

bleibt hingegen schwammig und unbefriedigend, da es sich allein auf die plakative Darstellung geistesgeschichtlicher Umbrüche, nicht jedoch auf eine detaillierte Untersuchung der Entstehungskontexte der Einzelbilder gründet.

Ruth Slenczka

HUBERT LOCHER: Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die »Pala Baglioni« als Kunstwerk im sakralen Kontext. Berlin: Akademieverlag 1994. 259 S., 78 s/w-Abb. Geb. DM 114,-.

Die Originale der insgesamt 14 Altartafeln, die Raphael in seinen nur 37 Lebensjahren gemalt hat, befinden sich heute allesamt in Museen. Aufgrund des damit verbundenen Funktionsverlustes als religiöses Kunstwerk und aufgrund der in der Regel völlig veränderten Rezeptionsbedingungen (Betrachterabstand, Lichtverhältnisse, Wechselwirkungen mit der Architektur etc.) sind Bemühungen um die Rekonstruktion des ursprünglichen Aufstellungszusammenhangs in der Kirche grundsätzlich zu begrüßen. Denn selbst wenn im Einzelfall oft nicht bekannt ist, inwieweit der Künstler den Aufstellungsort in seine Überlegungen einbezogen hat, können allein in der Präsentation des Bildes wichtige Informationen über das Kunstverständnis der Zeit begründet liegen. Außerdem vermag erst die Zusammenschau der heute zumeist verstreuten Einzelteile das ursprüngliche Programm des Werkes zu vermitteln.

Über die Aufstellung von Raphaels so bedeutender »Pala Baglioni«, nach ihrem derzeitigen Aufbewahrungsort oft auch als »Borghese Grablegung« bezeichnet, war bislang kaum mehr als ihre Herkunft aus der Kirche San Francesco al Prato in Perugia bekannt. Auf der Basis einer Beschreibung aus der Mitte des 17. Jahrhunderts hat Hubert Locher den ursprünglichen Standort des Altarbildes überzeugend im südlichen Querarm des gewesteten, heute ruinösen Kirchengebäudes lokalisieren können. Die Beschreibung legt ferner nahe, die Familienkapelle der Baglioni mit einer der beiden Altäre an der Stirnseite des Querarmes gleichzusetzen. Demnach handelte es sich um eine einfache Wandkapelle, die das Bild aber bereits auf größere Entfernung wirkmächtig zur Geltung brachte und die Aufmerksamkeit eines das Kirchenschiff entlassenschreitenden Betrachters unmittelbar mit dem Betreten der Vierung auf sich zu ziehen vermochte.

Von größter Bedeutung für unsere Kenntnis der ursprünglichen Gestalt des Altarwerkes ist Lochers Rekonstruktion der Rahmenform und die damit verbundene Integration verschiedener bekannter Teilstücke, darunter eine quadratische Bekrönung mit dem segnenden Gottvater, ein Ornamentfries mit Greifen und Putten, beide in der Galleria Nazionale in Perugia, sowie drei als Grisaille ausgeführte Predella-Szenen mit den Allegorien Glaube, Liebe und Hoffnung in der Pinacoteca Vaticana. Seit Vasari, der allein die Haupttafel – diese dafür besonders lobend – erwähnt hatte, waren die anderen Bestandteile, vor allem aber der Fries und die Bekrönung, im Bewußtsein des Betrachters zurückgetreten. In der Lokalisierung des Bildes im Kirchenraum und in der Rekonstruktion der Gesamtgestalt liegen wesentliche Verdienste dieser Arbeit, schaffen sie doch eine solide Basis für eine Deutung.

Vor einer Interpretation des Gesamtwerkes allerdings schreckt der Autor selbst zurück. Sein von typologischen Bestrebungen gekennzeichneter Untersuchungsansatz betont die optische Hervorhebung der Haupttafel: »Insgesamt wirkt die Pala Baglioni als ein zweigeschossiger Architekturapparat, aus dem eine einheitliche, quadratische Tafel herausleuchtet ... Der Vergleich [mit der Pala Colonna] zeigt, daß die Nebentafeln in der Pala Baglioni Rahmenelemente sind. Das Retabel erweist sich als ein aufwendig gerahmtes Quadro.« Diese Sicht der Dinge ist vielleicht doch allzu verkürzt. Sicherlich verkörperte die Haupttafel mit ihrem erzählerischen Impetus und der für diese Zeit ungewöhnlich intensiven und differenzierten Darstellung von Gefühlsregungen den innovativsten Aspekt dieses Altarwerkes. (In diese Richtung zielte bezeichnenderweise das vorrangige Interesse Vasaris.) Und sicherlich ist die monumentale Inszenierung einer solchen »storia«, die traditionell eher auf einer Predella gemalt worden wäre, eine charakteristische Wahl des Künstlers. Andererseits jedoch bilden sowohl der segnende Gottvater der Bekrönung als auch die Kardinaltugenden der Predella wichtige Nebenthemen, welche die im Hauptbild dargestellte Grabtragung sinnreich kommentieren und erweitern: In der Argumentation des Bildes verdeutlicht der segnende Gottvater den höheren Sinn des Passionsgeschehens, während die Kardinaltugenden quasi als Auftrag an die Menschheit daraus hervorgehen. Die Wiedergabe der Tugendallegorien als fiktive Steinreliefs – in Malerei wohlgermerkt – ist dabei keineswegs einfach Hinweis auf ihre untergeordnete Bedeutung

als »Rahmenelement«, denn neben einer genauer nachzuzeichnenden Materialikonographie von »Stein« ist zugleich ein Bezug zur zeitgenössischen Diskussion um den Vorrang von Malerei und Bildhauerei, dem sogenannten »paragone«, zu berücksichtigen. In dieser Auseinandersetzung, die nicht zuletzt zwischen Raphael und Michelangelo geführt wurde, vertritt Raphael natürlich die Belange der Malerei. Ferner wäre das Verhältnis der verschiedenen Bedeutungsebenen, der christlichen und der mythologischen, aber auch der persönlich-biographischen der Auftraggeberin Atalante Baglioni, zu präzisieren gewesen, um deren komplexes, für die Zeit charakteristisches Gewebe klarer ans Licht zu bringen. Zwar schließen sich, wie Locher zeigt, die christliche Ebene der Passionsdarstellung und die »heidnische« des Meleagermythos keineswegs aus, doch welche Aussagen macht das Bild selbst über deren Verhältnis? Ist nicht, indem sowohl auf der motivischen als auch auf der inhaltlichen Ebene christliche und antike Traditionsstränge verknüpft sind, eine Zusammenschau dieser beiden geistesgeschichtlichen Epochen ausgedrückt? Und überwiegt visuell im Bild am Ende nicht doch die christliche Komponente?

Lochers Arbeit ist insgesamt überaus kenntnis- und materialreich. So führt er großangelegte Panoramen über die Entwicklungen verschiedener Rahmenformen vor, trägt frühe Beispiele des insgesamt eher seltenen szenischen Retabels zusammen und stellt Überlegungen zu den sich verändernden Betrachterwünschen an. Doch liegt in dem bereits im Titel angedeuteten Spagat zwischen Einzeluntersuchung und Gesamtdarstellung ein prinzipielles Problem der Arbeit: Der Autor beginnt häufig mit der entwicklungsgeschichtlichen Einordnung, bevor der empirische Befund geklärt ist. Für eine Monographie, die ein Einzelwerk zu beleuchten sich anschickt, bleiben die Bestandteile des Hauptwerkes selbst oft seltsam im Hintergrund. Das Problem der Bekrönung wird an keiner Stelle genauer diskutiert. Dabei hätte doch das Kuriosum, daß wir eine offensichtlich eigenhändige Handzeichnung Raphaels für Gottvater besitzen (Lille), das heute in Perugia aufbewahrte Gemälde aber wohl nicht von Raphael gemalt ist, einige erläuternde Sätze wert sein sollen. In diesem Zusammenhang wäre auch nicht zuletzt die Rolle Domenico Alfansis, der Raphael möglicherweise bei diesem Altarwerk assistierte, näher zu beleuchten gewesen, vgl. dazu U. Gnoli, Pittori e Miniatori nell'Umbria, 1917, S. 18. Handelt es sich bei der erhaltenen Bekrönung um eine Kopie nach einem verlorenen Original Raphaels oder hat dieser bereits die Ausführung der ursprünglichen delegiert? Solche Fragen wären im Rahmen einer eingehenden und systematischen Beschreibung des Befundes zu diskutieren gewesen – eine genauere Betrachtung etwa der Friesmotive erfolgt jedoch erst auf S. 96. Angesichts des herangeführten reichen Vergleichsmaterials stellt sich überdies die Frage, was davon Raphael gekannt hat, bzw. was für dessen eigene Arbeit wirklich relevant oder nötig war. Der Bezug zu einem Diptychon Hans Memlings ist zwar interessant, doch welche Rolle soll ein solches Werk beim Entwurf der »Borghese Grabtragung« gespielt haben? Würschte man sich einerseits eine genauere Untersuchung der Bilder selbst, so bleibt andererseits auch die Darstellung der Gesamtentwicklung in vieler Hinsicht unscharf, die Bedeutung des Raphaelschen Werkes im Spannungsfeld von Tradition und Innovation eher amorph. Überdies hätte eine größere sprachliche Schlichtheit dem geneigten Leser die Rezeption der Argumente erleichtern können. Am Ende aber bleibt ein kenntnisreiches Werk, dessen Lektüre manche Anregung bietet. *Rudolf Hiller von Gaertringen*

UWE ALBRECHT: Der Adelsitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in Nord- und Westeuropa. München: Deutscher Kunstverlag 1995. 279 S., 309 Abb. Geb.

Das Buch bietet einen weiträumigen Überblick über die Entwicklung adliger Baukultur vom Frühmittelalter bis in die Zeit der Renaissance. Untersuchungsgebiet ist Frankreich und der Nordseeraum, also England, die Niederlande, Nordwestdeutschland, Dänemark und angrenzende Gebiete. »Der Weg über das Meer, entlang der Küsten der Nordsee, prägte und beförderte Wirtschaft und Kultur, Handel und Zivilisation seit frühester Zeit. Er verband die anrainenden Länder miteinander und führte zur Ausbildung eines zusammenhängenden geographischen Großraums, der im Mittelalter auch historisch durchaus eigenständig neben dem kontinentalen Bereich Mitteleuropas bestand« (S. 228). Die ausgreifenden Aktionen der Wikinger, Normannen und später der Hanse sind Beispiele dafür. Nicht behandelt werden dagegen »das zentrale Europa, die Mitte und der Süden Deutschlands und die im Osten angrenzenden Länder«, die, so der Verfasser, »von jeher engere Beziehungen nach Italien als zu den westlichen Kulturnationen« hatten (S. 228).