
III. Zur Rezeption des Sockels der Stanza di Eliodoro	231
1. Nachzeichnungen und Reproduktionsgraphik	231
2. Beispiele aus der Wandmalerei	234
Vorbemerkung	234
2.1 Das 16. Jahrhundert	235
2.2 Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert	246
G. ERGEBNISSE	249
H. ANHANG	257
Kommentierte Transkription der Einführung von Heinrich Wilhelm Schulz zu Ludwig Gruners „The Caryatides from the Stanza dell'Eliodoro in the Vatican“ (1852)	257
Bibliographie	263
Index	309
Abbildungsverzeichnis	317
Abbildungen	331

VORWORT

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine gekürzte Fassung meiner im Sommersemester 2003 von der Philosophischen Fakultät der Universität Passau angenommenen Dissertation. Bis Ende des Jahres 2004 erschienene, thematisch relevante Literatur wurde noch berücksichtigt.

Auf die Sockelzone der Stanza di Eliodoro wurde ich zunächst von meinem Doktorvater, Prof. Dr. Gosbert Schüßler, aufmerksam gemacht. Rasch zeigte sich, daß dieses Thema nicht nur Gelegenheit bot, einen noch wenig erforschten Aspekt des Schaffens Raffaels in Rom zu untersuchen, sondern daß es auch meinem Interesse an ikonographischen Fragestellungen entgegenkam. Für Herrn Prof. Schüßlers Vertrauen in meine Fähigkeit, dieses Forschungsprojekt trotz gleichzeitiger anderer Verpflichtungen in einem angemessenen Zeitrahmen abzuschließen und für die zahlreichen, insbesondere bibliographischen Hinweise, mit denen er meine Arbeit begleitet hat, bin ich sehr dankbar. Zu Dank verpflichtet bin ich außerdem meinem Zweitgutachter, Herrn PD Dr. Wolfgang Augustyn, der während meiner Forschungszeit in München immer ein offenes Ohr für meine Fragen hatte und mir mit Geduld, Humor und wertvollen Hinweisen schwierige Arbeitsphasen erleichterte.

Im Rahmen meiner Forschungen waren mir vor allem die ausgezeichneten Bestände der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, der Bibliotheca Hertziana in Rom, des Kunsthistorischen Instituts in Florenz sowie des Warburg Instituts und der National Art Library in London eine unschätzbare Hilfe. Weitere nützliche Anlaufstellen waren die Bibliotheken der Universitäten Passau und Heidelberg, die Landesbibliothek Speyer, die Kunsthistorische Bibliothek im Palazzo Venezia und die Biblioteca Nazionale Centrale in Rom, die Biblioteca Apostolica Vaticana, das Institute for Historical Research sowie das Courtauld Institute, einschließlich der Sammlung der Witt Library, in London. Dem Personal dieser Institute bin ich für seine Hilfsbereitschaft zu Dank verpflichtet. Während meiner beruflichen Tätigkeit an der National Gallery in London konnte ich außerdem die dortige Bibliothek zur Überprüfung der letzten Details für diese Publikation nutzen. Meine ehemaligen Kollegen haben mir diese Arbeitsphase durch ihren Zuspruch und ihr Interesse bedeutend erleichtert.

Für seine Geduld bei der Beantwortung meiner zahlreichen Fragen, für seine organisatorische Unterstützung und Gesprächsbereitschaft insbesondere bei meinem letzten Romaufenthalt möchte ich Prof. Dr. Arnold Nesselrath herzlich danken. Das

Personal des Archivio dell'Istituto di Restauro der Vatikanischen Museen gewährte mir freundlicherweise Einsicht in die Protokolle früher Restaurierungen in den Stanze.

Frau Prof. Dr. Simon durfte ich in Würzburg besuchen, um mein Thema mit ihr zu besprechen. Ihr verdanke ich viele Hinweise und Anregungen, insbesondere aus dem Bereich der Archäologie.

Bei meinen Forschungen zum Motiv der Stützfigur, insbesondere zu den Termini, war mir die Korrespondenz mit Herrn Prof. Dr. Erik Forssman in Freiburg eine unverzichtbare Hilfe. Ich bin ihm für seine Bereitschaft, meine Fragen mit großer Klarheit und Freundlichkeit zu beantworten, außerordentlich dankbar.

Prof. Elizabeth McGrath und Dr. Paul Taylor vom Warburg Institute in London nahmen sich die Zeit, die ikonographischen Aspekte meiner Arbeit mit mir zu diskutieren – hierfür und für zahlreiche wertvolle Hinweise sei an dieser Stelle aufrichtig gedankt.

Besonderer Dank gebührt Carol Plazzotta von der National Gallery in London – nicht nur für die Zeit, die sie sich nahm, um meine Arbeit ausführlich mit mir zu diskutieren, sondern vor allem auch für beständigen Ansporn und die Ermutigung zu weiterer Forschung.

Für die Bereitschaft zur Beantwortung spezifischer Fragen möchte ich darüber hinaus danken: Dr. Julian Brooks, Dr. Martin Clayton, Dr. Achim Gnann, Dr. Aidan Weston-Lewis. Gedankt sei außerdem Dr. Rainer Albert für wertvolle bibliographische Hinweise zur Numismatik.

Neue Anregungen und die Gelegenheit, große Raffael-Forscher aus unmittelbarer Nähe zu erleben, bot das im Rahmen der von Carol Plazzotta kuratierten Ausstellung „Raphael – From Urbino to Rome“ von der National Gallery organisierte Symposium im November 2004.

Die Konsultation, Auswahl und Beschaffung des hier publizierten Bildmaterials wäre ohne die freundliche Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen nicht denkbar gewesen. Ganz besonderer Dank gebührt dabei Dott. Filippo Pettrignani, Dott. Rosanna Dipinto und Dott. Francesco Buranelli von den Vatikanischen Museen sowie Frau Dr. Christina Riebesell, Direktorin der Fotothek der Bibliotheca Hertziana. Gedankt sei außerdem in diesem Zusammenhang S.E. Conte Clemente Castelbarco Albani (Villa Imperiale, Pesaro), Debora Fioravanti (Alinari), Sue Grinols (Achenbach Foundation, Fine Arts Museums of San Francisco), Petra

Gördüren (Kunsthalle Kiel), Andreas Heese (Staatliche Museen zu Berlin), Dr. Ingrid Kastel (Albertina), Messaouda Meddar (Bibliothèque Nationale de France), Elisabeth Molle (RMN Paris), David Oakey & Karen Lawson (Royal Collection Enterprises), Dott. Serenita Papaldo (Istituto Nazionale per la Grafica, Rom), Sarah Parkin (Ashmolean Museum), Matthew Percival (Courtauld Institute of Art), Dr. Ralf Peters (Zentralinstitut für Kunstgeschichte), Roberto Sigismondi (Rom), Dott. Nicola Spinosa (Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napolitano), Dott. Claudio Strinati (Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano), Dott. Filippo Trevisani (Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Brescia, Cremona e Mantova), Dott. Agnese Vastano (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche), Ute Wenzel-Förster (Das Städel), Dr. Kurt Zeitler (Staatliche Graphische Sammlung München).

Don Carlo Chenis, Segretario della Pontificia Commissione dei Beni Culturali della Chiesa, gestattete freundlicherweise die Besichtigung des Palazzo della Cancelleria. Der Ordine Equestre del Santo Sepolcro gewährte mir großzügig Einlaß in den Palazzo dei Penintenzieri, und Dott. Marino Sansoni und seine Kollegen von der Confederazione Generale dell'Agricoltura Italiana waren außerordentlich zuvorkommend bei meinem Besuch im Palazzo della Valle. Ihnen allen sei hier mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Für Hinweise und Gespräche möchte ich Dr. Kathrin Nessel, die auch eine erste Fassung meiner Arbeit Korrektur las, danken, außerdem Britta Dörre M.A., Dr. Karin Fuchs, Cyril Humphris & Ena Guardiola, Verena Pertschy M.A., Henrike Mund M.A. und Evelyne Sperling M.A.

Die etwa zweijährige intensive Arbeitsphase, während der ich meine Dissertation zu Papier brachte, wurde durch das Stipendium zur Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses des Freistaates Bayern bedeutend erleichtert. Für diese Unterstützung bin ich sehr dankbar.

Die freundliche und professionelle Betreuung durch die Verlegerin Frau Dr. Preiß und das Team der VDG hat mich von Anfang an überzeugt. Für die gute Zusammenarbeit sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Mein Mann Pete hat mich mit viel Geduld während des gesamten Forschungsprojekts begleitet. Sein Fachwissen im IT- und Technologiebereich war bei der Bewältigung aller technischen Schwierigkeiten unersetzlich. Er hat mich außerdem bei meiner letzten Romreise begleitet und einige der hier mit freundlichem Einverständnis der Vatikanischen Museen publizierten Details fotografiert.

Meine Eltern haben diese Studie von der ersten Idee bis zur Publikation hin in vielfacher Weise unterstützt. Ihr Interesse an meiner Arbeit und ihr Glaube an meine Fähigkeiten haben mich immer wieder motiviert und angespornt. In zahlreichen Gesprächen konnte ich von ihrem Wissen und ihrer Erfahrung profitieren. Sie haben außerdem die undankbare Arbeit des mehrfachen Korrekturlesens auf sich genommen und sowohl die Forschungsphase als auch den Druck dieser Studie mit außerordentlicher Großzügigkeit finanziell unterstützt. Ohne sie wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen. Die vorliegende Publikation sei ihnen daher in Dankbarkeit gewidmet.

A. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSSTAND

„... admirable but too much neglected Caryatides of Raphael“ – so spricht Ludwig Gruner in der Widmung der 1852 von ihm herausgegebenen Stichsammlung nach den allegorischen Figuren der von Raffael (1483–1520) entworfenen und von seiner Werkstatt ausgeführten *chiaroscuro*-Dekoration des Sockels der Stanza di Eliodoro.¹ Die in diesen Worten anklingende Kritik an der Vernachlässigung dieser monumentalen und faszinierenden Sockelmalereien blieb bislang weitgehend ungehört.

Die Stanza di Eliodoro (Tafel I und II) gehört zu den ehemaligen päpstlichen Gemächern, den sogenannten Stanze², im zweiten Stock des Vatikanischen Palastes. Die Ausmalung des Raumes durch Raffael und seine Werkstatt, unter Papst Julius II. (1503–13) in Auftrag gegeben und begonnen und in den ersten Jahren des Pontifikats seines Nachfolgers Leo X. (1513–21) ergänzt und vollendet, wird in die Jahre 1511/12 bis 1514 datiert. Die Sockeldekoration besteht aus siebzehn gemalten Stützfiguren und elf fingierten Bronzereliefs vor scheinarchitektonischer Gliederung. Vier der Sockelfiguren flankieren als männliche und weibliche Termini die Fenster der Nord- und Südwand des Raumes. Bei den übrigen handelt es sich um Karyatiden, die als Personifikationen die programmatische Aussage der darüberliegenden Fresken und der Deckenmalereien ergänzen. Die besonderen Charakteristika des Sockels, seine Monumentalität und allegorische Vielschichtigkeit hätten eigentlich ein weitaus größeres Interesse an dieser wesentlichen Komponente der Raumdekoration erwarten lassen und verdient. Statt dessen zeichnet sich die Wahrnehmung der Stanza di Eliodoro bereits zur Zeit Vasaris in überraschender Weise durch einen einer angemessenen Würdigung der Sockeldekoration im Wege stehenden „blinden Fleck“ aus.

Giorgio Vasari, der in jungen Jahren im Winter 1532 mit Francesco Salviati nach den Kunstwerken im Vatikanischen Palast zeichnete, kannte die Stanze gut.³ In sei-

1 Gruner, Lewis (d.i. Ludwig), *The Caryatides from the „Stanza dell’Eliodoro“ in the Vatican. Designed by Raffaele d’Urbino. Engraved and edited by Lewis Gruner*, London 1852. Zitiert aus der Widmung an Reverend Henry Wellesby.

2 Einige Autoren schließen die Sala di Costantino in den Begriff „Stanze“ mit ein, während andere ihn nur für jene Räume verwenden, in deren Benennung das Wort „Stanza“ tatsächlich vorkommt. Die vorliegende Studie schließt sich dem zweitgenannten Usus an, der den Vorteil hat, daß der im Namen der Sala di Costantino enthaltene Hinweis auf deren größere Ausmaße nicht verloren geht. Es sei außerdem darauf hingewiesen, daß hier der Form „Stanza di Eliodoro“ der Vorzug vor anderen Varianten („Stanza dell’Eliodoro“, „Stanza d’Eliodoro“) gegeben werden soll.

3 Cf. Winner, Matthias, *Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano*, in: *Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Raffaello in Vaticano* (Città del Vaticano, 16.10.1984–16.1.1985), Mailand 1985, S. 180; Jacoby, Joachim W., *On the original appearance of the basamento of Raphael’s Stanza*

ner Vita Raffaels bespricht er ausführlich die Hauptfresken der Stanza di Eliodoro. Doch während er an anderer Stelle Hinweise auf die Sockelzonen der anderen Stanze gibt⁴, wird der Sockel der Stanza di Eliodoro mit keinem Wort erwähnt⁵ – ein Umstand, der umso erstaunlicher ist, wenn man sich das üblicherweise aus Vasaris Werken und Schriften sprechende Interesse an der Verbildlichung von Allegorien vor Augen ruft.⁶

Möglich ist, daß Vasari sich als junger Mann vor allem darauf konzentrierte, Zeichnungen nach den Hauptfresken der Stanze anzufertigen. Diese *ricordi*, ergänzt durch Stiche, wird er später beim Verfassen der *Vite* als Gedächtnisstützen genutzt haben. Bekanntlich ist die Beschreibung der Stanze nicht ohne Fehler. Das Vasari vorliegende Material und seine Erinnerung konnten eine neuerliche und vertiefte Betrachtung des Originals nicht ersetzen.⁷

Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) ist der erste, der im Zusammenhang mit dem Sockel der Stanza di Eliodoro ausdrücklich von als Karyatiden mit allegorischem Gehalt konzipierten Stützfiguren spricht und sich explizit zu ihrer programmatischen Bedeutung äußert.⁸ Belloris kurze Beschreibung ist jedoch unvollständig und birgt

-
- dell'Incendio, in: Bibliotheca Hertziana/Musei Vaticani (Hrsg.), Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Rom 1986, S. 184; Rubin, Patricia Lee, Giorgio Vasari. Art and History, New Haven/London 1995, S. 357.
- 4 Zum Kamin der Stanza dell'Incendio cf. Vasari, Giorgio, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Florenz 1550 und 1568. Verw. Ausgabe: Florenz 1976 ff, bearb. von Paola Barocchi und Rosanna Bettarini, Bd. IV (Text), Vita di Raffaello da Urbino, S. 196; Bd. V (Text), Vita di Giulio Romano, S. 56; Bd. V (Text), S. 150. Zur Gestaltung des Sockels der Sala di Costantino cf. Vasari-Vite [Barocchi/Bettarini 1976ff], Bd. V (Text), Vita di Giulio Romano, S. 60.
 - 5 Diese Lücke bei Vasari fiel bereits Heinrich Wilhelm Schulz auf. Cf. die Einführung zu Gruner 1852, S. 2 (fingierte Seitenzählung). Winners Aussage, Vasari beschreibe bei jeder Stanza die Dekoration der Decke, der Wände, des Sockels und des Fußbodens ist damit zu relativieren. Cf. Winner 1985, S. 185. Morelli behauptete zu Unrecht, Vasari schreibe die fingierten Bronzereliefs der Stanza di Eliodoro Perino del Vaga zu. Hier liegt offensichtlich eine Verwechslung mit Vasaris Äußerungen zum Sockel der Stanza della Segnatura vor. Cf. Lermolieff, Ivan (d.i. Giovanni Morelli), Della pittura italiana, Mailand 1897, S. 139.
 - 6 Man denke nur an die postum veröffentlichten *Ragionamenti*, in denen Vasari in einem fiktiven Gespräch mit Francesco de' Medici die mythologischen und allegorischen Szenen seiner 1558 vollendeten Fresken im Palazzo Vecchio in Florenz erläutert. Vasari, Giorgio, Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro altezze serenissime, Florenz 1588. Verw. Ausgabe: Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Nachdruck der Ausgabe von 1906, Florenz 1998. Seznec hat gezeigt, in welchem Ausmaß Vasari aus anderen Quellen, insbesondere Cosimo Bartolis Briefen (1555 und 1556) mit Vorschlägen für das Programm der Dekorationen im Palazzo Vecchio und Cartaris *Imagini degli dei antichi*, schöpfte. Cf. Seznec, Jean, The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, London 1940. Verw. Ausgabe: New York 1961, S. 288 ff. Außerdem Cecchi, Alessandro und Ugo Muccini, Le Stanze del Principe in Palazzo Vecchio, Florenz 1991, S. 42 ff.
 - 7 Cf. Rubin 1995, S. 359 und 365.
 - 8 Bellori, Giovanni Pietro, Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina, Rom 1695. Verw. Ausgabe: Si aggiungono per opera di Melchior Missirini: La descrizione della altre pitture di Raffaello poste al pubblico in Roma. Infine la nota dissertazione del Bellori intorno alle belle arti, Rom 1821, S. 101 f. Keine Erwähnung findet der Sockel in folgender Ausgabe: Bellori, Giovanni Pietro, Descrizione [sic] delle immagini [sic] dipinte da Raffaele d'Urbino, Rom 1695. Verw. Ausgabe: Nachdruck Farnborough 1968.

bereits die sich in der Folgezeit noch verschlimmernde Problematik der korrekten Angabe der Anzahl der Figuren.⁹ Tatsächlich schwankt in späteren Publikationen die angegebene Zahl der Karyatiden zwischen 7 und 16. Auch bei den Termini ist die Zählung selten korrekt, gelegentlich werden sie auch unterschlagen oder gar mit den Karyatiden vermengt. Derartige Ungenauigkeiten bei der Angabe der Anzahl der Karyatiden und Termini kommen auch in der jüngsten Literatur noch vor.¹⁰

Von weitreichender Bedeutung ist im 17. Jahrhundert eine von 1 bis 13 nummerierte Stichfolge mit dem Titel „Diverses figures Hieroglyphiques Peinte [*sic*] par Raphael d'Urbain dans une des Salles du Vatican à Rome“. Diese Serie, die auch 1770 im Katalog eines französischen Händlers unter Stichen nach Raffael als „Un livre de 13 figures hieroglyphiques“ erscheint¹¹, wurde wohl unter der Aufsicht von Gérard Audran (1640 Lyon – 1703 Paris) von seinen Söhnen Benoît (1661–1721) und Jean (1667–1756) angefertigt.¹² Gérard Audran selbst lernte bei seinem Vater Claude I. Audran und seinem Onkel Charles A. Audran und ist das bekannteste Mitglied dieser Kupferstecherfamilie. Er hielt sich ab 1666 in Rom auf, wo er Schüler von Carlo Maratta wurde. Spätestens Anfang 1670 scheint er nach Frankreich zurückgekehrt zu sein¹³, wo er dreizehn Jahre später ein illustriertes Werk zu Fragen der Proportion des menschlichen Körpers veröffentlichte.¹⁴ Audrans Stiche sind nicht nur wegen seines Romaufenthalts und seines Bezugs zu Maratta besonders ernst zu nehmen. Vielmehr muß deutlicher als bislang geschehen hervorgehoben werden,

-
- 9 Bellori nennt lediglich zehn Karyatiden. Die Termini werden weder beschrieben noch terminologisch bestimmt.
- 10 Cf. z.B. Ponente, Nello, Raffael, Genf 1990, S. 58; Nesselrath, Arnold, La Stanza di Eliodoro, in: Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, Mailand 1993, S. 245; Girardi, Monica, Raffaello: la ricerca della perfezione e la tenerezza della natura, Mailand 1999, S. 64.
- 11 Chereau, Jacques-François, Catalogue des estampes, Provenances des fonds de Planches des Sieurs GERARD AUDRAN, FRANÇOIS CHEREAU, FR. POILLY, BERNARD LÉPICIÉ & J. MOYREAU, Graveurs ordinaires du Roi, en son Académie royale de Peinture & Sculpture; & de plusieurs autres habiles Graveurs, d'après les meilleurs Maîtres, anciens et modernes, des Ecoles d'Italie, de Flandres & de France; & et qui se trouvent A PARIS, chez JACQUES-FRANÇOIS CHEREAU, Graveur, Marchand d'Estampes, rue Saint-Jacques, ... Paris 1770, S. 3. Cf. auch Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie ... au Musée Imperial du Louvre, Paris 1860, Nr. 365–377; Musée National du Louvre, Catalogue des planches gravées composant le fonds de la chalcographie ..., Paris 1881, Nr. 538–550; Engelmann, Wilhelm, Beschreibendes Verzeichnis einer Privatsammlung von Kupferstichen, I: Raphael, Leipzig 1866, S. 7.
- 12 Le Blanc, Charles, Manuel de l'amateur d'estampes, Paris 1850 ff, Bd. 1, Nr. 295–307; Netzer, Susanne, Raphael. Reproduktionsgraphik aus vier Jahrhunderten, Coburg 1984, S. 214; Bernini Pezzini, Grazia, Stefania Massari und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, RAPHAËL INVENIT. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Rom 1985, S. 52.
- 13 Guibert, J. in Thieme, Ulrich und Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907 ff, Bd. 2, S. 239. Zu Audrans Rom-Aufenthalt cf. Duplessis, Georges, Notice sur la vie et les travaux de Gérard Audran, Lyon 1858, S. 6 ff und Duplessis, Georges, Les Audran, Paris 1892, S. 22.
- 14 Audran, Gérard, Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité, Paris 1683.

daß sie das *invenit* Raffaels tragen – ein wichtiger Beleg dafür, daß die Karyatiden, wie wir sie heute sehen, in allen wesentlichen Punkten noch dem ursprünglichen Entwurf entsprechen. Darüber hinaus ist Audrans Stichserie auch für die ikonographische Betrachtung von außerordentlichem Wert, da sie den Karyatiden durch Sockelinschriften bestimmte Bedeutungen zuweist. Vor allem das 19. Jahrhundert sollte diese Benennungen immer wieder aufgreifen. Leider konnte die Quelle für Audrans Deutungen bislang nicht festgestellt werden. Mag sein, daß ihm später verlorengegangene Schriftstücke zur Verfügung standen, oder daß in der Stanza di Eliodoro tatsächlich noch Überreste von Inschriften erkennbar waren, auch wenn letzteres unwahrscheinlich scheint. Fest steht, daß schon allein der Titel, den Audran für seine Stichserie wählte, Bände spricht. Es ist selbstverständlich kein Zufall, daß hier von „figures hieroglyphiques“ die Rede ist. Vielmehr ist damit ein eindeutiger Hinweis darauf gegeben, daß die Personifikationen im Sockel der Stanza di Eliodoro durchaus nicht ohne weiteres bestimmbar sind. In diesem Zusammenhang ist auch zu bedenken, daß nach Vollendung der Sockeldekoration das erste Handbuch, das sich systematisch der Darstellung von Personifikationen widmen sollte, nämlich Cesare Ripas *Iconologia* (1593), noch rund 80 Jahre auf sich warten ließ.

Im 18. Jahrhundert berücksichtigt nur Chattard die Sockelzonen aller Stanze. Obwohl er im Gegensatz zu den meisten nachfolgenden Autoren Angaben zu den Maßen des Sockels der Stanza di Eliodoro macht, fällt die eigentliche Beschreibung, sieht man einmal von jener der fingierten Bronzereliefs ab, relativ knapp aus.¹⁵ Daß letztere als Werke Polidoro da Caravaggios bezeichnet werden, stellt den Beginn einer Zuschreibungstradition dar, die diesen Maler grundsätzlich – und irrtümlicherweise – als den einzigen für diese Szenen in Frage kommenden Urheber ansah.¹⁶

Bekanntlich stellt das 19. Jahrhundert eine ausgesprochen wichtige Phase in der Raffael-Forschung dar.¹⁷ Geprägt durch die Raffaelverehrung der Zeit nimmt auch das Interesse am Sockel der Stanza di Eliodoro zu. In der ersten Jahrhunderthälfte bringen Autoren wie Quatremère de Quincy, Montagnani und Passavant zum

15 Chattard, Giovanni Pietro, Nuova descrizione del Vaticano o sia del Palazzo Apostolico di Sant Pietro data in luce di Gio. Pietro Chattard, Rom 1766, Bd. 2, S. 217. Chattard gibt die Höhe des Sockels mit „circa palmi dodici e mezzo“, was etwa 3, 13 m entspricht. Zur Maßeinheit des *palm*, dem im Rom des 16. Jahrhunderts üblichen Längenmaß, cf. Zingarelli, Nicola (Hrsg.), Vocabolario della lingua italiana, Bologna 1984 (11. Aufl.), S. 1317 und Welliver, Warman, Symbolic meaning in Leonardo's and Raphael's painted architecture, in: The Art Quarterly, 2, 1979, S. 56 und 62, Anm. 32.

16 Cf. Gnann, Achim, Polidoro da Caravaggio (um 1499–1543). Die römischen Innendekorationen, München 1997, S. 125 f.

17 Cf. Fratellini, Bianca Maria, La monografia di G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe su Raffaello, in: Fagiolo, Marcello und Maria Luisa Madonna, Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Rom 1990, S. 783.

Ausdruck, daß sie sich der Qualität der Sockeldekoration durchaus bewußt sind.¹⁸ Die Stiche, die Montagnanis Werk illustrieren, zeigen die Wände des Raumes jeweils einschließlich der Sockelzone und geben so einen Eindruck von deren Bedeutung als integrelem Bestandteil der Dekoration. Es sind jedoch vor allem die Ausführungen Passavants im chronologischen Werkverzeichnis im zweiten Band seines Buches über Raffael und dessen Vater Giovanni Santi, die die nachfolgende Literatur wesentlich beeinflußt haben.¹⁹ In Anbetracht ihrer Bedeutung soll die betreffende Textpassage, die sich in den Benennungen der Stützfiguren im übrigen an Audrans Stichen orientiert, hier wiedergegeben werden:

„Der Sockel ... wird durch elf allegorische Figuren und vier Hermen, die als Caryatiden dienen, in verschiedene Abteilungen getrennt; in diesen befinden sich unter einer fingierten Marmortafel kleine Bilder, die sich gleich den Figuren auf die Industrie des Kirchenstaates beziehen und eine Anspielung auf dessen Wohlfahrt sind. Sowohl die Caryatiden, grau in grau ausgeführt, als die kleinen Bilder in Goldfarbe gemalt, haben sehr gelitten und wurden durch Carlo Maratti und seine Schüler in den Jahren 1702 und 1703 zum Theil ganz erneut; demohngeachtet erkennt man noch die Rafaelischen Anlagen in ihnen. Den zwölf allegorischen Figuren werden folgende Namen beigelegt: die Religion, das Gesetz, der Friede, der Schutz, der Adel, der Handel, das Seewesen, die Schifffahrt, der Überfluss, die Viehzucht, der Ackerbau und die Weinlese. Nach den italienischen Benennungen sind sie alle weibliche Figuren, welche stehend auf dem Kopf niedrige Capitäle haben, auf denen das umlaufende Gesims zu ruhen scheint.“²⁰

Es erstaunt ein wenig, daß man bisher kommentarlos über Passavants widersprüchliche Angaben zur Anzahl der Karyatiden hinweggesehen hat. In der zitierten Passage spricht er zunächst, wie bereits im ersten Band seines Werks²¹, von elf Karyatiden, gibt dann jedoch ihre Zahl unvermittelt mit zwölf an.²² Auch die Anzahl der fingierten Bronzereliefs wird in der Ausgabe von 1839 falsch mit neun angegeben²³, ein Versehen, das jedoch in der überarbeiteten französischen Fassung von 1860 korrigiert wird. Dort zählt Passavant nun die in den fingierten Reliefs dargestellten Szenen einzeln auf und numeriert sie von eins bis elf:

18 Brauns Angaben von 1819 können vernachlässigt werden. Braun, Georg Christian, Raphael Sanzio's von Urbino Leben und Werke, Wiesbaden 1819, S. 196, unter 6. Cf. dagegen Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, Paris 1833, S. 175; Montagnani, Pietro Paolo, Illustrazione storico-pittorica con incisioni a contorni delle pitture di Raffaello Sanzio da Urbino nel Vaticano accresciuta di sopra venti soggetti inediti, Rom 1834, S. 13–15; Passavant, Johann David, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig 1839, Bd. 2, S. 161 f.

19 Zu Passavants Bedeutung im allgemeinen cf. z. B. Scarpati, Maria Antonietta und Laura Tarditi, Raffaello nella critica d'arte ottocentesca attraverso l'opera di Johann David Passavant, in: Fagiolo/Madonna 1990, S. 759–780.

20 Passavant 1839, Bd. 2, S. 161 f.

21 Passavant 1839, Bd. 1, S. 201.

22 Von zwölf Karyatiden auszugehen, ist in jedem Falle inkonsequent. Bei Berücksichtigung aller nicht beschnittenen und vollanthropomorphen Figuren ergibt sich die Zahl elf. Nur eine der beiden nicht vollständigen Karyatiden hinzuzunehmen, macht keinen Sinn, eine alternative Zählung kommt also allenfalls auf eine Gesamtzahl von dreizehn.

23 Passavant 1839, Bd. 2, S. 162.

„Les petits tableaux en camaïeu brun doré sont presque entièrement repeints par Carlo Maratti, mais ... la composition paraît, du moins en partie, être celle de Raphaël. Ils se lient intimement aux figures allégoriques. Ce sont les sujets suivants: 1° la Moisson; 2° Rome protège les arts et les sciences, pendant que Minerve éloigne la discorde; 3° l'Agriculture; 4° la Vendange; 5° le Nettoyage du blé; 6° l'Abondance, par le commerce et par la loi; 7° la Culture du bétail; 8° le fleuve du Tibre et Rome; 9° la Marine; 10° deux Guerriers; 11° une Matrone avec une jeune fille agenouillée devant elle.“²⁴

Die bislang einzige Publikation, die sich ausdrücklich und ausschließlich den Karyatiden des Sockels der Stanza di Eliodoro widmete, stammt aus dem Jahre 1852. Es handelt sich um das Werk, das vom eingangs zitierten Herausgeber Ludwig Gruner (1801–1882) und von Anton Krüger (1795–1857) mit Stichen nach Nicola Consoni (1814–1884) illustriert und mit einer Einführung von Heinrich Wilhelm Schulz versehen wurde. Schulz beschreibt in seinen Erläuterungen kurz alle Karyatiden, die Bedeutungszuweisung wird jedoch zu Recht als schwierig bezeichnet. Statt lediglich Passavants Deutungen zu reproduzieren, zieht Schulz es daher in einigen Fällen vor, sich nicht festzulegen. Ganz bewußt werden jedoch Imposanz, Qualität und illusionistischer Charakter der Sockelfiguren hervorgehoben.

Schulz' bemerkenswerte Ausführungen wurden in der Folgezeit leider nicht zur Kenntnis genommen, auch wenn sie offenbar nicht vollkommen unbekannt waren.²⁵ Statt dessen übernahmen viele Autoren spätestens seit der überarbeiteten Passavant-Ausgabe von 1860 kritiklos die dort gemachten Angaben.²⁶ Insbesondere die Deutungen der Personifikationen begegnen immer wieder, häufig in identischer Reihenfolge. Dies gilt auch für so eminente Raffael-Forscher wie Müntz und Cavalcaselle/Crowe.²⁷ Sogar Passavants Versehen, zuerst von elf, dann von zwölf allegorischen Figuren zu sprechen, wird unbemerkt wiederholt.²⁸ Ausgerechnet

24 Passavant, Johann David, *Raphael et son père Giovanni Santi*, Paris 1860, Bd. 2, S. 136. Ansonsten entspricht die Beschreibung der Sockeldekoration in dieser Ausgabe weitgehend der früheren Fassung von 1839.

25 Dies gilt z. B. für Ruland, Charles, *Notes on the Cartoons of Raphael now in the South Kensington Museum, and on Raphael's other works*, London 1867, S. 43.

26 Cf. z. B. Wolzogen, Alfred Freiherr von, *Rafael Santi. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1865, S. 95; Förster, Ernst, *Raphael*, Leipzig 1868, Bd. 2, S. 68; Gutbier, Alfred (Hrsg.), *Rafael-Werk: sämtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters in Nachbildungen nach Kupferstichen und Photographien, mit erläuterndem Text von Wilhelm Lübke*, Dresden 1875, S. 14; Minghetti, Marco, *Raffaello*, Bologna 1885, S. 139. In Lübkes Geschichte der italienischen Malerei fehlt der Hinweis auf die allegorische Bedeutung der Karyatiden ganz. Cf. Lübke, Wilhelm, *Geschichte der italienischen Malerei vom vierten bis ins sechzehnte Jahrhundert*, Stuttgart 1878, Bd. 2, S. 298.

27 Müntz, Eugène, *Raphaël. Sa vie, son œuvre et son temps*, Paris 1881 (verw. Ausgabe: Paris 1914), S. 218 und Anm. 1; Cavalcaselle, Giovanni Battista und Joseph Archer Crowe, *Raphael. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1883–85, Bd. 2, Anm. S. 156; Cavalcaselle, Giovanni Battista und Joseph Archer Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Florenz 1890, Bd. 2, S. 105 und 222. Zu Cavalcaselle/Crowe cf. Fratellini, Bianca Maria, *La monografia di G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe su Raffaello*, in: Fagiolo/Madonna 1990, S. 783–798.

28 Gherardi, Pompeo, *Della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Urbino 1874, S. 65.

Gruyer, der sich eigentlich wegen des als zu folgenreich empfundenen Eingriffs Marattas nicht ausführlich zur Sockeldekoration äußern möchte, widmet ihr ein kleines Kapitel, zollt den Karyatiden seine Anerkennung und geht als erster, wenn auch vage, auf eine Anlehnung an antike Vorbilder ein, ein Gedanke, der erst von Oberhuber beinahe ein Jahrhundert später wieder aufgegriffen werden sollte.²⁹ Trotz der wichtigen Beiträge Passavants, Gruners und Gruyers kommt es auch Ende des 19. Jahrhunderts noch vor, daß der Sockel der Stanza di Eliodoro trotz Besprechung der übrigen Dekoration vollkommen übergangen wird.³⁰

Aus den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ist lediglich Venturis sorgfältige Darstellung der formalen Gliederung des Sockels einer Erwähnung wert.³¹ Andere Autoren sind terminologisch ungenau³², lehnen eine nähere Betrachtung der Sockelzone aufgrund des Eingriffs Marattas ab³³ oder behandeln sie überhaupt nicht.³⁴

Von den frühen dreißiger bis späten sechziger Jahren scheint der Sockel der Stanza di Eliodoro trotz der Blüte ikonologischer Forschung zu dieser Zeit wenig Interesse erweckt oder möglicherweise gerade wegen seiner ikonographischen Unklarheiten gemieden worden zu sein.³⁵ Lediglich Camesasca widmet sich – wenn schon nicht im eigentlichen Werkverzeichnis, so zumindest in der Einleitung – der Sockeldekoration, ohne jedoch wesentlich Neues beizusteuern.³⁶

29 Gruyer, François Anatole, *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican*, Paris 1886, S. 247 f; Oberhuber, Konrad, *Raphaels Zeichnungen*, Abteilung IX – Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972, Bd. 9, S. 83. In Oberhubers späterer Monographie fallen die Ausführungen zum Sockel wesentlich knapper aus. Cf. Oberhuber, Konrad, *Raffaello. L'opera pittorica*, Mailand 1999, S. 116.

30 So etwa bei Springer, Anton, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig 1895 (3. Aufl.); Poggiali, Pietro, *Raphael in Rome. A study of art and life in the XVI century*, Rom 1889; Wölfflin, Heinrich, *Die klassische Kunst*, Basel 1898, verw. Ausg.: Basel/Stuttgart 1968 (9. Aufl.).

31 Venturi, Adolfo, *Raffaello*, Rom 1920, S. 170 ff. Ein kaum gekürztes, ansonsten wortwörtliches Plagiat der Ausführungen Venturis findet sich später in Cappuccio, Lino, *Raffaello Sanzio. La vita e l'opera*, Mailand 1939, S. 20 (fingierte Seitenzählung).

32 Cf. Staley, Edgcombe, *Raphael*, London o.J. (1904). S. xxvii. Dort werden die Karyatiden als allegorische Figuren, die Termini dagegen als Karyatiden bezeichnet. Terminologische Ungenauigkeiten finden sich auch bei späteren Autoren, so ist z. B. bei Gamba von einem „frise de cariatides“ die Rede. Cf. Gamba, Carlo, *Raphaël*, Paris 1932, S. 85.

33 Knackfuß, Hermann, *Raphael*, Bielefeld/Leipzig 1924 (15. Aufl.), S. 82.

34 Dies gilt für Grimm, Hermann, *Das Leben Raphaels*, Stuttgart/Berlin 1903; Colasanti, Arduino, *Le Stanze di Raffaello*, Rom 1910; Stein, Wilhelm, *Raffael*, Berlin 1923; Zahn, Leopold, *Raffael von Urbino*, München 1924; Ricci, Corrado, *Raffaello*, Mailand 1926; Wanscher, Vilhelm, *Raffaello Santi da Urbino. His Life and Works*, London 1926; Grimm, Hermann, *Das Leben Raphaels*, Stuttgart/Berlin 1927 (6. Aufl.).

35 Cf. in diesem Zusammenhang Berenson, Bernhard, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932; Serra, Luigi, *Raffaello*, Turin 1945 (2. überarb. Aufl.); Ortolani, Sergio, *Raffaello*, Bergamo 1948 (3. Aufl.); Suida, Wilhelm E., *Raphael*, London/New York 1948 (2. Aufl.); Fallani, Giovanni, *Le Stanze di Raffaello*, Città del Vaticano 1954; Biermann, Hartmut, *Die Stanzen Raphaels*, München 1957; Redig de Campos, Deoclecio, *Die Stanzen des Raphael*, Rom 1960; Grimm, Luitpold, *Raffael. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966.

36 Camesasca, Ettore, *Tutta la pittura di Raffaello. Gli Affreschi*, Mailand 1956, S. 44. De Vecchi lehnt sich zum Teil wörtlich an Camesasca an. Cf. De Vecchi, Pierluigi, *L'opera completa di Raffaello*, Mailand

Die hier skizzierte Vernachlässigung der Sockelzone der Stanza di Eliodoro bis Mitte der sechziger Jahre ist auch vor dem Hintergrund der etwa 1960 einsetzenden intensiven Auseinandersetzung mit Raffaels Spätwerk³⁷ überraschend. Erst 1964 kommt Redig de Campos das Verdienst zu, sich mit den althergebrachten Deutungen und Audrans Benennungen auseinanderzusetzen.³⁸ Trotz einiger neuer Beobachtungen – Redig de Campos weist z. B. als erster darauf hin, daß sich die Attribute der Karyatiden farblich absetzen – vermißt man jedoch auch hier eine nähere Diskussion der Personifikationen. Auch ist bedauerlich, daß in den späteren Ausgaben dieses Standardwerks keine Überarbeitung des kurzen Kapitels über die Sockeldekoration der Stanza di Eliodoro erfolgte.³⁹ Nachfolgende Autoren nehmen die Sockelzone durchaus zur Kenntnis, widmen sich ihr jedoch häufig nur aus einem spezifischen Blickwinkel, etwa im Zusammenhang mit der Werkstattpraxis Raffaels⁴⁰ oder der Frage, was vor der Restaurierung durch Maratta in den fingierten Bronzereliefs dargestellt gewesen sein könnte.⁴¹ Dumont, die erstmals explizit auf die offensichtliche Forschungslücke hinweist, liefert eine sorgfältige formale Analyse des Sockels, greift jedoch aufgrund des spezifischen Charakters ihrer Untersuchung den allegorischen Gehalt nicht auf.⁴²

Ab den späten siebziger Jahren kommt es bezüglich der Betrachtung des Sockels der Stanza di Eliodoro erneut zu einem Tiefpunkt. Er spielt keine Rolle⁴³ oder wird nur in aller Kürze angesprochen.⁴⁴ Erst Gere/Turner nehmen erneut Stellung zur einschlägigen Literatur und verweisen darauf, daß die Attribute der Karyatiden unterschiedliche Interpretationen erfahren haben, die Ikonographie der Sockeldekoration

-
- 1966, S. 106; De Vecchi, Pierluigi, *The Complete Paintings of Raphael*, London 1969.
- 37 Cf. Harprath, Richard, Raffael für Staatliche Graphische Sammlung München, in: *Weltkunst*, 54, 1984, S. 3629.
- 38 Redig de Campos, *Raffaello nelle Stanze*, Mailand 1965, S. 32 f.
- 39 Cf. Redig de Campos, *Raffaello nelle Stanze*, Florenz 1983, S. 32 f; Ders., *Raphaels Fresken in den Stanzen*, Stuttgart 1984, S. 35 f.
- 40 Marabottini, Alessandro, *I collaboratori*, in: Becherucci, Luisa, u. a., *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, Novara 1968, I, S. 199 ff. (Es existiert ein 1998 erschienener unveränderter Nachdruck dieses Werks mit dem Titel „Raffaello. La pittura. I disegni“.)
- 41 Traeger, Jörg, *Raffaels Stanza di Eliodoro und ihr Bildprogramm*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 13, 1971, S. 78 f.
- 42 Dumont, Catherine, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520–1560)*, Genf 1973, S. 17 ff.
- 43 Wundram, Manfred, *Raffael*, Berlin 1977; Kelber, Wilhelm, *Raphael von Urbino. Leben und Werk*, Stuttgart 1979 (3. Aufl.); Lucco, Mauro, *Raffael. Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1980; Onians, John B., *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton 1988, v. a. S. 247 ff; Albertario, Marco, *Raffaello*, Mailand 1991; *Musei Vaticani* (Hrsg.), *Michelangelo und Raffael im Vatikan*, Città del Vaticano 1994 (trotz Abbildungen, die die Sockeldekoration einschließen, cf. S. 164, 166 und 172); De Vecchi, Pierluigi, *Raffaello. La mimesi, l'armonia, l'invenzione*, Florenz 1995; Pietrangeli, Carlo, u. a., *I dipinti del Vaticano*, Udine 1996.
- 44 De Vecchi, Pierluigi, *Raffaello, la pittura*, Florenz 1981, S. 47; Cuzin, Jean-Pierre, *Raphaël. Vie et œuvre*, Paris 1983, S. 149; Jones, Roger und Nicholas Penny, *Raphael*, New Haven 1983, S. 121; Ettlinger, Leopold D. und Helen S., *Raphael*, Oxford 1987, S. 174; *Istituto Nazionale di Studi Romani* (Hrsg.), *L'arte in Roma nel secolo XVI*, Bd. 2: „La pittura e la scultura“, Bologna 1992, S. 81, Anm. 1.

aber dennoch nicht eingehend untersucht worden sei.⁴⁵ Wenige Jahre später erkennt Freedberg die Bedeutung der Karyatiden für das darüberliegende Register und deren lebensvolle, über antike Vorbilder hinausreichende Gestaltung ausdrücklich an.⁴⁶ Dennoch bleibt eine nähere ikonographisch-ikonologische Untersuchung des als Nebendekoration eingestuften Bereichs aus.

Aus den neunziger Jahren sind in erster Linie der von der Académie de France in Rom herausgegebene Ausstellungskatalog „Raphael. Autour des dessins du Louvre“⁴⁷ sowie die Aufsätze von Nesselrath und Rohlmann⁴⁸ zu berücksichtigen. Trotz wichtiger Beobachtungen, etwa bezüglich der Problematik der Datierung und Zuschreibung, findet jedoch nach wie vor keine nähere Diskussion der Ikonographie statt, auch wenn die Sockelfiguren allgemein als Allegorien der Wohltaten und glücklichen Zustände einer idealen Herrschaft in ein übergeordnetes, das Prinzip des *buon governo* veranschaulichendes Gesamtprogramm eingeordnet werden.⁴⁹

Auch in jüngster Zeit findet sich keine Besprechung der Sockeldekoration, die sich über die Erkenntnisse der Vergangenheit hinauswagt, auch wenn ihre innovative Qualität durchaus erkannt wird.⁵⁰ Es muß vor allem als Manko angesehen werden, daß weder De Vecchis 2002 erschienene Raffael-Monographie noch Garofalos im selben Jahr publiziertes Werkverzeichnis den Sockel berücksichtigen.⁵¹

Bezeichnend für die Vernachlässigung der Sockeldekoration der Stanza di Eliodoro ist im übrigen auch ihre unzureichende photographische Erschließung. Allzu häufig wird sie bis heute zugunsten der Hauptfresken ausgespart oder beschnitten.⁵²

45 Gere, John A. und Nicholas Turner, Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English collections, London 1982, S. 182 ff.

46 Freedberg, Sydney Joseph, Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, New York 1985, Bd. 1, S. 167.

47 Académie de France à Rome (Hrsg.), Raphaël. Autour des dessins du Louvre (Villa Medici, 30.3. – 24.5.1992), Paris 1992, Katalog von Dominique Cordellier und Bernadette Py, S. 180 f. Auch hier unterläuft hinsichtlich der Anzahl der Karyatiden ein Fehler, der sich im übrigen im inhaltlich mehr oder weniger identischen Text zur Sockelzone und den Fensterlaibungen der Stanza di Eliodoro in folgender Publikation wiederholt: Cordellier, Dominique und Bernadette Py, Dessins italiens du Louvre. Raphaël, son atelier, ses copistes, Paris 1992, S. 247 ff.

48 Nesselrath 1993, S. 245; Rohlmann, Michael, „Dominus mihi adiutor“. Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d’Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, I, 1996, S. 28.

49 Rohlmann 1996, S. 28.

50 Cf. Cali, Maria, La pittura del Cinquecento, Turin 2000, Bd. 1, S. 120; vor allem aber: Höper, Corinna (Hrsg.), Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart 2001, S. 397.

51 De Vecchi, Pierluigi, Raphaël, Paris 2002; Garofalo, Cristina, Raffaello. Catalogo completo dei dipinti, mit einer Einführung von Sylvie Béguin, Santarcangelo di Romagna 2002.

52 Cf. Knackfuß 1924, Abb. 85 und 86; Mellini, Gian Lorenzo, Raffael. Die Stenzen des Vatikan, Florenz 1968, z. B. Abb. 23 und 24; Dumont 1973, Abb. 4; Lucco 1980, Abb. 78E, F, G, H; De Vecchi 1981, S. 174, 182 und 186; Mulazzani, Germano, Raffaello, Mailand 1983, S. 122 – 124 und 126; Jones/Penny 1983, Abb. 129, 137; Ertlanger 1987, Abb. 105, 108 und 163; Ferino Pagden, Sylvia und Maria A. Zancan, Raffaello. Catalogo

Abbildungen, die den gesamten Sockel erfassen, zeigen meist Eckansichten.⁵³ Nur in wenigen neueren Werken vermitteln die Illustrationen einen realistischen Eindruck von der Qualität der Sockeldekoration.⁵⁴ An Detailaufnahmen, die etwa eine eingehende Betrachtung bestimmter Attribute erlauben würden, fehlt es bislang völlig.

Warum aber hat die Sockelgestaltung der Stanza di Eliodoro in der Vergangenheit nicht die Beachtung gefunden, die ihr gebührt? Zum einen spielt sicher die Tatsache eine Rolle, daß üblicherweise die Stanza della Segnatura das meiste Interesse erregte.⁵⁵ Dies gilt bis in die jüngste Zeit. Im Jahre 2002 erschienen gleich zwei der Stanza della Segnatura gewidmete Monographien, während für die Stanza di Eliodoro nichts Vergleichbares vorliegt.⁵⁶ Ähnlich gebündelt wurde die Aufmerksamkeit bei der Beschäftigung mit der Dekoration der einzelnen Stanze, denn in der Regel standen dabei die Wandbilder mit den korrespondierenden Deckengemälden im Mittelpunkt. Vor diesem Hintergrund wurde die Sockelzone der Stanza di Eliodoro als Teil der von der Werkstatt ausgeführten Nebendekoration offenbar als weniger wichtig angesehen, obwohl man sich hinsichtlich ihrer Konzeption immer darüber einig war, daß sie Raffael selbst zuzuschreiben ist.⁵⁷ Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung des Sockels ist wohl gerade in jenem Merkmal zu suchen, das ihre Neuartigkeit ausmacht und ihr besonderes inhaltliches Gewicht verleiht, nämlich in der allegorischen Umdeutung der Karyatiden. Die Interpretation dieser Figuren wird durch die renaissancetypische Adaptation paganer Motive zur Veranschaulichung christlicher Inhalte einerseits und eines den Wünschen des Auftraggebers entsprechenden komplexen Programms andererseits sowie durch das Fehlen von zeitgenössischen Äußerungen zu ihrer Bedeutung erschwert.

-
- completo, Florenz 1989, S. 98f; Ullmann, Ernst, Raffael, Leipzig 1997 (3. Aufl.), S. 146; Strinati, Claudio, Raphael, Florenz 1998, S. 37; Oberhuber 1999, Abb. 106, 107 und 109.
- 53 Cf. z. B. Freedberg, Sydney Joseph, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge/Mass. 1961, Bd. 2, Abb. 213, allerdings auch Abb. 226, die einen Ausschnitt der Sockeldekoration mit zwei Karyatiden der Westwand zeigt; Dumont 1973, Abb. 2; De Vecchi 1981, S. 247; Oberhuber 1999, Abb. 104; Ertlinger 1987, Abb. 96; Guillaud, Jacqueline und Maurice, Raphael. *Grace of an Angel. Force of a Genius. Frescoes from the Vatican*, Paris/New York 1989, ohne Abbildungsnummern, unter VIII „Scenes from the Stanza della Segnatura and the Stanza d’Eliodoro“; Pietrangeli 1992, S. 126.
- 54 Cf. Pietrangeli 1992, Farabbildung S. 14–15: Blick Richtung Ost-/Südwand, einschließlich Sockelzone; ganzseitige Farabbildung S. 121: Blick von der Tür der Sala di Costantino auf die Westwand mit Sockel der Stanza di Eliodoro; große Farabbildung S. 122: Ostwand mit der „Vertreibung des Heliodor“ und gesamter Sockelzone. Gute ganzseitige Farabbildung der Ostwand mit Sockel auch bei Nesselrath 1993, S. 209.
- 55 Cf. Gould, Cecil, *Raphael’s Papal Patrons*, in: *Apollo*, 117, 1983, S. 358.
- 56 Joost-Gaugier, Christiane L., *Raphael’s Stanza della Segnatura. Meaning and Invention*, Cambridge 2002; Emiliani, Andrea und Michela Scolaro, Raffaello. *La Stanza della Segnatura*, Mailand 2002.
- 57 Cf. z. B. Schulz, Heinrich Wilhelm, Einführung zu: Gruner 1852, S. 1 (fingierte Seitenzählung); Shearman, John, *Raphael’s unexecuted projects for the Stanze*, in: *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlin 1965, S. 166, Anm. 36; Cuzin 1983, S. 149; Freedberg 1985, Bd. 1, S. 167; Ertlinger 1987, S. 172; Dumont 1973, S. 19.

Zusammenfassend läßt sich also festhalten, daß die bisherige Literatur weder mit einer sorgfältigen Deskription noch mit einer ikonographisch-ikonologischen Analyse der Sockeldekoration der Stanza di Eliodoro dienen kann, und daß auch hinsichtlich grundlegender Aspekte wie der genauen Anzahl der Stützfiguren oder der zu ihrer Bezeichnung angewandten Terminologie gravierende Widersprüche bestehen. Die mit dem Ausblenden der Sockelzone einhergehende selektive Wahrnehmung der Dekoration der Stanza di Eliodoro ist problematisch. Der Tatsache, daß die Wirkung des Gesamtraumes darauf beruht, wie der Maler die Aufteilung der gesamten Wandfläche konzipiert, wie er die einzelnen Register gewichtet und mit welchen technischen, formalen und inhaltlichen Mitteln er sie zueinander in Beziehung zu setzen vermag, wird nicht genügend Rechnung getragen.⁵⁸ Dabei hat Raffael, den bereits Berenson Ende des 19. Jahrhunderts als „the greatest space-composer“ bezeichnete⁵⁹, in der Stanza di Eliodoro eindeutig die Erfahrungen der Stanza della Segnatura reflektiert. In der ersten Stanza wurden die Hauptfresken aufgrund des niedrigeren Sockels nicht nur durch die Fenster, sondern auch durch die Einschnitte der Türen beeinträchtigt. Dank der höher angesetzten Sockelzone reduzierte sich in der Stanza di Eliodoro die Problematik auf die Frage, wie die Fenster der Nord- und Südwand in die Darstellungen der „Befreiung Petri“ und der „Messe von Bolsena“ zu integrieren waren. Die Monumentalität der Sockelfiguren trägt wiederum in raffinierter Weise dazu bei, daß die nun recht hoch gelegenen Hauptfresken dennoch die ihnen gebührende Aufmerksamkeit erhalten. Aufgrund der Überlebensgröße der Karyatiden muß der Betrachter nämlich zwangsläufig etwas zurücktreten und wird

58 Selbstverständlich hat man sich in der Vergangenheit durchaus mit der formalen Aufteilung der Malfläche auseinandergesetzt, cf. z.B. Isermeyer, Christian-Adolf, Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts, Würzburg 1937; Sandström, Sven, Levels of unreality. Studies in the structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance, Uppsala 1963; White, John, The Birth and Rebirth of Pictorial Space, London 1967; Pope-Hennessy, John, Raphael, London/New York 1972, Kapitel 3: „Space and Structure“; außerdem bestimmte Passagen bei Borsook, Eve, The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto, Oxford 1980 (2. überarb. Aufl.), oder bei Roettgen, Steffi, Italian Frescoes: The Flowering of the Renaissance, 1470–1510, New York/London/Paris 1997. Bereits in den siebziger Jahren beschäftigte sich Gombrich mit dem Zusammenspiel von realem und fiktivem Raum. Cf. Gombrich, Ernst H., The Heritage of Apelles, London 1976, S. 19–35. Auch in jüngerer Zeit hat man wesentliche Aspekte der Organisation des dekorativen Systems aufgegriffen, cf. Gregori, Mina (Hrsg.), Pittura murale in Italia, Bergamo 1996 ff, Bd. 2,2: „Il Cinquecento“; Wohl, Hellmut, The Aesthetics of Italian Renaissance Art. A Reconsideration of Style, Cambridge 1999; Hall, Marcia B., After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century, Cambridge 1999. Ausgezeichnete Beschreibungen formaler Gliederungen finden sich z.B. bei Harprath, Richard, Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Berlin/New York 1978; Quednau, Rolf, Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII., Hildesheim 1979; Schwartz, Michael, Raphael's art of representation: Political narrative and the grounds of truth in the Stanza d'Eliodoro, New York 1994. Dennoch fand bislang keine intensive Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel formaler und inhaltlicher Charakteristika der Sockeldekoration der Stanza di Eliodoro statt.

59 Berenson, Bernhard, The Central Italian Painters of the Renaissance, London 1897, S. 126. Cf. in diesem Sinne z. B. auch Gruyer 1886, S. 255 und Strinati 1998, S. 34.

von seinem neu gefundenen Standpunkt auch den Blick nach oben lenken. Auch die Monochromie der Sockeldekoration gewährleistet, daß diese trotz ihrer außerordentlichen Scheinplastizität nicht zur Farbigkeit und Dynamik der Historien in Konkurrenz tritt.

Die vorliegende Studie liefert erstmals eine präzise und ausführliche Beschreibung der einzelnen Komponenten der Sockeldekoration der Stanza di Eliodoro, prüft die bislang für die Personifikationen in Karyatidengestalt vorgeschlagenen Deutungen eingehend und hinterfragt die Rolle des Sockels im Gesamtprogramm des Raumes. Untersucht werden außerdem die Herkunft sowie architektonische und semantische Bedeutung des Stützfigurenmotivs und Raffaels Interpretation desselben. Dabei soll im Zusammenhang mit der Frage nach der angemessenen Bezeichnung der die Fenster flankierenden, teilanthropomorphen Figuren auch ein Beitrag zur formalen Abgrenzung der Begriffe „Terme“ und „Herme“ geleistet werden. Die bisherigen Äußerungen der Literatur zu Datierung und Zuschreibung der Sockeldekoration werden auf der Grundlage potentieller Studien und Entwürfe geprüft. Auch wird im Rahmen einer entwicklungsgeschichtlichen Einordnung untersucht, inwieweit die besondere Gestaltung der Sockelzone in der Folgezeit rezipiert wurde. Der Anhang erschließt die von Heinrich Wilhelm Schulz verfaßte Einführung zu Ludwig Gruners bislang einzigartigem und insbesondere in Deutschland schwer zugänglichem Werk über die Karyatiden der Stanza di Eliodoro in Form einer kommentierten Transkription.

B. DIE STANZA DI ELIODORO

I. LOKALISIERUNG

Während die Sala di Costantino baugeschichtlich gesehen noch zum Palastbau Nikolaus' III. gehört, entstanden jene Teile des vatikanischen Palastes, in denen sich die Stanze befinden, erst unter Nikolaus V. (1447–55).⁶⁰ Alexander VI. (1492–1503) ergänzte den Bau, der auch unter Julius II. (1503–13) und Leo X. (1513–21) noch erweitert und umstrukturiert werden sollte, und machte die erste Etage des Nordflügels zu seiner Residenz.⁶¹ Direkt über dem vormals vom Borgia-Papst genutzten *appartamento*, im zweiten Stockwerk⁶² des Papstpalastes, liegen auf einer den Cortile del Belvedere säumenden und durch Türen miteinander verbundenen Achse die Stanze. Die Nordwände dieser Räume sind mit Blick auf den Cortile del Belvedere durch jeweils ein Fenster durchbrochen. Die Südwände der Stanza della Segnatura und der Stanza di Eliodoro öffnen sich mit je einem unter Julius II. 1508/09 eingefügten Fenster⁶³ zum Cortile dei Pappagalli.

60 Cf. Carli, Enzo, *Le Stanze di Raffaello*, Mailand 1965; Garzanti, Livio (Hrsg.), *Enciclopedia europea*, Mailand 1976–84, Bd. 9, S. 884; Frommel, Christoph Luitpold, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni*, in: *Raffaello in Vaticano* 1984, S. 120; Schweikhart, Gunter, *Die Stenzen Raffaels im Vatikan*, in: Hoffmann, Volker (Hrsg.): *Raffael in seiner Zeit. Sechs Vorträge*, Nürnberg 1987, S. 48; Cornini, Guido und Anna Maria de Strobel, *Le Sale dei Paramenti e l'Appartamento Borgia*, in: Pietrangeli 1992, S. 93; Hersey, George L., *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican. An Interpretive Guide*, Chicago 1993, S. 129; Pagliara, Pier Nicola, *Der Vatikanische Palast*, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Zusammenarbeit mit den Vatikanischen Museen und der Biblioteca Apostolica Vaticana, *Hochrenaissance im Vatikan, Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503–1534*, Bonn 1998, S. 207–226. Für einen Gesamtüberblick über die Baugeschichte cf. z. B. Redig de Campos, *Deoclecio, I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967. Zur Geschichte des Vatikanischen Palasts bis ca. 1450: Ehrle, Franz und Hermann Egger, *Der Vatikanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Città del Vaticano 1935.

61 Cf. Pontificia Accademia Romana d'Archeologia (Hrsg.), *Monumenti Vaticani di archeologia e d'arte, Le Stanze di Raffaello, parte I: La Stanza della Segnatura*, Rom 1922, Text von B. Nogara, S. 6 f; Carli 1965, S. 6; Garzanti 1976–84, Bd. 9, S. 884. Zu den baulichen Maßnahmen unter Julius II. cf. Frommel 1984, S. 122 ff und Shaw, Christine, *Julius II. The Warrior Pope*, Oxford 1993, S. 195 f.

62 Shearman spricht von den *appartamenti Borgia* „on the second level“ (d. h. im ersten Stock) und den Stanzen als den *mansiones superiores* „on the third level“ (d. h. im zweiten Stock). Cf. Shearman, John, *The Vatican Stanze: Functions and Decorations*, London 1971 (Sonderdruck aus: *Proceedings of the British Academy*, 57), S. 5 f. Auch die Angabe bei Schwartz – „on the third story“ – ist korrekt, da damit im amerikanischen Sprachgebrauch die dritte Etage einschließlich Zählung der Ebene des Erdgeschosses und somit der zweite Stock eines Gebäudes gemeint ist. Cf. Schwartz, Michael, *Raphael's authorship in the Expulsion of Heliodorus*, in: *The Art Bulletin*, 79, 1997, S. 468.

63 Cf. Nesselrath 1993, S. 216.

Heute betritt man in Monaten mit geringerem Besucheraufkommen von der Sala dell'Immacolata Concezione kommend durch einen relativ engen Durchgang zuerst die Stanza dell'Incendio, dann die Stanza della Segnatura, als drittes die Stanza di Eliodoro und zuletzt die Sala di Costantino. Während der Stoßzeiten, also insbesondere im Sommer, wird der Besucher dagegen über einen Cinquecento-Balkon an der Stanza dell'Incendio vorbeigeführt und gelangt zuerst in die Sala di Costantino, von dort über den Umweg durch die Sala dei Chiaroscuri und die ehemalige *anticamera*⁶⁴ in die Stanza di Eliodoro, die Stanza della Segnatura und die Stanza dell'Incendio.⁶⁵ Chronologisch gesehen handelt es sich bei der Stanza di Eliodoro um den zweiten Raum.⁶⁶

64 Während der Sommermonate besteht die Möglichkeit, den direkten Durchgang von der Sala di Costantino zur Stanza di Eliodoro ebenfalls zu öffnen, um das „Nadelöhr“ der kleinen *anticamera* zu entlasten. Dies ermöglicht den Besuch der Räume in der von Kelber beschriebenen Reihenfolge. Cf. Kelber 1979, S. 204. Zur *anticamera* cf. Shapiros Rekonstruktion des Zustandes von 1521, abgebildet bei Frommel 1984, S. 135, außerdem Shearman 1971, S. 5, Abb. 1, sowie zur heutigen Nutzung für den Verkauf von Andenken und Dias, Ertlanger 1987, S. 78.

65 Cf. Touring Club Italiano (Hrsg.), Guida d'Italia: Roma, Mailand 1999 (9. Ausg.), S. 671 f. Nesselrath und Mancinelli haben zu Recht darauf hingewiesen, daß die heutige Besuchssituation nicht dazu beiträgt, dem Betrachter den historischen Kontext und die ursprüngliche Funktion der Freskendekorationen zu vermitteln. Mancinelli, Fabrizio und Arnold Nesselrath, Gli appartamenti del Palazzo Apostolico Vaticano da Giulio II a Leone X, in: Pietrangeli 1992, S. 107.

66 Cf. Camesasca 1956, S. 43

II. HISTORISCHER KONTEXT

Als Giuliano della Rovere (1443–1515) am 1. November 1503 zum Papst gewählt wurde und sich fortan Julius II. nannte, brachte er unter anderem die Erfahrung mehrerer europaweiter diplomatischer Missionen im Auftrag seines Onkels, des Papstes Sixtus IV. (1471–84), v.a. aber seiner Zeit als päpstlicher Legat während des Exils von Avignon mit ins Amt. Nach seiner Wahl konzentrierte er sich daher auf die Wiederherstellung der päpstlichen Macht, die Festigung des *primatus papae* und die geographische Konsolidierung und Ausdehnung des Kirchenstaates.⁶⁷ Bereits Machiavelli erwähnt in seinem Loblied auf Julius II. die Rückeroberung Bolognas und Perugias und die *Liga di Cambray* (1509), ein Zweckbündnis mit dem Erzfeind Frankreich, mit deren Hilfe das sture Venedig zur Rückgabe bestimmter Gebiete an die Kirche gezwungen werden sollte.⁶⁸

Die Verständigung mit Frankreich war nur von kurzer Dauer. Bereits wenig später verbündete sich Julius II. mit Spanien, dem besiegten Venedig und der Schweizer Infanterie gegen den französischen König Ludwig XII.⁶⁹ Letzterer hatte im Sommer 1511 mit dem Ziel der Reform der Kirche und der Absetzung Julius' II. die Einberufung eines ökumenischen Konzils in Pisa veranlaßt. Der Papst begegnete diesem Affront mit der im Frühjahr 1512 einberufenen, erst unter Leo X. nach der Rückkehr der französischen Kirche in den römischen Gehorsam beendeten Synode, die als 5. Laterankonzil in die Kirchengeschichte eingehen sollte. Nach einer schweren Niederlage bei Ravenna am 19. April 1512 errang das päpstliche Heer schließlich mit Hilfe der Schweizer Truppen den entscheidenden Sieg über die Franzosen.⁷⁰

Während Julius II. es seinem für einen Papst bis dato ungewohnten persönlichen militärischen Einsatz verdankte, daß man ihn als Retter des Kirchenstaates feierte, brachten ihm seine energische Machtpolitik und sein schwieriger Charakter,

67 Zum Vorstehenden cf. Fischer-Wollpert, Rudolf, Lexikon der Päpste, Regensburg 1988 (2. überarb. Aufl.), S. 108; Ertlanger 1987, S. 76; Burckhardt, Jacob, Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860. Verw. Ausg.: Frankfurt am Main/Leipzig 1997, hrsg. v. Horst Günther, S. 127 f; Shearman 1971, S. 4; Poeschel, Sabine, Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Weimar 1999, S. 15; Baumgart, Peter, Renaissancepäpste der frühen Reformationszeit, in: Hoffmann 1987, S. 20.

68 Machiavelli, Niccolò, Il Principe, 1531 postum veröffentlicht. Verw. Ausgabe: Mailand 1968, S. 65.

69 Baumgart 1987, S. 26 f; Koshikawa, Michiaki, Julius II and Leo X: An Introductory Note, in: Koshikawa, Michiaki und Martha J. McClintock (Hrsg.), High Renaissance in the Vatican. The Age of Julius II and Leo X (Tokyo, The National Museum of Western Art, 21.9.–28.11.1993), Tokyo 1994, English Text Supplement, S. 19. Zu den Eroberungen Julius' II. gehörten z. B. auch die Provinzen Parma und Piacenza. Cf. Gamrath, Helge, The History of a Success in the Italian Renaissance: The Farnese family c. 1400–1600, in: *Analecta Romana Instituti Danici*, 24, 1997 (1998), S. 96.

70 Zum Vorstehenden cf. Schmidt, Werner (Hrsg.), Raffael zu Ehren, Dresden 1983, S. 65; Baumgart 1987, S. 22 ff; Koshikawa 1994, S. 19.

anschaulich beschrieben von Ross King im Zusammenhang mit den Zwistigkeiten mit Michelangelo, den Beinamen *Il Terribile* ein.⁷¹ Nichtsdestotrotz entwickelte sich der päpstliche Hof unter Julius II. zu einem Zentrum des Humanismus sowie der Förderung der Künste und Wissenschaften.⁷²

Ab etwa 1505 bewohnte der Rovere-Papst zwei kleine Räume im dritten Stock des vatikanischen Palastes, die jedoch für offizielle Anlässe ungeeignet waren und nicht genügend Platz für ein *studiolo* boten. Daher wurden zunächst auch die ehemaligen Räume des verhassten Vorgängers, Alexanders VI.⁷³, im ersten Stock weiter genutzt. Mit dieser Situation konnte sich Julius II. jedoch nicht lange abfinden. Sein Wunsch, sich in Zukunft im zweiten Stock anzusiedeln⁷⁴, machte eine der neuen Funktion angemessene Umstrukturierung und Neudekoration der dort gelegenen Räume notwendig. Zu diesem Zwecke zog man namhafte Künstler, darunter Perugino, Bramantino, Lorenzo Lotto und Sodoma, heran.⁷⁵ Sie mußten jedoch mitsamt einem Teil ihrer bereits ausgeführten Werke wenig später dem jungen, wohl von seinem Landsmann Bramante empfohlenen⁷⁶ Raffael weichen, von dessen Talent Julius II. so beeindruckt war, daß er ihm allein die Weiterführung der Dekoration der Stanze anvertraute.⁷⁷ Dieser Entscheidung fiel auch das Fresko Piero

71 Burckhardt 1860 a, S. 126; Beck, James H., Raphael, New York 1976, S. 27; Cloulas, Ivan, Jules II. Le Pape terrible, o. O. 1990, S. 124. Böck, Angela, Die Sala Regia im Vatikan als Beispiel der Selbstdarstellung des Papsttums in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Hildesheim 1997, Anm. 224; King, Ross, Michelangelo and the Pope's Ceiling, London 2003. Exemplarisch sei hier auf S. 138–140 verwiesen. Cf. außerdem kritisch Kempers, Bram, Julius inter laudem et vituperationem. Ein Papst unter gegensätzlichen Gesichtspunkten betrachtet, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998, S. 15 ff.

72 Koshikawa 1994, S. 20; Pietrangeli u. a. 1996, S. 265.

73 Streng genommen war Pius III. der unmittelbare Vorgänger Julius' II.; seine Herrschaft dauerte jedoch nicht einmal einen Monat. Zwar war die Wahl Pius' III. eher eine Verlegenheitslösung gewesen, doch hatten die Kardinäle nicht damit gerechnet, sich schon so bald wieder Gedanken über einen Nachfolger machen zu müssen. Bereits vor Beginn der nächsten Konklave sicherte sich der erst kurz zuvor aus seinem zehnjährigen Exil in Frankreich zurückgekehrte Giuliano della Rovere geschickt die Rolle des Favoriten – u. a. offenbar mit dem Mittel der Simonie, welches er dann als Papst Julius II. 1504 verbot. Cf. Burckhardt 1860 a, S. 126; Baumgart 1987, S. 16; Fischer-Wollpert 1988, S. 108 f; Shaw 1993, S. 120; Ullmann 1997, S. 102; zur Sixtina als Ort der Konklave: Campbell, Thomas P. (Hrsg.), Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence, New York/New Haven/London 2002, S. 187.

74 Diese Entscheidung stand wohl bereits gegen Ende des Jahres 1505 fest, wurde jedoch erst zwei Jahre später in die Tat umgesetzt. Cf. hierzu Golzio, Vincenzo, Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo, Città del Vaticano 1936, S. 14; Gombrich, Ernst H., Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism, in: Ders., Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, London 1972, S. 87; Shearman 1971, S. 6; Ettlinger 1987, S. 78; Pietrangeli u. a. 1996, S. 267; Joost-Gaugier 2002, S. 9 f.

75 Guillaud 1989, ohne Seitenzählung (unter II).

76 Vasari nahm an, die beiden Künstler seien entfernt miteinander verwandt. Cf. Vasari-Vite [Barocchi/Bettarini 1976ff], Bd. IV (Text), Vita di Raffaello da Urbino, S. 165. Ebenso Onians 1988, S. 247. Daß Raffael auf Bramantes Empfehlung nach Rom kam, berichten u. a. auch Callari, Luigi, I Palazzi di Roma e le case di pregio storico e artistico, Rom/Mailand o.J. (ca. 1907), S. 179; Matt, Leonard von, Rom in der Renaissance, Würzburg 1961, S. XII; Penny in Turner 1996, Bd. 25, S. 899; Antal, Frederick, Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittellitalienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Gießen 1980, S. 151; Ponente 1990, S. 57.

77 Vasari-Vite [Barocchi/Bettarini 1976 ff], Bd. IV (Text), Vita di Raffaello da Urbino, S. 174.

della Francescas an der Südwand der Stanza di Eliodoro zum Opfer.⁷⁸ Als einer der im Vatikan arbeitenden Künstler erscheint Raffael offiziell erst in einem Dokument vom Januar 1509, das eine Auszahlung der Tesoreria Pontificia für die schon weit fortgeschrittene Ausmalung einer Stanza belegt.⁷⁹ Im Oktober desselben Jahres wird ihm der Titel des *scriptor brevium* verliehen.⁸⁰ In der Regel nimmt man jedoch an, daß er bereits Ende 1508 nach Rom kam.⁸¹

Giovanni de' Medici (1475–1521), der zweite Sohn Lorenzo il Magnifico und spätere Papst Leo X., wurde 1492 zum Kardinal ernannt, lebte jedoch bereits zwei Jahre später als Folge der Vertreibung seines Bruders Piero aus Florenz im Exil. Erst 1500 ließ er sich in Rom nieder, wo er enge Beziehungen zu Künstlern und Gelehrten pflegte. Am 11. März 1513 trat er schließlich die Nachfolge Papst Julius' II. an.⁸² Hatte sich sein Vorgänger besonders auf die Wahrung und Stärkung der päpstlichen Autorität mit politisch-militärischen Mitteln konzentriert, so lag dem neuen Papst vor allem daran, die Macht des Medici-Geschlechts zu mehren.⁸³ Wie Julius II. griff Leo X. aber auch die Idee einer *renovatio imperii*, in deren Rahmen Rom erneut die herausragende Rolle des *caput mundi* spielen sollte, auf.⁸⁴ Humanistisch gebildet wie sein Vorgänger, folgte Leo X. außerdem der alten Medici-Tradition, als Sammler und Mäzen der Künste aufzutreten und sich um die Bewahrung des Erbes der Antike zu bemühen.⁸⁵

Während des Pontifikats Leos X. erreichte die Karriere Raffaels ihren Höhepunkt. Nicht nur eilte ihm sein Ruhm nun allenthalben voraus, auch seine künstlerische Entwicklung erhielt durch eine intensivierte Auseinandersetzung mit der Antike neue Impulse und öffnete sich z. B. neuen Motiven wie den Groteskendekorationen *all'antica*, aber auch neuen Medien, wie die Kartons für die *arazzi* der Sixtina zei-

78 Mancinelli/Nesselrath 1993, S. 107 f.

79 Mazzini 1953, S. 67; Schweikhart 1987, S. 48.

80 Golzio 1936, S. 22; Mazzini 1953, S. 67; Schmeckebeier, Laurence, A New Handbook of Italian Renaissance Painting, New York 1981, S. 397.

81 Schmeckebeier 1981, S. 397 und 406. Cf. auch Kelber 1979, S. 203; Lucco 1980, S. 7; Gould 1983, S. 358; Penny in Turner 1996, Bd. 25, S. 899; Beck, James H., Malerei der italienischen Renaissance, Köln 1999, S. 404. Antal gibt das Jahr 1509 an. Cf. Antal 1980, S. 150. Auf die Unklarheiten bezüglich der Ankunft Raffaels in Rom verweist auch Milanesi, der eine Datierung auf Mitte 1508 für sinnvoll hält. Cf. Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florenz 1550 und 1568. Verw. Ausgabe: Florenz 1906, hrsg. und kommentiert von Gaetano Milanesi, Bd. 4, Vita Raffaels, S. 329, Anm. 3. Dagegen hat Shearman Vermutungen, Raffael könne bereits im Sommer 1508 in Rom eingetroffen sein, als unwahrscheinlich abgelehnt. Cf. Shearman 1965, S. 160, Anm. 13. Datum der Ankunft Raffaels in Rom als unklar bezeichnet in: Hartt, Frederick und David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art*, New York 2003 (5. Aufl.), S. 554.

82 Fischer-Wollpert 1988, S. 109.

83 Burckhardt 1860 a, S. 129; Ertlinger 1987, S. 168.

84 Calì 2000, S. 111.

85 Ertlinger 1987, S. 170; Koshikawa 1994, S. 21. Ausführlich zu Leo X. cf. Kemper, Max-Eugen, Leo X. – Giovanni de' Medici (1513–1512), in: *Hochrenaissance im Vatikan* 1998, S. 30–47.

gen.⁸⁶ Raffael, nicht Michelangelo, wurde von Leo X. als der wichtigste Künstler am päpstlichen Hof angesehen.⁸⁷ Die Wertschätzung, die man Raffael entgegenbrachte, drückte sich auch im privaten Bereich aus, etwa im Wunsch des Kardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena, der Künstler solle seine Nichte heiraten.⁸⁸ 1514, nach dem Tod Bramantes, wurde Raffael mit päpstlicher Breve zu dessen Nachfolger als Architekt von St. Peter berufen⁸⁹ und arbeitete in dieser Funktion mit Fra Giovanni Giocondo und Giuliano da Sangallo zusammen.⁹⁰ Am 27. August 1515 ordnete der Papst an, daß Raffael bei allen Grabungen, bei denen mit Inschriften versehene antike Spolien gefunden wurden, zu konsultieren war. Dahinter stand der Wunsch, Baumaterial für St. Peter sicherzustellen und kostbare Funde vor der Zerstörung zu bewahren.⁹¹ Raffaels Befugnisse wurden 1517 mit der Ernennung zum Aufseher über alle Bauten, Skulpturen und Malereien des Vatikan erweitert.⁹² Während seiner letzten Lebensjahre war er außerdem auf den nicht präzise datierbaren Wunsch des Papstes hin mit einer Rekonstruktion des antiken Rom in Form einer archäologischen Karte beschäftigt, die jedoch wegen seines frühen Todes im Jahre 1520 nie zum Abschluß kam.⁹³ 1519 verfaßte Raffael, wohl unter Mithilfe von Baldassare Castiglione, die berühmte *Lettera* an Leo X., deren Inhalt sich unter anderem in einem Manuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Cod. Ital. 37b) erhalten hat. Diesem Memorandum läßt sich entnehmen, daß Raffael plante, zunächst eine Übersicht über die gesamte Stadt und im Anschluß daran Bauaufnahmen der einzelnen Monumente anzufertigen.⁹⁴ Die Schriften Vitruvs empfand er bei seinen

86 Cf. Cuzin 1983, S. 149.

87 Cf. in diesem Sinne Gould 1983, S. 359; Falconi, Carlo, Leone X. Giovanni de' Medici, Mailand 1987, S. 280.

88 Campbell 2002, S. 189.

89 Golzio 1936, S. 33; Beck 1976, S. 29.

90 Penny in Turner 1996, Bd. 25, S. 906.

91 Cf. in diesem Zusammenhang Ray, Stefano, Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano, Rom 1974, S. 38; Morolli, Gabriele, „Le belle forme degli edifici antichi“. Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma, Florenz 1984, S. 35; Günther, Hubertus, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 24), S. 319; Vinti, Francesca, Giulio Romano pittore e l'antico, Florenz 1995, S. 9; Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen, Stuttgart 2002, S. 247. Die Jahreszahl falsch mit 1518 angegeben bei Klein, Robert und Henri Zerner, Italian Art 1500–1600. Sources and Documents, Englewood Cliffs/New Jersey 1966, S. 44.

92 Ponente 1990, S. 101; Beck 1999, S. 404.

93 Schmeckebier 1981, S. 398; Gould 1983, S. 360; Ponente 1990, S. 101; Vinti 1995, S. 9; Beck 1999, S. 404; Pfisterer 2002, S. 247.

94 Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4.2. – 15.4.1984), Florenz 1984, S. 81 f; Zuccari, Alessandro, Raffaello e le dimore del Rinascimento, Florenz 1986, S. 7; Günther 1988, S. 320; Camesasca, Ettore (Hrsg.), Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici, Mailand 1993, S. 210 ff; Di Teodoro 1994, S. 11; Pfisterer 2002, S. 247.

Der Brief wurde in der Literatur unterschiedlich datiert, cf. hierzu Thoenes, Christof, La „Lettera“ a Leone X, in: Raffaello a Roma 1986, S. 377 ff. Thoenes sah keinen Anlaß, die Datierung auf 1519/20 zugunsten der These, der Text könne bereits um 1513/14 entstanden sein, aufzugeben. In jüngerer Zeit hat Di

Rekonstruktionsversuchen zwar als hilfreich, doch nicht als ausreichend, wie eine häufig zitierte Passage aus einem 1514 an Baldassare Castiglione gerichteten Brief belegt: „Vorrei trovar le belle forme de gli edifici antichi; né so se il volo sarà d’Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio: ma non tanto che basti.“⁹⁵

Teodoro aufgrund neuer Erkenntnisse eine Entstehung zwischen Mitte September und Anfang November 1519 angenommen. Cf. hierzu Di Teodoro, Francesco P., Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X, Bologna 1994, S.44–56. Zu Raffaels aus der *Lettera* ablesbarer archäologischer Methode cf. auch Nesselrath, Arnold, Wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Beschäftigung mit der Antike, in: Hochrenaissance im Vatikan 1998, S. 237 f.

95 Camesasca 1993, S.166. Cf. hierzu auch: Koch, Herbert, Vom Nachleben des Vitruv, Baden-Baden 1951, S. 35; Ray, Stefano, Raffaello e l’antico: «...gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti», in: Studi braman-teschi. Atti del Congresso internazionale Milano – Urbino – Roma 1970, Rom 1974, S. 405–410.

III. ZUR FUNKTION

Biermanns Deutung der Stanza di Eliodoro als „privatere Sphäre“ und seine These, es könne sich bei diesem Raum um den päpstlichen Speisesaal gehandelt haben, können nicht überzeugen.⁹⁶ So gehen zahlreiche andere Autoren davon aus, daß die Stanza di Eliodoro in erster Linie als *camera de l'audientia* diene.⁹⁷ Daß der Raum spätestens seit Pius II. (1458–64) eine wichtige offizielle Funktion hatte, legen auch Vasaris Aussagen zum Inhalt von Piero della Francescas Fresko, das ehemals die Südwand schmückte, nahe.⁹⁸ Vor 1517 ist der Gebrauch der Stanza di Eliodoro als Audienzraum allerdings nicht konkret nachweisbar.⁹⁹ Eine wesentliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß die Funktion der päpstlichen Gemächer, wie bereits Shearman anmerkte und wie Böck im Zusammenhang mit der in den 1540er Jahren unter Papst Paul III. umgebauten Sala Regia erörtert, noch bis 1580 nicht streng fixiert war.¹⁰⁰ Allerdings argumentierte Shearman, daß die unter Julius II. festgelegten Themen der vier Hauptfresken durchaus für ein Audienzzimmer denkbar seien, eine Auffassung, die von nachfolgenden Autoren geteilt wurde.¹⁰¹ Mit dem von Leo X. erteilten Auftrag zur Neudekoration der Decke und der ebenfalls erst während seines Pontifikats ausgeführten Dekoration des Sockels erhielt die programmatische Aussage der Stanza di Eliodoro eine neue, doch nicht weniger geeignete Nuance. An die Stelle der bis dahin noch stark im Vordergrund stehenden Identifikation mit der Person Julius' II. trat nun die Interpretation des Programms als Veranschaulichung der göttlichen Providenz und der guten Regierung.¹⁰²

96 Biermann 1957, S. 67 f.

97 Suida 1948, S. 11; Shearman 1971, S. 17 ff; De Vecchi 1981, S. 45; Jones/Penny 1983, S. 113; Shearman, John, The Expulsion of Heliodorus, in: Raffaello a Roma 1986, S. 76; De Vecchi, Pierluigi, La liberazione di San Pietro dal Carcere, in: Raffaello a Roma 1986, S. 91; Ettlinger 1987, S. 78 und 100; Ferino Pagden/Zancan 1989, S. 97; Nesselrath 1993, S. 222; De Vecchi 1995, S. 43; Pietrangeli u. a. 1996, S. 268; Partridge, Loren, Renaissance in Rom. Die Kunst der Päpste und Kardinäle, Köln 1996, S. 148.

98 Cf. Nesselrath 1993, S. 203.

99 Nesselrath 1993, S. 222; Thoenes, Christoph, Historie und Gegenwart in Raffaels Heliodor-Fresken, in: Ders. (Hrsg.), Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten, München/Berlin 2002, S. 147.

100 Shearman 1972, S. 3; Böck 1997, S. 19 und Anm. 122. Cf. auch Schwartz 1997, S. 468; Kempers, Bram, Ritual and its images. Paris de Grassis, Raphael and the «signatures» in the Vatican Stanza, in: Weddigen, Tristan, Sible de Blaauw & Bram Kempers (Hrsg.), Functions and Decorations. Art and ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance, Città del Vaticano 2003, S. 71–93.

101 Shearman 1972, S. 17. In diesem Sinne auch Ettlinger, Helen S., Dominican influences in the Stanza della Segnatura and the Stanza d'Eliodoro, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 46, 1983, S. 181; Nesselrath 1993, S. 222.

102 Shearman 1972, S. 19 f.

IV. ARCHITEKTONISCHE GEGEBENHEITEN

Die Stanza di Eliodoro ist wie die Stanza della Segnatura und die Stanza dell'Incendio ein relativ kleiner Raum mit rechteckigem Grundriß. Nicht nur werden ihre Maße in der Literatur selten angegeben, dort, wo dies geschieht, lassen sich außerdem Abweichungen von bis zu 1,80 m (!) feststellen.¹⁰³ Diese Ungenauigkeiten sind angesichts der bereits 1965 erfolgten Veröffentlichung von mit präzisen Maßangaben versehenen Wandaufrißen durch Redig de Campos erstaunlich.

Redig de Campos' Zeichnungen offenbaren die leicht unregelmäßigen Maße der Stanza di Eliodoro. Die Grundfläche errechnet sich aus 10,58 m (Westwand) bzw. 10,55 m (Ostwand) mal 8,57 m (Nordwand) bzw. 8,58 m (Südwand) und beträgt damit knapp über 90 m². Die Höhe der Wände bis zum höchsten Punkt der Lünetten beträgt 8,50 m an Nord-, West- und Südwand, 15 cm weniger an der Ostwand, was sich aus einer Neigung des Fußbodens erklärt.¹⁰⁴

Als weitere architektonische Vorbedingungen, mit denen sich Raffael bei der Konzeption der Dekorationen des Raumes auseinanderzusetzen hatte, sind zu berücksichtigen:

- an der Nordwand (Tafel II): ein großes und hochrechteckiges Fenster mit Fensterkreuz 3,54 m × 4,76 m);
- an der Ostwand (Tafel I): ganz links eine Durchgangstür (2,31 m × 3,20 m) zur Sala di Costantino; in der rechten Hälfte ein knapp über 1,60 m hoher Kamin (die Frage, ob dieser möglicherweise erst nach Ausführung der Sockeldekoration eingefügt wurde, soll an späterer Stelle diskutiert werden);¹⁰⁵
- an der Südwand (Tafel I): ganz links eine kleine, noch heute genutzte Durchgangstür (1,46 m × 2,36 m), die ursprünglich zur *anticamera segreta* Julius' II. führte¹⁰⁶; des weiteren ein deutlich aus der Mitte nach links gerücktes Fenster „a croce guelfa“¹⁰⁷, mit 3,70 m × 5,23 m weitaus größer als jenes der Nordwand;

103 Carli 1965, S. 6: 8 × 10 m; Schmeckebeier 1981, S. 407: umgerechnet (Fuß in Meter) ca. 6,40 × 8,20 m; Schwartz 1994, S. 13: umgerechnet (Fuß in Meter) ca. 8,53 × 10,67 m.

104 Redig de Campos 1965, Graphiken im Anhang.

105 Die nicht mehr genutzte Tür rechts neben dem Kamin entstand, wie eine Inschrift im Türsturz belegt, erst unter Sixtus V. (1585–90).

106 Cf. Frommel 1984, S. 123.

107 Das Fenster der Südwand wurde erst im Zuge der von Julius II. angeordneten Umstrukturierung der Stanze in den Jahren 1508/09 eingefügt und führte zur weitgehenden Zerstörung des Hauptwerkes der bisherigen Dekoration der Stanza di Eliodoro, eines Freskos von Piero della Francesca. Cf. Nesselrath 1993, S. 216.

- an der Westwand (Tafel II): ganz rechts eine Durchgangstür zur Stanza della Segnatura, mit 2,22 m × 3,10 m nur wenig kleiner als das Pendant der Ostwand.¹⁰⁸

Das Problem, das sich aufgrund der etwas ungünstigen architektonischen Bedingungen, insbesondere aber an Nord- und Südwand der Stanza di Eliodoro angesichts der Größe und Positionierung der Fenster für die Freskierung ergab, ist häufig besprochen worden.¹⁰⁹ Oberhuber wies darauf hin, daß sich die Ost- und die Westwand als „Hauptmalflächen“ anboten, da sie ursprünglich nur im linken bzw. rechten unteren Drittel von einer Durchgangstür unterbrochen wurden.¹¹⁰ Im übrigen ermöglichten hier die in die Breite gezogenen Felder die Entwicklung und dramatische Darstellung eines vielfigurigen, szenischen Geschehens. Im Sockel sah sich Raffael gezwungen, zusätzliche Einschnitte bei der Planung der Dekoration zu berücksichtigen. Auch wenn derartige Vorbedingungen in ihrer Bedeutung für die dekorative Lösung nicht verabsolutiert werden sollten¹¹¹, muß die Leistung der Integration des fiktiven in den realen Raum (und umgekehrt) doch anerkannt werden. Die Planung einer Freskendekoration konnte inhaltlich und kompositorisch von konkreten Ereignissen – etwa der Wahl eines neuen Papstes – beeinflusst werden. Die sich daraus ergebenden Veränderungen mußten aber auch im architektonischen Kontext weiterhin überzeugen. Die Tatsache, daß ein Künstler wie Raffael zu ganz bestimmten technischen und kompositorischen Hilfsmitteln greift, um zum Beispiel architektonischen Widrigkeiten entgegenzuwirken (man denke an die Erhöhung des Sockels der Stanza di Eliodoro mit malerischen Mitteln¹¹²), unterstreicht die außerordentliche Rolle, die die Gegebenheiten des realen Raumes für die Organisation der Dekoration spielen.¹¹³ Treffend bemerkt Strachey in diesem

108 Alle Maßangaben gemäß Redig de Campos 1965.

109 Cf. Brunn, Heinrich, *Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican*. Ein Vortrag, in: *Ueber Künstler und Kunstwerke*, II, Berlin, o. J., S. 2; Gruyer 1886, S. 203 ff und 233; Cuzin 1983, S. 158; Biermann 1957, S. 77 f; Heydenreich, Ludwig H. und Günter Passavant, *Italianische Renaissance*. Die großen Meister 1500–1540, München 1975, S. 220 f; recht kritisch hinsichtlich der Lösung Raffaels Oppé, Adolf Paul, *Raphael*, London 1970, S. 85 ff; De Vecchi 1981, S. 51 und 53; Jones/Penny, S. 125; Traeger, Jörg, *Raffaels römische Kirche*. Das Bildprogramm der Stanza d'Eliodoro im Vatikan, in: *International Committee on the History of Art* (Hrsg.), *Von der Macht der Bilder*, Leipzig 1983, S. 77; Ettliger 1987, S. 107.

110 Oberhuber 1972, S. 79.

111 Cf. in diesem Sinne Dumont 1973, S. 12 f.

112 In der Stanza della Segnatura wurden auch die Hauptfresken noch durch die Einschnitte der Türen beeinträchtigt. Raffael überwand diese Schwierigkeit in der Stanza di Eliodoro, indem er die Sockeldekoration bis zum oberen Abschluß der Türrahmen zog und die Hauptfresken erst darüber beginnen ließ. Allein dadurch verlieh er dem Raum einen „geschlosseneren und strafferen Eindruck“. Cf. Oberhuber 1972, S. 79.

113 Vergleichbar mit den Widrigkeiten, die der Freskant im Innenraum zu bewältigen hat, ist die malerische Gestaltung der gebauten Architektur im Außenraum, nämlich der Fassade. Die Schwierigkeiten, denen sich etwa ein Polidoro da Caravaggio in diesem Zusammenhang gegenüber sah, die wiederkehrende Frage, wie das Zusammenspiel zwischen gewünschter Dekoration und bereits vorhandener Architektur am be-

Zusammenhang: „In the first place, the decorator must accept loyally the conditions left by the architect. Before all things he must consider how his compositions are to be made a part of the structure, so that they seem to be the logical completion of the work and not an excrescence.“¹¹⁴

sten zu bewirken sei, belegt die Notwendigkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit der Systematik und Formensprache von Wandmalereien.

¹¹⁴ Strachey, Henry, Raphael, London 1907, S. 50 f. Cf. in diesem Sinne auch Brunn o.J., S. 3.

V. DEKORATION

I. GESAMTÜBERBLICK

Nach der Stanza della Segnatura arbeitete Raffael in der Stanza di Eliodoro erst zum zweiten Mal an einem vollständigen Freskenzyklus. Er hatte jedoch, wie detaillierte Kompositionsstudien belegen, zuvor bereits zur Entwurfsphase für Bernardino Pinturicchios Ausmalung der Libreria Piccolomini im Sieneser Dom (Auftragserteilung 1502) beigetragen und 1505/06 eine Lünette für San Severo in Perugia freskiert. Die Qualität der Raffael zugeschriebenen Partien dieser Lünette – die sechs um die Nische der Madonna gruppiert stehenden Heiligen wurden erst nach seinem Tod hinzugefügt – belegt, daß Raffael zu diesem Zeitpunkt bereits bestens mit der Fresko-Technik umzugehen wußte.¹¹⁵

Die vollständig freskierten Wände der Stanza di Eliodoro sind horizontal gegliedert. Der Sockel läuft vollständig um, wird jedoch, wie bereits gezeigt, mehrfach durch architektonisch bedingte Einschnitte unterbrochen. Das Fenster der Nordwand öffnet sich mit Blick auf den Cortile del Belvedere, das der Südwand zum Cortile dei Pappagalli.

Der als Scheinarchitektur gestaltete Sockel wird durch siebzehn fingierte Stützfiguren gegliedert: elf als Vollfiguren ausgebildete und zwei unvollständige Karyatiden sowie vier der Länge nach von den Fenstern überschrittene Termini. Zwischen diesen Sockelfiguren sind in elf fingierten und teilweise beschnittenen Bronzereliefs verschiedene Szenen dargestellt.

In den Fensterlaibungen befinden sich je zwei übereinander liegende Chiaroscuro, deren Ausführung der Raffael-Schule zugeschrieben wird. Dabei gehören die jeweils einander gegenüberliegenden Szenen inhaltlich zusammen. So entsprechen sich die „Verkündigung“ und die „Geburt Christi“ in der südlichen Fensterlaibung ebenso wie darüber die „Donatio Constantini“¹¹⁶ und die „Drachenbindung durch Papst Silvester“. In der nördlichen Fensterlaibung sind zwei apokalyptische Szenen darge-

115 Cf. Chapman, Hugo, Tom Henry und Carol Plazzotta, Raphael. From Urbino to Rome (National Gallery London, 20.10.2004–16.05.2005), London 2004, S. 23–26, S. 32 (Abb. 15 und 16) und S. 39. Zum Trinitätsfresko mit Heiligen in San Severo cf. auch Ferino Pagden/Zancan 1989, Kat. Nr. 22.

116 Diese Szene fügt sich besonders gut in die Programm gewordene Vorstellung von der Berechtigung und Verteidigung des päpstlichen Primats. Cf. z. B. Traeger, Jörg, Die Begegnung Leos des Großen mit Attila. Planungsphasen und Bedeutungs-genese, in: Raffaello a Roma 1986, S. 99.

stellt („Der Engel und Johannes“ und „Johannes vor dem Thron des Höchsten“¹¹⁷) sowie darüber zwei schwer zu deutende Szenen, die Traeger unter Vorbehalt als „Kirchenschändung“ und als „Disput vor der Kaiserin Helena“ interpretiert.¹¹⁸

Die Bildfelder der Wände werden von auffälligen scheinarchitektonischen Rundbögen auf fingierten Pfeilern eingefasst. Letztere treten zwar scheinbar plastisch hervor, zugleich ergibt sich jedoch der merkwürdige Effekt, daß sie hinter dem den Sockelbereich nach oben abschließenden Scheinarchitrav zu enden scheinen.¹¹⁹

An der Ostwand befindet sich die Darstellung der „Vertreibung des Heliodor“, der die Stanza di Eliodoro ihren Namen verdankt. Diese Szene beruht auf der Schilderung der Vertreibung des Tempelräubers Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem im zweiten Buch der Makkabäer (3,23–29), das in der Renaissance noch nicht zu den Apokryphen zählte.¹²⁰ Vom linken Bildrand aus betrachtet Julius II., auf der *sedia gestatoria* sitzend, das Geschehen. Er erscheint damit in der Rolle des auf der Seite des Volkes stehenden Beschützers.¹²¹ Politisch gesehen veranschaulicht das Fresko den Sieg über die Feinde der Kirche und bekräftigt das Recht der Kirche auf materiellen Besitz und weltliche Macht.¹²²

Das Fresko der Südwand zeigt die „Messe von Bolsena“, jenes legendäre Ereignis, das Urban IV. (1261–64) zur Einführung des Fronleichnamsfestes veranlaßte.¹²³ Als konkreter zeitgeschichtlicher Bezug läßt sich hier der Aufenthalt Julius' II. in Orvieto am 7. September des Jahres 1506, bei dem er der Reliquie des *corporale* besondere Verehrung erwies, nennen. Zu diesem Zeitpunkt befand sich der Papst auf seinem ersten Feldzug gegen Bologna, mit dem es ihm gelang, den Kirchenstaat vorübergehend zu festigen.¹²⁴

117 Nesselrath spricht dagegen von nach dem Vorbild von Albrecht Dürers „Apokalypse“ ausgeführten Szenen mit den Titeln „Giovanni contempla i sette candelabri“ (rechts) und „Giovanni divora il libro“ (links). Nesselrath 1993, S. 245.

118 Traeger 1971, S. 72–77. Nesselrath spricht lediglich von „chiaroscuro indistinti“. Nesselrath 1993, S. 245. Zu den Dekorationen der Fensterlaibungen cf. bereits Steinmann, Ernst, Chiaroscuro in den Stanzen Raffael's, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 10, 1898–99, S. 172 ff.

119 Cf. hierzu Schwartz 1994, S. 19.

120 Nesselrath 1993, S. 222.

121 Cf. in diesem Zusammenhang Redig de Campos, Deoclecio, Julius II. und Heliodor. Deutungsversuch eines angeblichen „Anachronismus“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 26, 1963, S. 168; Nesselrath 1993, S. 226.

122 Traeger 1971, S. 31; Nesselrath 1993, S. 226.

123 May, Heinrich, Raffaels „Messe von Bolsena“. Dokument der Einsetzung des Fronleichnam-Festes, in: Das Münster am Hellweg, 18, 1965, S. 83 f; Traeger 1971, S. 34; Nesselrath 1993, S. 226 f.

124 Gillet, Louis, Raphaël, Paris 1906, S. 79; Ferbach, Manfred, Raffael als Historiograph Julius II., in: Abhandlungen des Instituts für Michelangelo-Forschung, I, 10, Wien 1961, S. 11; Traeger 1971, S. 34; Nesselrath 1993, S. 229.

An der Nordwand der Stanza di Eliodoro ist „Die Befreiung Petri“ dargestellt, beruhend auf der Apostelgeschichte (12,5–10). Auch wenn man in den Zügen des Heiligen nicht die Julius' II. erkennen will, ergibt sich ein Bezug zumindest über dessen Titelkirche, San Pietro in Vincoli.¹²⁵ In besonders deutlicher und eindringlicher Weise veranschaulicht „Die Befreiung Petri“ die Befreiung der Kirche mit der Hilfe Gottes.

Das Fresko der Westwand, „Die Begegnung Attilas mit Leo dem Großen“, entstand erst unter Leo X., doch stand das Thema bereits unter Julius II. fest. Deutlicher als die anderen Darstellungen spielt diese Szene, deren Interpretation in mehreren Punkten von der historischen Überlieferung abweicht, auf die Vertreibung der „Barbaren“, wie Julius II. die Franzosen zu nennen pflegte, aus Italien an.¹²⁶

Die Lünettenbögen sind mit Triumphszenen geschmückt, die den Reliefs des Titusbogens nachempfunden sind. Diese *chiaroscuro*-Dekoration stammt noch aus der vorraffaelischen Phase und ist von Nesselrath Cesare da Sesto und, unter Vorbehalt, Baldovino zugeschrieben worden.¹²⁷

Den höchsten Punkt der großen Lünetten der Wandfresken zierte jeweils ein fingierter, monochromer Schlußstein. Dargestellt sind hier ein Putto (über der „Befreiung Petri“), eine sitzende, zwei Tafeln haltende Figur (über der „Vertreibung des Heliodor“), ein eucharistischer Kelch mit Hostie (über der „Messe von Bolsena“) und ein nackter, eine Kugel haltender Jüngling (über der „Begegnung Attilas mit Leo d. Gr.“).¹²⁸ Lediglich der Kelch kann Raffael zugeschrieben werden, die anderen Darstellungen stammen noch aus der Zeit der ersten Dekoration der Decke. Nesselrath gibt sie Luca Signorelli (Jüngling), Bramantino (Figur mit Tafeln) und Lorenzo Lotto (Putto).¹²⁹

Die alttestamentarischen Szenen zwischen den vier Gewölberippen gruppieren sich um einen an den Rovere-Papst Julius II. gemahnenden gemalten Kranz aus Eichenblättern, in dessen Mitte noch das Wappen Nikolaus V. mit gekreuzten Schlüsseln auf rotem Grund zu sehen ist.¹³⁰ Über der „Befreiung Petri“ findet sich die Darstellung von „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“ (Gen. 28, 11 ff.), die als nächtliche Vision mit Engeln einen deutlichen Bezug zum Wandfresko aufweist.¹³¹

125 Nesselrath 1993, S. 232. Cf. außerdem bereits Grimm 1903, S. 120, Anm. 1.

126 Traeger 1971, S. 40.

127 Nesselrath 1993, S. 205 und 216.

128 Cf. hierzu Traeger 1971, S. 71 f mit Abbildungen.

129 Nesselrath 1993, S. 204 f und 208.

130 Traeger 1971, S. 55. Abbildung der Deckendekoration z. B. bei Ferino Pagden/Zancan 1989, S. 101.

131 Traeger weist außerdem darauf hin, daß „man den Stein, auf dem Jakob sein Haupt bettete, mit Petrus zu vergleichen“ pflegte. Traeger 1971, S. 36.

Das Deckenbild über der „Vertreibung des Heliodor“ zeigt „Moses vor dem brennenden Dornbusch“, wobei nach Traeger das Motiv der in Frage gestellten gottgewollten Autorität des Moses der von den Schismatikern angezeifelten Autorität des Papstes entspricht.¹³² Mit der „Messe von Bolsena“ an der Südwand stellt die darüberliegende Darstellung der „Opferung Isaaks“ einen typologischen Zusammenhang im Hinblick auf das Thema der Eucharistie her.¹³³ Über dem Attila-Fresko zeigt die Gewölbedekoration „Das Dankgebet Noahs nach der Sintflut“, eine Szene, die mit ihrem Kontext der wunderbaren Rettung durch Gottes Hilfe „in mehrfacher Hinsicht den typologischen Kommentar zum Wandbild“ liefert.¹³⁴

Inwieweit die Gestaltung des Fußbodens der Stanza di Eliodoro ursprünglich mit der Dekoration interagierte, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Unter Clemens XI. (1700–21) begann man mit der Verwendung antiker Mosaiken zur Ausstattung des Vatikanspalastes.¹³⁵ Dieses Unterfangen wurde in den Jahren 1855 bis 1865 unter Pius IX. (1846–78) fortgesetzt. In diese Phase fällt auch die Ausstattung der Stanze mit Mosaikfußböden¹³⁶, welche sich im Falle der Stanza della Segnatura und der Sala di Costantino erhalten haben. Dagegen wurde das antike römische Mosaik der Stanza di Eliodoro unter Paul VI. durch einen polychromen Marmorfußboden ersetzt, der in seiner Gestaltung die Struktur des Gewölbes wieder aufnimmt.¹³⁷ Aus einem im Zusammenhang mit den Restaurierungsarbeiten der Jahre 1963–65 angefertigten Protokoll des Archivio dell’Istituto di Restauro der Vatikanischen Museen wird deutlich, daß der *intonaco* des Sockels zwar noch vor Einfügung des neuen Fußbodens stabilisiert werden konnte, die malerische Restaurierung jedoch unterbrochen werden mußte. Im Zuge der Entfernung des Mosaiks stieß man auf einige Majolica-Fragmente, möglicherweise Reste des ursprünglichen Cinquecento-Fußbodens.¹³⁸

¹³² Traeger 1971, S. 34.

¹³³ Traeger 1971, S. 36.

¹³⁴ Traeger 1971, S. 53. Zur Rahmendekoration der Gewölbefelder, deren Besprechung hier zu weit führen würde, cf. ebenfalls Traeger 1971, S. 79–85 mit Abbildungen.

¹³⁵ Werner, Klaus E., Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen, mit Beiträgen von Guido Cornini, Giuseppina Ghirardini und Claudia Barsanti, Città del Vaticano 1998, S. 27. Auf diese Publikation machte mich freundlicherweise Prof. Dr. Nesselrath aufmerksam.

¹³⁶ Werner 1998, S. 31.

¹³⁷ In der Stanza dell’Incendio findet sich heute ein grau-weißer Marmorfußboden im Rautenmuster, über dessen Einfügung mir nichts Näheres bekannt ist.

¹³⁸ Archivio dell’Istituto di Restauro, 1963–65, Protokoll Nr. 4139. Auch die Logge waren ursprünglich mit einem Majolica-Fußboden aus der Werkstatt der Della Robbia ausgestattet. Cf. bereits Vasari-Vite [Barocchi/Bettarini 1976ff], Bd. III (Text), Vita di Luca della Robbia, S. 57 und Bd. IV (Text), Vita di Raffaello da Urbino, S. 198; außerdem Ferino Pagden/Zancan 1989, S. 142 und Denker Nesselrath 1993, S. 50, 72 und 76.

2. CHRONOLOGISCHE ASPEKTE

Erste Entwürfe für die Stanza di Eliodoro könnten schon vor August 1510 entstanden sein.¹³⁹ Über den genauen Zeitpunkt, zu dem Raffael und seine Werkstatt mit der Ausführung der Dekoration der Stanza di Eliodoro begannen, ist man sich jedoch nicht ganz im klaren. In einem häufig zitierten Brief des Gesandten Gian Francesco di Luigi Grossi an Isabella d'Este in Mantua vom 12. Juli 1511 heißt es über Papst Julius II.: „... in Palazo fa depinzer due camere a un Raffaello da Urbino, che ha gran fama di bon pictor in Roma, ...“¹⁴⁰ Mit diesen beiden „camere“ sind die Stanza della Segnatura und die Stanza di Eliodoro gemeint. Grossis Formulierung, insbesondere die Wendung „fa depinzer“, ist aus heutiger Sicht nicht eindeutig und könnte besagen, daß die beiden Räume gleichzeitig in Auftrag gegeben wurden, oder aber, und dies scheint in der Tat wahrscheinlicher, daß die Stanza di Eliodoro noch vor Vollendung der Stanza della Segnatura begonnen worden war.

Die Inschrift am Fenstersturz der Südwand der Stanza di Eliodoro („IVLIVS II. LIGVR. PONT. MAX.//ANN CHRIST. M. D. XII. PONTIFICAT.SVI.VIII.“) ist zum Anlaß genommen worden, die Dekoration des Raumes erst ab 1512 zu datieren.¹⁴¹ Statt dessen ist aber diese Inschrift unter der „Messe von Bolsena“ wohl so zu verstehen, daß die Dekorationen der Fensterlaibung (und nicht, wie häufig irrtümlich angenommen, die darüberliegenden Fresken) in den Zeitraum zwischen dem 1. Januar und dem 25. November 1512 fallen.¹⁴² Es ist nicht anzunehmen, daß diese Partien die allerersten waren, die man sich in der Stanza di Eliodoro vornahm. Vielmehr ist wahrscheinlich, wenn auch nach derzeitigem Kenntnisstand immer noch nicht endgültig belegbar, daß die Arbeit an den Wandfresken der Stanza di Eliodoro bereits im Sommer oder spätestens im Herbst des Jahres 1511 begann,¹⁴³ nachdem wesentliche Teile der Dekoration der Stanza della Segnatura vollendet waren.¹⁴⁴ Boskovits erklärt sich die Inschrift der Südwand, die ja offenbar mitten während der laufenden Arbeiten in der Stanza di Eliodoro angebracht wurde, damit, daß Julius II. zu diesem Zeitpunkt bereits seine Kräfte schwinden fühlte und sich vorsorglich als Auftraggeber habe verewigen wollen.¹⁴⁵ Wohl nicht umsonst ließ sein Nachfolger, Leo X., dann später an der gegenüberliegenden Fensterlaibung mit ei-

139 Boskovits 1985, S. 227; Rohlmann 1996, S. 5.

140 Shearman, John, Raphael in Early Modern Sources, New Haven/London 2003, Bd. I, S. 146.

141 Gruyer 1886, S. 186; Dussler 1966, S. 87; De Vecchi 1981, S. 45; Penny in Turner 1996, Bd. 25, S. 900; Ullmann 1997, S. 166. Eine unmotivierete Spätdatierung ab 1513 findet sich bei Pedretti, Carlo, Raphael. His Life & Works in the Splendours of the Italian Renaissance, Florenz 1989, S. 35.

142 Shearman 2003, Bd. I, S. 162. Cf. bereits Steinmann 1898–99, S. 173.

143 So etwa Venturi 1920, S. 169; De Vecchi 1969, S. 106; Schmeckebeier 1981, S. 411; Cuzin 1983, S. 149; Nesselrath 1993, S. 216.

144 Cf. Dumont 1973, S. 12, Anm. 7; Freedberg 1985, Bd. I, S. 151.

145 Boskovits, Miklos, Raffaello nella Stanza di Eliodoro: problemi (soprattutto) cronologici, in: Arte cristiana, 73, 1985, S. 231.

nem Pendant darauf hinweisen, daß die übrige Dekoration unter seinem Pontifikat, und zwar zwischen dem 19. März und dem 31. Dezember 1514, ausgeführt wurde: „LEO.X.PONT. ANN CHRIST M. D. XIII PONTIFICATI SVI.II“.¹⁴⁶

Die Literatur geht davon aus, daß ab dem Frühjahr des Jahres 1512 die Arbeiten in der Stanza di Eliodoro nach einer ersten intensiven Schaffensphase für einige Zeit unterbrochen wurden. Der Gesundheitszustand des Papstes war prekär, und sein *cubiculo*, sein Schlaf- und Krankenzimmer, lag in unmittelbarer Nähe der Stanza di Eliodoro.¹⁴⁷ Wann genau Raffael die Arbeit wieder aufnehmen konnte, ist unklar.¹⁴⁸ Fest steht jedoch, daß sich das Konklave nach dem Tod Julius' II. am 20. Februar 1513 recht zügig für einen Nachfolger entschied: Bereits am 11. März desselben Jahres wurde Leo X. gewählt. Von einer längeren Sedisvakanz kann also keine Rede sein, allenfalls verzögerte sich die Fortsetzung der Arbeiten durch die Vorbereitungen für die Feierlichkeiten zum Amtsantritt des neuen Papstes.¹⁴⁹

Im Zusammenhang mit der normalerweise üblichen Freskierung von oben nach unten ist im Falle der Stanza di Eliodoro zu bedenken, daß die Dekoration der Decke keineswegs Priorität hatte: Die Gewölbe der Stanze waren schließlich bereits um 1507/08 im Zuge der von Julius II. angeordneten Umbauarbeiten dekoriert worden.¹⁵⁰ Im Falle der Stanza di Eliodoro war dies unter der Leitung von Luca Signorelli geschehen.¹⁵¹ Erst unter Leo X. wurde Raffael dann damit beauftragt, auch die Decke der Stanza di Eliodoro neu zu dekorieren. Die alttestamentarischen Szenen der fingierten *arazzi* fallen demnach in die Endphase der Arbeiten in diesem Raum.¹⁵² Hinsichtlich der unterschiedlichen Phasen und Komponenten, die sich in der komplexen Entstehungsgeschichte der Decke der Stanza di Eliodoro unterscheiden lassen, sei an dieser Stelle auf Arnold Nesselraths jüngste Ausführungen zu diesem Thema verwiesen.¹⁵³ Fest steht, daß die ursprüngliche Anzahl der Bildfelder unter Raffael zwar von acht auf vier (entsprechend größere) reduziert wurde, dies

¹⁴⁶ Shearman 2003, Bd. I, S. 176.

¹⁴⁷ Cf. Cavalcaselle/Crowe 1883–85, S. 146; Boskovits 1985, S. 226 und 230.

¹⁴⁸ Ettlinger 1987, S. 170.

¹⁴⁹ Cf. Gruyer 1886, S. 214.

¹⁵⁰ Schweikhart 1987, S. 48; Ferino Pagden, Sylvia, Raphael's Heliodorus vault and Michelangelo's Sistine ceiling: and old controversy and a new drawing, in: The Burlington Magazine, 132, 1990, S. 200 f; Rohlmann 1996, S. 3.

¹⁵¹ Möglicherweise blieb Signorellis Decke aber unvollendet. Cf. Nesselrath, Arnold, Lotto as Raphael's collaborator in the Stanza di Eliodoro, in: The Burlington Magazine, 1220, 2004, S. 734.

¹⁵² Traeger und Boskovits lehnten die Datierung der Decke in das Pontifikat Leos X. noch ab. Cf. Traeger 1971, S. 90 ff; Boskovits 1985, S. 223. Cf. aber zugunsten der späteren Datierung Oberhuber, Konrad, Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, 58, 1962, S. 35; Shearman 1965, S. 174; De Vecchi 1981, S. 47; Ferino Pagden 1990, S. 204; Nesselrath, Arnold, Art-historical Findings during the Restoration of the Stanza dell'Incendio, in: Master Drawings, XXX, 1992, S. 33; Rohlmann 1996, S. 9.

¹⁵³ Nesselrath 2004, S. 732–741.

aber keineswegs durch ein Entfernen von Gewölberippen geschah.¹⁵⁴ Die Frage der Zuschreibung der Decke ist in der Vergangenheit kontrovers diskutiert worden.¹⁵⁵ An der Tatsache, daß die Entwürfe von Raffael selbst stammten, besteht aber mittlerweile kein Zweifel mehr. Hinsichtlich der Umsetzung dieser Entwürfe hat Nesselrath in jüngster Zeit überzeugend dargelegt, daß Lorenzo Lotto maßgeblich an der Ausführung beteiligt war.¹⁵⁶

Im Zusammenhang mit der Reihenfolge der Fresken, von Fischel noch als unbestimmt bezeichnet,¹⁵⁷ wird heute üblicherweise angenommen, daß zunächst die „Vertreibung des Heliodor“ und die „Messe von Bolsena“ ausgeführt wurden, gefolgt von der „Befreiung Petri“ und der „Begegnung Attilas mit Leo dem Großen“.¹⁵⁸

Wann genau die Arbeiten in der Stanza di Eliodoro abgeschlossen waren, läßt sich nicht feststellen. Ein Zahlungsbeleg im Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro im Vatikan dokumentiert eine Zahlung von hundert Dukaten an Raffael „per resto della pictura di le camere nove“ zum 1. August 1514.¹⁵⁹ Fest steht, daß Raffael, wie ein Brief an seinen Onkel Battista Ciarla vom 1. Juli 1514 belegt, zu diesem Zeitpunkt bereits in der Stanza dell’Incendio arbeitete.¹⁶⁰ Zur Datierung der Sockeldekoration hat sich die Fachliteratur seit Shearmans 1965 getroffener Feststellung, ihre Entstehungszeit sei unklar¹⁶¹, in Schweigen gehüllt. Diese Frage soll daher an späterer Stelle näher betrachtet werden.

154 Cf. Gould, Cecil, The chronology of Raphael’s Stanze: a revision, in: Gazette des beaux-arts, 118, 1991, S. 180; Nesselrath 2004, S. 732 und 734.

155 Zuschreibung an Peruzzi erstmals bei Celio, Gasparre, Memoria delli nomi dell’artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma, Neapel 1638. Verw. Ausgabe: Faksimile-Ausgabe, bearb. von Emma Zocca, Mailand 1967, S. 37 und 344 f; gefolgt z. B. von Dollmayr, Hermann, Raffaels Werkstätte, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien, 16, 1895, S. 245; Raffalt, Reinhard, Sinfonia Vaticana. Ein Führer durch die Päpstlichen Paläste und Sammlungen, München 1966, S. 345 und 371. Zuschreibung der Ausführung an Penni nach Raffaels Entwürfen bei Baumgart, Fritz, Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, VIII, 1931, S. 50 ff. Alonso Berruguete wurde in die Diskussion eingebracht in Dacos, Nicole, The Vault of the Stanza d’Eliodoro, in: The Burlington Magazine, 132, 1990, S. 571.

156 Nesselrath 2004, v.a. S. 736–738.

157 Fischel, Oskar, Artikel „Santi (Sanzio), Raffaello“, in: Thieme/Becker 1907 ff, Bd. 24, S. 437.

158 Die Diskussionen um die Reihenfolge der Fresken, bei denen u. a. auch der Zeitraum, in dem Julius II. den Bart trug, mit dem er in der Stanza di Eliodoro dargestellt ist, eine Rolle spielt, sollen hier nicht im einzelnen wiedergegeben werden. Es sei verwiesen auf die einschlägige Literatur zu diesem Thema, etwa: Oberhuber 1962, S. 35; Zucker, Mark J., Raphael and the Beard of Pope Julius II, in: Art Bulletin, 59, 1977, S. 524–533; De Vecchi 1981, S. 46; Shearman, John, Raffaello e la bottega, in: Raffaello in Vaticano 1984, S. 259; Boskovits 1985, S. 223, 225 und 231; Traeger 1986, S. 104 und 112; Ertlinger 1987, S. 110; Gould 1991, S. 178–180; Nesselrath 1992, S. 31–33; Nesselrath 1993, S. 222; Rohlmann 1996, S. 5; De Vecchi 2002, S. 357, Anm. 43.

159 Shearman hat davor gewarnt, aus diesem Datum allzu konkrete Schlußfolgerungen hinsichtlich der Vollendung der Stanza di Eliodoro zu ziehen. Shearman 2003, S. 185 f.

160 Shearman 2003, S. 180–184.

161 Shearman 1965, S. 166, Anm. 36.

3. BISHERIGE DEUTUNGEN

3.1 VORBEMERKUNGEN ZUM URSPRUNG DES PROGRAMMS

Die Äußerungen der Fachliteratur zum ikonologischen Programm der Stanza di Eliodoro konzentrieren sich überwiegend auf die Hauptfresken und streifen allenfalls noch die Gewölbedekoration.¹⁶² De Vecchi und andere vertreten den Standpunkt, daß sich das Programm sukzessive, unter ständiger Veränderung und Anpassung an die zeitgeschichtlichen Ereignisse und an die Vorstellungen des Auftraggebers entwickelt hat.¹⁶³ Es ist jedoch zu bedenken, daß die thematische Ausrichtung der Stanza di Eliodoro in ihren wesentlichen Gedanken schon früh festgestanden haben muß, da der bärtige Papst in allen für die Wandfresken überlieferten *modelli* erscheint.¹⁶⁴

Von einer Beeinflussung des Programms durch Julius II. kann ausgegangen werden,¹⁶⁵ selbst wenn man ihn nicht als dessen unmittelbaren Urheber betrachtet will.¹⁶⁶ Die Frage des theologischen Ursprungs der Dekorationsprogramme der Stanze ist kontrovers behandelt worden.¹⁶⁷ So hat z. B. Hartt die These vertreten, daß die Ikonologie der Stanza di Eliodoro ebenso wie jene der Sixtinischen Decke auf den franziskanischen Theologen Marco Vigerio della Rovere (1446–1516), den Autor des Julius II. gewidmeten Werkes *Decachordum Christianum* (1507), zurückführbar sei.¹⁶⁸ Andere Autoren betonen die Rolle der Dominikaner als theologische Autoritäten am päpstlichen Hof.¹⁶⁹ Traeger, der eine franziskanische Gesamtdeutung der Stanza di Eliodoro für unhaltbar hält, hat dagegen dargelegt, daß der Augustiner Aegidius von Viterbo (1469–1532), Berater und Hofprediger Julius' II. und einer der bedeu-

162 Eine Ausnahme stellt hier die ausführliche Untersuchung Traegers dar, die sich auch mit den *chiaroscuri* der Schlußsteine, der Fensterlaibungen, des Sockels sowie der Tondi und Quertonnen des Gewölbes befaßt. Cf. Traeger 1971, S. 29–100.

163 De Vecchi 1981, S. 47; De Vecchi 1986, S. 91 f. Cf. auch D'Aspermont, M. Flugli, Die Stanzen Raffaels, Città del Vaticano 1934 (Beigabe zu Nr. 24/1943 der Illustrazione Vaticana), S. 8; Becherucci u. a. 1968, S. 139 ff; Antal 1980, S. 157; Freedberg 1985, S. 152.

164 Nesselrath 1993, S. 242. Im Zusammenhang mit dem Attila-Fresko auch S. 232.

165 Cf. McDougall, Scott, Raphael, London 1902, S. 29; Camesasca 1956, S. 44; De Vecchi 1969, S. 106; Monti, Raffaele, Raffaello, Florenz 1966, S. 18; Ettliger 1987, S. 99.

166 Traeger 1971, S. 66. Cf. auch Pfeiffer, Heinrich, Dotti e teologi alla corte pontificia. Il riflesso del loro pensiero nelle «Stanze», in: Fagiolo/Madonna 1990, S. 85.

167 Letztlich bedarf diese Problematik einer eigenen fundierten Analyse und kann daher an dieser Stelle nur angedeutet werden.

168 Hartt, Frederick, Lignum vitae in medio paradiso. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine ceiling, in: The Art Bulletin, XXXII, 1950, Nr. 3, S. 214. Vigerio war Bischof und Präfekt von Senigallia und übernahm 1484 das Amt des *Magister sacri palatii*. Julius II. ernannte ihn 1503 zum Gouverneur der Engelsburg, 1505 zum Kardinal. Cf. Kohl, Wilhelm, Artikel „Vigerius“, in: Bautz, Friedrich-Wilhelm und Traugott (Hrsg.), Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 12, Herzberg 1998, Spalte 1380–1382. Zur Annahme eines franziskanischen Programmhintergrunds in Bezug auf die Stanza della Segnatura cf. Gutmann, Harry B., Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 21, 1958, S. 37. Cf. zum franziskanischen Einfluß außerdem Beck 1999, S. 407.

169 Cf. Shearman 1986, S. 82; Ettliger 1983, S. 176–186; Ettliger 1987, S. 114.