

Gérard Maria Kever

Emanzipation und Himmelfahrt



Open Access via PubData – Institutionelle Repositorium der Leuphana University Lüneburg

Dokumententyp

Arbeitspapier | Preprint

Diese Version ist verfügbar unter:

<https://doi.org/10.48548/pubdata-3668>

Quellenangabe

Kever, G.M. (2026). Emanzipation und Himmelfahrt. DOI: 10.48548/pubdata-3668.

Erstveröffentlicht: 27.05.2026

PubData – Institutionelles Repositorium der Leuphana Universität Lüneburg

Nutzungsbedingungen



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt. Sie dürfen dieses Werk in jeder Weise nutzen, die nach den für Ihre Nutzung geltenden urheberrechtlichen Bestimmungen zulässig ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Genehmigung des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Summary of 'Emancipation and Ascension'

The altarpiece 'Sistine Madonna' by Raffael di Santi, located in Dresden, remains a mystery from an art historical perspective. Despite its status as Germany's most famous painting in the 19th century, iconology and philosophy have yet to provide definitive answers to the questions raised by the painting. To close this gap in research, the author proposes a new perspective that focuses on three interventions that indirectly affect the painting but contain important clues that researchers have struggled with until now.

Zusammenfassung „Emanzipation und Himmelfahrt“

Das in Dresden beheimatete Altarbild „Sixtinische Madonna“ von Raffael di Santi bleibt unter kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten ein Rätsel. Trotz seines Status als bekanntestes Gemälde Deutschlands im 19. Jahrhundert geben die Ikonologie und die Philosophie bis heute keine abschließenden Antworten auf die Fragen, die das Gemälde aufwirft. Um diese Forschungslücke zu schließen, schlägt der Autor eine neue Perspektive vor, die sich auf drei Eingriffe konzentriert, die das Bild zwar nur indirekt betreffen, aber Hinweise enthalten, mit denen sich die Forschung bisher schwer tat.

Emanzipation und Himmelfahrt

Drei frühe Eingriffe haben sich in der Biografie der ›Sixtinischen Madonna‹ des **Raffael di Urbino** eingeschrieben. Der fatalste Eingriff wurde unmittelbar an der Leinwand vollzogen, ein weiterer betraf ihre Präsentation (den Rahmen) und ein dritter ist uns durch die Kopie überliefert, mit der das Original in der Klosterkirche San Sisto zu Piacenza (Italien) ersetzt wurde. Keine dieser Manipulationen sagt unmittelbar etwas über das Original aus. Im Gegenteil, sie sagen etwas darüber aus, was das Bild nicht ist oder – der jeweiligen historischen Interpretation entsprechend – nicht sein sollte. Doch wenn wir verstehen, warum diese Umdeutungen versucht wurden, verstehen wir auch das Bildnis der „Sixtinischen Madonna“ besser. Eine solche indirekte Analyse kann sehr aufschlussreich sein und ist darüber hinaus eine Korrektur für vorhandene Fehldeutungen.

a.) Die Vorhangstange¹

Das Bild, so wie wir es kennen, gibt es erst seit 1826. Da ein wesentliches Detail fehlte, war es ein knappes Vierteljahrtausend lang unvollständig. Etwas, das man dringend braucht, wenn man das Bild entschlüsseln will, war von der Leinwand verschwunden. Und diese Zeitspanne war von entscheidender Bedeutung. Kopien und Stiche entstanden, die das Bildnis der Sixtina in die Welt trugen. Die manuellen Drucktechniken nahmen an Fahrt auf und spielten für die allgemeine

¹ Dessen Materialbeschaffenheit ist unklar. Nur Crowe und Cavalcaselle bezeichnen die Vorrichtung als "Seil". Endlich thematisiert Peter Stephan (2020) die Vorhangaufhängung etwas genauer und bezeichnet diese präzise als "primitives Tau" (S. 93). Da die Verwendung des Begriffs "Stange" im Alltag wie in den Texten allgemein üblich ist, behalten wir ihn bei.

Wahrnehmung eine prägende Rolle.² Doch das Kind war nun mal in den Brunnen gefallen, und so setzte sich die damit eingeschlagene Wahrnehmungsrichtung über 1826 bis in die Gegenwart fort.

Was war geschehen? Wie konnte es passieren, dass ein 269,5 × 201 Zentimeter großes Gemälde,³ das für jeden gut sichtbar war, einer Fehldeutung ausgesetzt wurde? Zahllose unvollständige Radierungen verbreiteten sich in Europa. Die Antwort auf die Frage, was der eigentliche Auslöser dieser unheilvollen Weichenstellung gewesen sein könnte, ist so simpel, dass sie auch heute noch verblüffend erscheint: Die gesamte Leinwand war einfach eine Handbreit nach oben verlegt worden! Wann genau das geschah, wurde von der Forschung nie zufriedenstellend geklärt.⁴ Es gibt aber Grund zur Annahme, dass es der Eingriff eines gewissen **Giovanni Setti** war, der 1599 den Auftrag zu einem neuen Rahmen für das Sixtina-Gemälde bekam⁵ und dabei die Leinwand dergestalt manipulierte.⁶

Dieser Vorgang wirft natürlich einige Fragen auf. Insbesondere die Frage nach dem „Warum“. Solche Formatänderungen sind in der Konservatorik zwar nichts Ungewöhnliches, doch im Falle der Sixtinischen Madonna gebührt der Angelegenheit besondere Aufmerksamkeit. Abgesehen von der Bedeutung dessen, was fortan oben auf der Leinwand nicht mehr zu sehen war, gibt es noch etwas anderes, das zu denken gibt: Unten blieb ein handbreiter Streifen sichtbar. Diese unbemalte Leinwand einfach stehenzulassen, schien aber bis zum 27. Oktober 1826, dem Tag, an dem die obere Leinwandseite endlich freigelegt wurde, kaum jemanden gestört zu haben.⁷ **J. Morgenstern** empfahl noch 1798, den unteren Streifen selbst dann stehen zu lassen, wenn der obere Streifen einmal sichtbar gemacht werden würde. Seine Begründung: Die Brüstung unten sei reichlich schmal ausgefallen.⁸ Damals schien niemand die Bedeutung des oberen Abschlusses zu kennen, geschweige denn die Raffinesse im Dialog der oberen mit der unteren Komposition des Gemäldes einschätzen zu können.

Auch W. A. Shukowski verweist in seinem 1821 erschienenen Beitrag „Die Raffaelsche Madonna“ auf diesen Sachverhalt und macht auf die „verbogene“ Leinwand aufmerksam.⁹ Morgensterns Malerkollege und Goethefreund Friederich Bury verkündete bereits 17 Jahre zuvor in einem Brief Ähnliches wie Shukowski: *„Als ich damals dieselbe (Bury's Kopie der Sixtinischen Madonna, 1802) vollendet hatte, entdeckte ich allererst, daß man in Dresden am Original einen ziemlich beträchtlichen*

² „Dann hat Steinla die Aufgabe angefasst (1848). Er ist der Erste, der den richtigen oberen Abschluss des Bildes gibt.“ Heinrich Wölfflin (1983), IV. Raffael, S. 158.

³ Oft wird eine Breite von 196 cm angegeben, was falsch ist. Neuere Angaben, die auf der Restauration von K. H. Weber aus dem Jahr 1983 basieren, gehen von 201 cm aus. Auch die Höhe hat seitdem um 4,5 cm zugenommen.

⁴ Für den Eingriff kommen theoretisch mehrere Termine in Frage: 1514 bei der Einlieferung des Bildes bzw. zur Einweihung der Kirche, 1544 zur Hochaltarweihe oder 1576 zur Verlängerung des Chorraums. 1698 beim Austausch des Rahmens. Für dieses Datum gibt es jedoch keine Urkunden, weshalb Putscher (1955) sowohl die Daten 1544 (S. 206) als auch 1698 (S. 177) vermutet. Für diese „Höherlegung“ vermutet Meyer zur Capellen (2008) sogar: „Possibly the upper border was folded back when the picture was moved at St. Sisto, ...“ (S.107); was bedeuten würde, dass das Bild über 300 Jahre unvollständig war.

⁵ Jürg Meyer zur Capellen gibt für die Neurahmung das Jahr 1599 an (2008, S. 110), gestützt von J. Shearman, der eine Rahmenrechnung vom 5. März 1599 aus der Schreinerei Giuseppe Grattoni anführt. (J. S.: 2003, Bd. II, S. 1432 f.).

⁶ A. Henning und P. Stephan kommen 2012 bzw. 2020 zu derselben Einschätzung dieser Datierung.

⁷ Von einem Bericht über die fertige Restaurierung Palmarolis des damaligen Friederich Matthäi erzählt Christoph Stölzel (2005, S. 100f).

⁸ In: K. Morgenstern (1798) (Nov). Ebenfalls von Morgenstern - schon vier Jahre vor Bury's Kopie der ›Sixtinischen Madonna‹ - findet sich in den ›Dörptischen Beyträgen für Freunde der Philosophie, Literatur und Kunst‹ unter dem 11. Juli 1798 die Unterstellung: *„In Dresden hat man ehemals am Bilde oben eine Hand breit umgeschlagen, um es kürzer zu machen. Dieses obere Ende enthält den Anfang der grünen Gardine, wie dieselbe auf einer eisernen Stange mit Ringen befestigt ist, und noch die Fortsetzung der Lichtglorie darüber. Daher erscheint unten jetzt fast eine Hand breit die leere Leinwand.“*

⁹ Wassili Andrejewitsch Schukowski in "Die Raffaelsche Madonna", 1821 (entnommen Michael W. Alpatow, 1966, S. 372).

*Theil des Grundes am oberen Ende des Bildes umgeschlagen hat, um solches kürzer zu machen. Dasselbe Ende enthält den Anfang der Grünen Gardine, wie dieselbe auf einer Stange aufgerichtet ist, und noch die Fortsetzung der Luftglorie darüber. Da ich nun erkannte, dass durch die Verstümmelung der ganzen Composition viel von ihrer Eleganz und besonders dem Hintergrund von seiner Bedeutung geraubt worden ist, so ist mir allerdings ein Verlangen geblieben, dieses Gemälde noch einmal zu unternehmen und in seinen ursprünglichen Zustand wiederherzustellen."*¹⁰ Doch erst im ausführlichen Zustandsbericht (1827) des Kunstgelehrten J. G. v. Quandt wird die Erfüllung dieses lang gehegten Wunsches bekannt gegeben: Das ursprüngliche Bildformat wurde freigelegt. Und tatsächlich erkennt Quandt als Erster den befreienden Effekt. Er empfindet die Vorhangstange gar nicht als eine Begrenzung, sondern im Gegenteil, dass die Madonna durch "...die Nähe des Rahmens vormals gedrückt wurde." Jetzt aber erscheint Quandt die ganze Komposition sehr viel logischer.¹¹

Wie kam es zu dem neuen Urteil über das Gemälde?

Bei den Vorbereitungen für den Verkauf nach Dresden wurde das Bild aus seinem Barockrahmen gelöst und überprüft. Und siehe da - man entdeckte den vergessenen Leinwandstreifen. Der als Gutachter und Begleiter für die Überführung des Gemäldes verantwortliche Künstler **Giovannini Carlo Cesare** erkannte den Makel zuerst, ließ ihn aber unverändert.¹² In Deutschland angekommen, riet er dem damaligen Galerieinspektor **Johann Gottfried Riedel**, den rückseitigen Leinwandstreifen wieder freizulegen.¹³ ¹⁴ Doch auch ihm schien eine Restaurierung des Gemäldes im Sinne des Originals nicht besonders wichtig zu sein. Und so dauerte es noch einmal weitere siebenzig Jahre bis zur Rehabilitation: 1826 traf schließlich der aus Rom angereiste Restaurator **Pietro Palmaroli** mit seinem Sohn und Gehilfen **Felice** in Dresden ein, überstrich die trüb gewordene Firnis mit Spiritus und befreite den so lange ignorierten Leinwandstreifen.¹⁵ Hat sich der Blick erst einmal an das wiederhergestellte Bildteil gewöhnt, dann hinterlässt die Erinnerung an sein Fehlen einen eigentümlichen Beigeschmack. Auf den Kopien¹⁶ und Stichen vor 1826 wirkt das Bild so unfertig, dass man all die Betrachter bedauern muss, die sich mit einer so unvollkommenen Version der „Sixtinischen Madonna“ zufriedengeben mussten.

Jetzt aber, nach so langer Zeit, war das erste Mal die Möglichkeit gegeben, das Gemälde ikonographisch angemessen zu analysieren: "...fehlt die Stange; in demselben Augenblick leuchtet ihre Notwendigkeit ein." (Hetzner)¹⁷ *Praktisch* ist das - unter dem Aspekt der so lange fehlenden

¹⁰ Brief Burys an K. Morgenstern, Berlin den 25.12.1804.

¹¹ Johann Gottlob von Quandt, Über Palmaroli's Berufung nach Dresden und dessen Arbeiten auf der Königlichen Galerie. 1827 in Artistische Notizblätter Nr. 4, S. 17-20. Weiter S. 19: "*Dadurch aber, daß das Bild nun in seiner ganzen Größe zu sehen ist, entsteht der Vorteil, daß der Vorhangstab sammt den Vorhängen nun die Gruppe von dem Standort des Beschauers bestimmt abgesondert bezeichnet.*"

¹² siehe: Moritz Stübel, 1926, S. 99.

¹³ siehe A. Walter, 1994, S. 27.

¹⁴ Zurück in Italien schreibt Giovannini Briefe nach Deutschland, in denen er - laut Stübel - warnt: "In dieser unfreiwilligen Dresdener Muße hatte er oft die Galerie besucht. Es entzückte ihn, in der nordischen Stadt so viele Meisterwerke seiner Landsleute bewundern zu können; aber der Zustand vieler Gemälde machte ihn bange Sorge. Er hatte erkannt, daß das Verfahren des Galerieinspektors Riedel falsch und gefährlich war und hielt es, nach Bologna zurückgekehrt für seine Pflicht, nachdrücklich vor ihm zu warnen." Stübel, 1926, S. 43f + Korrespondenznachweise Giovanninis, S. 116.

¹⁵ Palmaroli war über ein Jahr lang, bis August 1827, für die Restauration von 55 Gemälden der Königlichen Galerie engagiert. Die Sixtina stand anfangs nicht auf seiner Liste und wurde erst gegen Ende seines Aufenthalts bearbeitet. Siehe W. Frhr. v. Biedermann, 1873, S. 131ff. Und: M. Stübel: "... etwas anderes als äußerliches Aufputzen konnte in so kurzer Zeit nicht geleistet werden." (1926, S. 56).

¹⁶ auch F. Bury hatte auf seiner berühmten Kopie (1801 - 1804) nicht nur die Vorhangstange weggelassen, sondern, was er später bereute: "... ließ sogar unten einen Streifen der Leinwand frei stehen, wie es damals war." (Putscher, 1955, S. 271).

¹⁷ T. Hetzer, 1991, S. 9.

Vorhangaufhängung - bis heute nicht geschehen. Selbst im Jubiläumskatalog von 2020 ist seine Bedeutung immer noch nicht erkannt. Das Umgeschlagene des Streifens wird dort mit der fadenscheinigen These begründet, die Vorhangaufhängung sei für die Mönche als ein „primitives Tau“ so störend gewesen, dass sie es *"kurzerhand nach hinten klappen ließen"*.

Betrachtet man die obere Begrenzung jedoch als eine von Raffael bewusst komponierte Bilderfindung, dann wirft ihre Aufhebung Fragen auf, die eine etwas ausführlichere Antwort verdienen. War es Zufall, die Vorhangstange (Seil oder Tau) verschwinden zu lassen? Warum dieses unnötige "Höherlegen" der sichtbaren Fläche? Was wollte man mit diesem Eingriff erreichen? Fast könnte man dem Rahmenbauer Setti dankbar dafür sein, dass er sich nicht die Mühe gemacht hat, den handbreiten Überschuss mit der Schere abzuschneiden. Denn damit wäre die spätere Entdeckung dieses Bilddetails endgültig vereitelt worden. Weder bei den wenigen Zeitzeugen, wie beispielsweise dem florentinischen Chronisten **Vasari**,¹⁸ dessen frühe Beschreibung¹⁹ davon nichts erwähnt, noch im Gedicht des Klosterbruders **Don Felice Passero**, der das Gemälde sozusagen täglich vor Augen hatte, kommt die Stange vor. Andere schriftliche Quellen sind nicht bekannt. Vom damals noch in den Kinderschuhen steckenden Handwerk des Kupferstichs²⁰ gab es, allem Anschein nach, keine Reproduktion der Sixtina.²¹ Zur Wiederherstellung hätte man auf eine zufällig entdeckte Zeichnung hoffen müssen, ansonsten wäre der Schaden nicht mehr gutzumachen gewesen. Selbst mit den modernen Möglichkeiten der forensischen Ikonologie wäre eine Rekonstruktion dergleichen Details kaum möglich gewesen. Was genau ist also darauf zu sehen?

Der umgeschlagene Leinwandstreifen zeigt eine Vorhangbefestigung, die den oberen Abschluss der dargestellten Szene markiert. Leicht durchgebogen, sodass die Phantasie noch Luft nach "oben" hat, hängt der grüne Vorhangstoff mit dreiunddreißig Schlaufen an einem daumendicken Seil (von den meisten Kommentatoren wird es als *Stange* beschrieben). Diese Aufhängung der herabfließenden Portiere eröffnet die Szene. Da der Stoff rechts und links auf halber Höhe gerafft und fixiert ist, gibt der Vorhang die Sicht auf die Figuren frei. Diese Draperie ist von großer Bedeutung, da sie den Blick auf etwas Verborgenes, etwas Geistig-Geschautes unterstreicht. *"Die Einführung von Stab und Ringen ganz oben im Bild [...] ist kein bloßes Stück fruchtlosen Realismus, sondern ein wesentliches Element in der Konzeption, ..."* (Oppé)²² Aus kompositorischer Sicht ist dieses Detail allein schon deswegen unverzichtbar, weil es dem Bild einen "rahmenhaften" Abschluss verleiht. Rechts und links sind es die gerafften Vorhänge und unten die Balustrade, die die Komposition stabilisieren. Dadurch wird die Figur in der Mitte hervorgehoben und die Eigenständigkeit des gesamten Gemäldes unterstrichen. Ohne das "Seil" wäre das Gemälde nach oben hin offen. Erst seine "Rahmenkonstruktion" garantiert eine Autonomie, die später in der profanen Umgebung des Museums so ungemein wichtig werden sollte. Und auch inhaltlich betrachtet, macht das gesamte

¹⁸ Georgio Vasari (1511-1574), Maler, Schriftsteller. Erster Biograf Raffaels, der mit seinen Künstlerviten den Begriff der *rinascere*, *rinascita*, *rinascenza* und *rinascete* einführte.

¹⁹ 1550 (überarbeitet 1568) *Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*. (Künstler der Renaissance).

²⁰ C. F. v. Rumohr: "Zur Dresdener Madonna indes ist bisher kein einzelnes Studienblättchen an das Licht gekommen; ja es scheint nie eins dagewesen zu sein, weil kein Kupferstecher des sechzehnten Jahrhunderts jemals davon einen Stich gemacht; denn man stach, wie Kunstfreunde wissen sollen, dazumal noch keineswegs nach den Bildern, sondern ziemlich frei nach den Handzeichnungen großer Maler." (C. F. v. R., 1832, S. 74f). Immerhin, von der so populär gewordene "Hl. Cäcilia" (1516-17) existierten zwei Stiche (Marcantonio); von weiteren drei Madonnenkopien weiß man: M. m. Kind auf Wolken, M. della Palma, M. m d. Fisch. Von der ›Transfiguration‹ existiert ein seitenverkehrter, anonymer Kupferstich aus dem Jahre 1538 (344 × 240 mm. London, British Museum, Inv. 1874,0808.255), der als erster echter Reproduktionsstich überhaupt gilt.

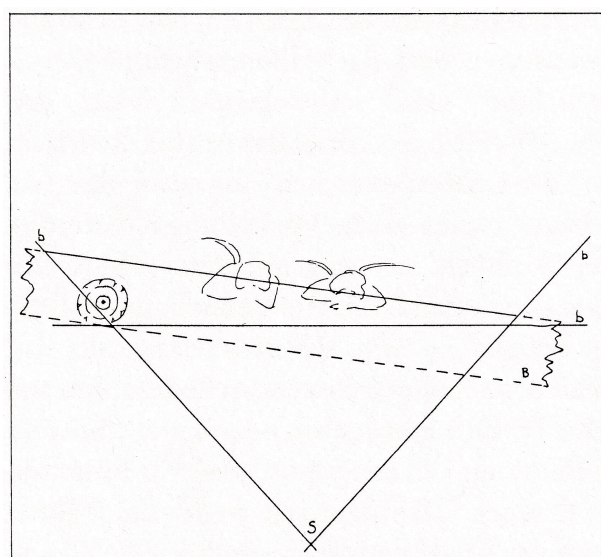
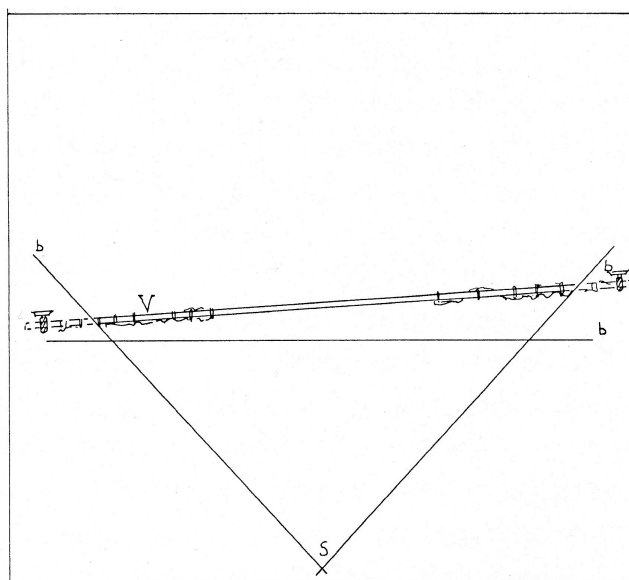
²¹ "Indeed printed copies only appeared once the painting had arrived in Dresden ...", in: Meyer zur Capellen, 2005. S. 110.

²² "The introduction of the rod and rings at the very top of the picture [...] is not a mere piece of frigid realism, but an essential element in the conception, for it not only gives precision where precision is required, but also allows the sky to reach to the very edge of the frame, ...". A.P. Oppé, 1970, S. 107.

Bild ohne die Vorhangaufhängung gar keinen rechten Sinn, denn: "Der Vorhang ist wirklich, das Wirklichste und Nächste auf dem Bild überhaupt, zumal vor dem überirdischen Himmel, und diese Wirklichkeit wird nicht verleugnet." (Mühlberger)²³

Darüber hinaus sind im Laufe der Zeit weitere Konstruktionsdetails der Aufhängung erkannt worden. **Michael Bockemühl** wies 1982 auf die Laufrichtung der Vorhangstange hin.²⁴ (Abb. 1) Denkt man sich diese - wie üblich - als parallel zur Brüstung unten verlaufend, so wird (bei Draufsicht) deutlich, dass "oben" und "unten" nicht übereinstimmen: Die Vorhangstange fällt rechterseits genau so viel nach *hinten* weg²⁵, wie sich die Balustrade rechterseits etwas nach *vorne* verschiebt. (Abb. 2) Stimmt man dieser Rekonstruktion von Bockemühl zu, würde das Gemälde in keine real existierende Architektur passen.²⁶ Die Koordination der Figuren mit dem Raum bleibt damit unbestimmt und offen. Eine Tatsache, an der Raffael offensichtlich sehr viel gelegen war. Ebenso wichtig muss es ihm gewesen sein, diese Vorhangaufhängung nicht an den Bildseiten enden zu lassen, sondern sie kurz vorher nach oben hin verschwinden zu lassen.²⁷ Dadurch wirkt der Himmel nicht wie ein isolierter Ausschnitt, sondern wie ein kompaktes Element, das in das Bildganze eingebunden ist.

Was den technischen Vorgang des Eingriffs in das Gemälde angeht, muss man vermuten, dass Setti über die Verbesserung der Präsentation durch Neurahmung hinaus wenig Skrupel gegenüber einem inhaltlichen Eingriff hatte. Der neue, acht Meter hohe Barockrahmen war so überbordend, dass die Manipulation der Sichtfläche kaum ins Gewicht gefallen sein dürfte. Allerdings bleibt fraglich, ob er eigenmächtig oder weisungsbefugt



²³ Dr. Josef Mühlberger, 1947, 2. Jahrgang, Nr.: 51, S. 410.

²⁴ Michael Bockemühl, 1985, S. S. 135-169 (Abb.: S. 140).

²⁵ Rudolf Berliner geht so weit zu bezweifeln, ob die Stange überhaupt "durchhängt" und mahnt an, da das Bild "überhaupt nicht perspektivisch einheitlich konstruiert" sei, es auch nicht auszuschließen sei, "daß die Stange als in Aufsicht wiedergegeben gelten soll, d.h. daß die betonten Kurven als perspektivische Darstellungen einer nach vorne sich wölbenden Rundung verstanden werden sollen." R. Berliner, 2003, S. 223.

²⁶ Verlängert man (bei Draufsicht) die Laufrichtung der Vorhangseiten-Raffer über den Rahmen hinaus, scheint der rechte vor einer Säule angebunden zu sein, während der linke sich eher hinter einer Säule befindet; womit die Asymmetrie der vermeintlichen Architektur bestätigt wird.

²⁷ Wenige Jahre nachdem der obere Leinwandstreifen freigelegt ist, entsteht eine Lithografie (1832/33) von Franz Hanfstaengel, auf der die Seilenden *seitlich* verschwinden, dem Himmel so *unnatürlich* viel Raum geben, dass die gesamte Komposition dabei in Mitleidenschaft gezogen wird. Gleichzeitig beweist Hanfstaengels Lithografie, wie erstaunlich die Entdeckung damals gewirkt haben muss; sie macht aber dann den gleichen Fehler der Respektlosigkeit mit umgekehrten Vorzeichen.

handelte. Letzteres scheint wahrscheinlicher, da der Aufwand für das acht Meter hohe Schnitzwerk in keinem Verhältnis zu einem neuen zehn Zentimeter kleineren Keilrahmen gestanden hätte. Offenbar wurde das ursprüngliche Format beibehalten. Ein Indiz dafür, dass die Manipulation der Leinwand nicht vor der Erstellung des Rahmens stattgefunden hat. Wahrscheinlich wurde er mitten in seinen Ausführungen zum Höherlegen der Leinwand genötigt – zu einem Zeitpunkt, als das Maß für die Leinwand bereits festgelegt war und der Rahmen schon zur Hälfte fertiggestellt war.

Vermutlich wird man nie herausfinden, wer die Idee hatte, von der besseren Präsentation (Rahmen) zum besseren Bild überzugehen. Die Begründung für den Eingriff lässt sich jedoch auch ohne Personen- oder Datumsangaben nachvollziehen. Er war weniger persönlicher als kollektiver Natur – er entsprang dem verbreitetsten aller Bedürfnisse in einem christlich geprägten Volkskörper: die Gottesmutter angemessen zu ehren und mit ihrer endgültigen Aufnahme in den Himmel (lat.: *assumptio*) diesen Anspruch zu befriedigen. Aus der Perspektive der heutigen Raffaelverehrung erscheint der dafür nötige Eingriff in Raffaels Komposition als frevelhaft, er dürfte jedoch zur damaligen Zeit als vollkommen legitim betrachtet worden sein. Selbst die Anwesenheit des bei einer Himmelfahrt Marias naturgemäß fehlenden Christuskindes schien niemanden davon abzuhalten, die Bildmanipulation als legitim zu erachten. Gleichwohl war die Logik der Verkehrsrichtung Marias damit so empfindlich gestört, dass die Idee, das Gemälde zu verkaufen, Gestalt angenommen haben dürfte. (Dreihundert Jahre später erkannte Goethe die Chance, Maria ohne den Knaben, dafür aber mit seinem „Faust“ auffahren zu lassen.)

Bildprogrammatische Änderungen (z.B. durch Übermalungen) waren damals keine Seltenheit. Doch hier bei der Sixtina ging man anders vor: Man ließ die Vorhangstange verschwinden und installierte über dem Kopf der Madonna und fest im Goldrahmen eingebunden ein zweites Szenefeld, eine sog. »Lünette« (lat. f. "Möndchen").²⁸ Dieses zeigt zwei Engel, die eine Krone so halten, dass Maria bei einer Aufwärtsbewegung einer Krönung nicht hätte entgehen können.²⁹ *"Die beiden Engel, die eine Krone über die Muttergottes halten, geben der Sixtina dabei eine stärker marianische Wendung und sie motivieren das unmotiviert Schweben auf den Wolken im Sinne einer Himmelfahrt."* (Schwarz)³⁰ Ob die Gottesmutter bei ihrer Aszendenz nicht auch von sich aus an der Vorhangstange vorbeigekommen wäre, sei dahingestellt. Jedenfalls gab es im Volksempfinden den Wunsch, die Bewegung nach oben ohne Unterbrechung mitzerleben. *"Indem der obere Abschluss fehlte, wurde eine Aufwärtsbewegung nicht mehr gebremst."* (Walter)³¹. Die heilige Sixtina konnte schließlich - 87 Jahre nach ihrer Entstehung - den Weg zu Gottvater antreten.³² Wie dringlich damals dieses Bedürfnis nach Himmelsaufnahme tatsächlich gewesen sein musste, können wir uns heutzutage

²⁸ R. Arisi gibt *Lorenzo Lotto* als Maler der Lünette an, dessen Entstehungszeit sie auf 1512 (?) datiert. Die Lünette befindet sich noch heute über dem Hauptfeld. A. Henning gibt sie mit den Maßen 105 x 196 cm an (was die Breite des Hauptbildes um 5 cm unterschreit) und meint, eine Malerwerkstatt aus Cremona oder Parma hätte das Bild 1544 gemalt. (A. H., 2005, S. 41, Fn. 62).

²⁹ Ohne zu erklären, was M. Rohlmann unter "ursprünglichen Zusammenhang" versteht, sagt er: "Jedoch scheint es (die Lünette) offenbar zum ursprünglichen Altarzusammenhang gehört zu haben". (M. R., 1995. S. 226.) Desgleichen schreibt Gardner v. Teuffel: "Die zwei Engel mit der Krone, die heute in der barocken Extravaganza eingefasst sind, die die Kopie in San Sisto rahmt, waren scheinbar Teil des originalen Rahmens" und fügt ahnungslos hinzu: "Sie erweiterten das Bildprogramm, indem sie auf Marias Jungfräulichkeit und ihre Verherrlichung verweisen." (G.v. T.: Zeitschrift, 1987, 50. Bd., H. 1, S. 18).

³⁰ M. Schwarz, 2002. S. 214.

³¹ Angelo Walter (ehem. Kustos an der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden) schreibt weiter in *Die Sixtinische Madonna* (1994, S. 38): "So konnte die Vorstellung von einem Entschweben der Gottesmutter im Sinne der Himmelfahrt entstehen." Womit Walter die 128 Jahre "Entstehungszeit" von Kupferstichen und Lithographien meint, die bei der Verbreitung der Himmelfahrt Marias noch lange fortwirken sollten.

³² Für die Jubiläumsausgabe des Verlags C. H. Beck *Raffael - Glaube, Liebe, Ruhm* (2019) begründete man das Bild im Uhrzeigersinn nach links und fügte eine zweite Vorhangstange ein. Obwohl der Autor (U. Pfisterer) im Buch dem Gemälde eine zentrale Rolle zugestand, war der Eingriff (durch einen Computer verursacht) selbst zwei Jahre nach Drucklegung niemandem aufgefallen. Im Juli 2021 machte der Autor G. Kever den Verlag darauf aufmerksam.

kaum noch vorstellen. Doch wenn sich Ludwig Jelinek noch 1899 auf 116 Seiten bemüht, alle möglichen Details als Beweis für eine Fälschung der Sixtina heranzuziehen und die Meinung vertritt, dass das verschollene Original im oberen Abschnitt eine Himmelfahrtsszene enthielt, dann bekommt man vielleicht eine Vorstellung davon, wie dringlich das Bedürfnis war, Maria einer Himmelskrönung zuzuführen.

Aus bildpolitischer Sicht hatten sich mit diesem Eingriff der Volkswillen und der Wille der Herrschenden gegen das Genie Raffael durchgesetzt. Bei aller Madonnenverehrung, die damals ihren Höhepunkt erreichte, musste Raffaels „Maria-Version“ auch Unbehagen ausgelöst haben. Durch eine junge Frau den himmlischen Heiland so aktiv (Wölfflin: „brutal“) überbringen zu lassen, war in mehrfacher Hinsicht eine starke Herausforderung. Auf die biblische Vorstellung eines väterlichen Gottes, der seinen Sohn zur Erde schickt, reagierte Raffael mit der Gleichsetzung von Senden und Gebären. Dazu ließ er die sixtinische Szene nicht in einem Stall, sondern hoch oben in den Wolken spielen. Der Vater überantwortet seinen Abkömmling, welcher jedoch von der Mutter überbracht wird. Diese Arbeitsaufteilung musste gerecht erscheinen, da sie dem theologisch-metaphysischen wie auch dem weltlich-biologischen Prinzip entsprach. Und doch drückt sich in der Relativierung des väterlichen Sendemonopols auch eine unterschwellige Kritik an dessen Alleinherrschaft aus.

Zudem stellt die Sixtina einen Eingriff in die biblische Chronologie dar, der widersprüchliche Gefühle geweckt haben muss. Maria brachte einen Knaben auf die Erde, der als Mann bereits eine Wirkungsmacht von anderthalb Jahrtausenden hinter sich hatte. Das war Allegorie in Vollendung. Diese Darstellungsform war nur insofern logisch, als der Heiland in Knabenform dargestellt wurde und damit die reine Unschuld symbolisch verwirklicht wurde. Was wiederum förderlich für den Glauben selbst dann war, wenn man aus purer Gewohnheit an die (heiligen) Schriften zu glaubte. Man weiß heute, dass " ... *das Misstrauen gegenüber dem [allgemeinen] Bild groß war und eine Gefahr in den Neigungen der Menschen gesehen wurde, Bilder mit der repräsentierten Welt zu verwechseln und zu verehren.*" (Locher)³³ Die Kirche misstraute der Kunst umso mehr, wenn ein Gemälde im kirchenkanonischen Sinn etwas Neues präsentierte und dieses Neue dann auch noch ungewohnt realistisch dargestellt war. Bedenkt man den hohen Grad an Naturalismus im Sixtina-Bild, so muss die Thematisierung einer so offensiven Gottesmutter auf die damaligen Zeitgenossen wie eine Provokation gewirkt haben.

Typisch "Renaissance" möchte man sagen, aber vor dem Hintergrund eines gläubigen Mittelalters war diese Metapher eine Herausforderung. Wäre man nicht gleichzeitig davon überzeugt worden, im Bild eine Vision zu erkennen – womit das Kirchenpublikum vermutlich kein Problem hatte –, hätte man es wahrscheinlich schon bei seiner Ankunft abgelehnt. Der schiere Glaube an die zeitlose Qualität einer Gotteserscheinung machte vieles möglich, doch die Art, wie diese Sixtina auf die BetrachterInnen zukam, wie sie die Menschen anschaute, hatte etwas Herausforderndes, ja geradezu etwas Beängstigendes. "*Das direkte Herauskommen aus dem Bild, das Losgehen auf den Beschauer, muß immer mit einem unangenehmen Eindruck verbunden sein.*" (Wölfflin)³⁴

Will man die Auswirkungen dieses Gemäldes auf unsere Kultur verstehen, muss man begreifen, dass die Zeit für ein weibliches "Herauskommen" aus den damaligen Rollenvorgaben noch lange nicht gekommen war. Aus Sicht des Spätmittelalters musste zuerst einmal der Weg nach "Oben" absolviert werden. Grundlagen für eine Himmelfahrt waren durch jene Konzile von Ephesus (435 n.C.) und Chalcedon (451 n.C.) gelegt. Doch auch wenn die Gottesmutter als eine "Theotókos" - eine *menschliche Gottesgebälerin* - definiert wurde, so war der Weg zu Gott damit noch lange keine

³³ H. Locher, 1994, S. 47f.

³⁴ Heinrich Wölfflin, 1983, S. 155.

beschlossene Sache.³⁵ Zumindest seitens des Heiligen Stuhls nicht. Marias himmlische Aufnahme (assumptione) und ihre Krönung (incoronazione) waren lediglich durch Texte mit apokryphen Status vorherbestimmt. Um die fehlende evangelikale Mariealogie zu bekommen, musste ihre Biografie von ihrer "Verkündigung"(annuntiatio) an bis zu ihrer "Entschlafung" (dormitio) zuerst einmal von Künstlern entworfen und bebildert werden.

b.) Der Barockrahmen

"Ihre zarten Farben mussten verblassen vor dem strahlenden Glanze des Goldes, und sie musste verschwinden unter der riesigen Masse des Rahmens." (Stübel)³⁶ Es war die Zeit des Barock, in der sich das Formverständnis von klassischer Strenge zu Überschwang verlagerte. Eine opulente Ornamentik wucherte nun über mehrere Quadratmeter um das Bild herum und nahm dabei fast die gesamte Fläche der Chorrückwand ein. Der Raffaelexperte **Theodor Hetzer** bemerkte dazu: *"... den ausschweifendsten barocken Rahmen, der sich denken lässt, eine ins Riesige vergrößerte, kostbar geschnitzte und vergoldete Monstranz."*³⁷

Der Begriff »Monstranz« (lat.: monstrare „zeigen“) ist durchaus aufschlussreich. Hetzer bringt ihn 1943 in seiner Schrift *Die Sixtinischen Madonna* ins Spiel. Man bezeichnet damit ein liturgisches Schaugerät, das im Fensterbereich die ›Hostie‹, also den konsekrierten Leib Christi, aufbewahrt. Zum Höhepunkt der Messfeier wird das handliche Gerät vom Priester aus einem kleinen Schrein (Tabernakel) entnommen und der Gemeinde entgegengehalten. Analog dazu erscheint das Sixtina-Gemälde zwar unverhältnismäßig groß, doch dessen fensterartige Komposition mit seiner Marienerscheinung erinnert nicht zufällig an das gläserne Schaukästchen einer Monstranz. Beides wurde vom gläubigen Publikum als eine Emanation (Hervorgehen), ja, als eine Epiphanie (Erscheinung) verstanden.

Die Assoziation »Monstranz« mag von Hetzer nur beiläufig erwähnt worden sein, doch die neuere Sixtinaforschung bestätigt einen Zusammenhang zwischen der "Eucharistie" (Altarsakrament)³⁸ und der Altarbild-Entwicklung.³⁹ *"Wer in Florenz des Quattrocento den Leib Christi, Gott selbst, mit den eigenen Augen anschauen wollte, für den war dies gleichbedeutend mit dem Besuch der hl. Messe"*, schreibt der Renaissanceexperte M. Rohlmann. Das bloße "Schauen" Gottes ersetzt sogar den Opfergang des Kirchenbesuchers: *"Die Eucharistie, das gemeinsame Mahl der Gläubigen, tritt in den Hintergrund zugunsten des Gedankens der Epiphanie Gottes in der Hostie, die nur noch zu den*

³⁵ 1950 verkündete Papst Pius XII das »marianische Dogma«, der *"mit Leib und Seele zur himmlischen Glorie aufgenommenen immerwährenden Jungfrau Maria"* und sprach sie damit vom Zerfall ihres Leibes als eine Folge der Sünde frei.

³⁶ M. Stübel, 1926, S. 23.

³⁷ Etwas weiter erwähnt er kurz die fehlende Vorhangstange, ohne einen Zusammenhang zu erkennen. Das Fehlen der Aufhängung erklärt er mit dem neu erwachten Interesse des Klassizismus am "einzelnen Schönen" und den damit einhergehenden Zerfallserscheinungen der "künstlerischen Einheit", bemerkt dann aber: *"Doch schon auf der Kopie in Piacenza fehlt die Stange; offenbar war die Leinwand oben eingeschlagen."* Da sein einfühlsamer Text vermeidet, theologische Hintergründe in der Analyse zu berücksichtigen und um sich ganz den kunst-geschichtlichen Zusammenhängen widmen zu können, kommentiert er (nicht ganz korrekt "nur" auf die Kopie beziehend): *"Im übrigen aber beweist der freilich tolle barocke Rahmen, den man der Kopie gab, daß man damals noch volles Verständnis hatte, für jenes Ein- und Ausatmen des Bildes, für die Gesamtbewertung in der Fläche, die man im Klassizismus nicht mehr spürte."* T. H. in seiner Einleitung, 1991. S. 5.

³⁸ Von den sieben christlichen Sakramenten, wird in der Eucharistiefeier (Kommunion) die Kernbotschaft der "Fleischwerdung" Gottes durch einen Ritus nachvollzogen: Brot und Wein verwandelt sich zu Leib und Blut Christi, um die Gegenwart Gottes empfangen zu können.

³⁹ siehe dazu insbesondere das Kapitel IV ›Szenische Retabel‹ in: H. Locher, 1994, S. 46.

Hochfesten selbst empfangen wurde und von deren alleinigem Anschauen in der Messfeier man sich schon Gnaden- und Heilswirkung erhoffte."⁴⁰

Der Begriff „Altar“ stammt aus dem Lateinischen „alta ara“ und bedeutet so viel wie „erhöhte Opferstätte“ oder „erhabener Ort“. Auf einem solchen „Hochaltar“ wünschen sich die Menschen "... immer öfter das echte Symbol bzw. Christus in Gestalt der Hostie zu sehen."⁴¹ „Die ›elevatio‹ (\"Erhebung\", A.d.A.) der Hostie, eigentlich nur ein Bestandteil der Messe, wurde in der Volksmeinung zum entscheidenden Ereignis, da man die Hostie erst im Augenblick der Erhöhung sehen konnte, wenn der Priester mit dem Rücken zur Gemeinde zelebrierte. Es ist überliefert, daß die Gläubigen nicht mehr als Gemeinde der ganzen Messfeier beiwohnten, sondern in Städten Sonntags von Kirche zu Kirche zogen, um möglichst oft den Corpus Christi zu sehen.“ (Locher)⁴² „So drängten die Gläubigen sich möglichst nah an den Altar, sodass sie gelegentlich sogar den Priester behinderten. Man stritt sich um die Plätze in der Kirche, von denen die Hostie besonders gut zu sehen war. Man kletterte auf die Bänke oder ließ sich hochheben, um besser sehen zu können. Zuweilen rief man dem Priester zu, er solle die Hostie höher emporheben.“ (Nußbaum)⁴³ Eine solche Hysterie um das Zeigegerät "Monstranz" scheint heutzutage kaum noch nachvollziehbar.⁴⁴ Doch die Religionsforschung bestätigt: "... die Elevation [wurde] zu Recht als das bedeutendste Ereignis der Liturgiegeschichte des Mittelalters und als wichtigste und folgenschwerste Änderung des Mittelalters am Ritus der Messe bezeichnet." (Nußbaum)⁴⁵

Mit der Aufwertung der ›Hostie‹ durch deren Emporheben (›präsentatio‹) während der Messe entstand ein Konflikt um das Hoheitsgebiet ›Altar‹. Bei aller Macht der Renaissancekünstler, ihre Kunstwerke waren nicht unantastbar. Auch wenn "... für den Gläubigen des neuen schaubedürftigen Zeitalters das Bild des Heiligen nahezu dieselbe Würde und Wirklichkeit [hatte] wie ehemals das Reliquiar der Heiligen" (Maurer)⁴⁶, so blieb die Differenz zwischen Altarbild und Hostie bestehen, ebenso wie die zwischen einer Reliquie (Gegenstände oder Knochen) und der Hostie (dem „Leib“ Christi). Eine Altarausschmückung kam gegen die Realitätsebene sakramentaler Gegenstände und Handlungen nicht an. "Nachdem die Heiligkeit und damit die Anbetungswürdigkeit des Bildes als Objekt schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf dem Altar suspekt geworden war, konnte das Bild als Medium eine Alternative anbieten, indem es nicht nur das Ebenbild der göttlichen Person vorzeigte, sondern jenes menschlich nachvollziehbaren Ereignis, in welchem die Göttlichkeit sich offenbart hatte." (Locher)⁴⁷ Doch selbst dann, wenn man dank der neuen malerischen Möglichkeiten die Passion Christi oder seine Auferstehung (Resurrection) so realistisch wie nie zuvor darstellen konnte, verglichen mit der "Superpräsenz" einer ›Hostie‹, musste "jede Evokation oder Manifestation des Heiligen - Reliquien, Bilder - verblassen ...". (Ginzburg)⁴⁸ So ordnete sich beispielsweise die

⁴⁰ M. Rohlmann, 1995, S. 244. Auch H. Locher berichtet: "Es überrascht wenig, daß schließlich das Schauen der Hostie insbesondere zur Verhütung oder Behebung von Augenleiden empfohlen bzw. dieser Glaube als Ketzerei verurteilt werden musste." H. L., 1994, S. 56.

⁴¹ H. Locher, 1994, S. 71.

⁴² H. Locher, 1994, S. 56.

⁴³ O. Nußbaum, 1979, S. 136.

⁴⁴ Ibid., Nußbaum, S. 136: "Seit dem 16. Jahrhundert nahm auf dem Festland die eucharistische Verehrung im Augenblick der Elevation immer mehr ab und verschwand im 18. Jahrhundert fast ganz, ehe sie im Jahre 1907 durch die Empfehlung Pius X. wieder eine geringe Neubelebung erfuhr."

⁴⁵ Ibid., Nussbaum, S. 125. Gestützt durch H. B. Mayer, in: *Die Elevation im deutschen Mittelalter und bei Luther*.

⁴⁶ E. Maurer, 1982, S. 198.

⁴⁷ H. Locher, 1994, S. 71f.

⁴⁸ C. Ginzburg, 1999, S.112 (97 - 119).

berühmte, kurz nach der ›Sixtinischen Madonna‹ entstandene ›Assunta‹ (1516 bis 1518) von Tizian unter der liturgischen Monstranz-Anforderung, indem sie eine kompositorische Kooperation einging: Ihr Rahmen zeigt einen integrierten Vorsprung, eine Art Konsole, auf der die »Monstranz« während der Messfeier so abgestellt werden konnte, dass sie vor einer absichtlich dunkel und frei gehaltenen Sockelfläche im Gemälde hell aufleuchtete.⁴⁹ Die von Gottvater auffahrende »Assunta« (An- oder Aufgenommene) tut dies in Anbetracht des vor ihr aufgestellten *Corpus Christi*.

Der deutsche Kunsthistoriker M. V. Schwarz bestätigt die kategoriale Differenz zwischen Hostie und Gemälde: "*Wie jedes Altarbild war die Sixtinische Madonna [...] auf etwas bezogen, vor dem sie verblaßte...*" und fügt hinzu: "... *allerdings, so glaube ich, war sie bezogen und verblasste sie wirkungsvoller als bis dahin jedes andere.*"⁵⁰ Dass Raffael mit der Sixtina die sakrale Schwelle zu einem Mysterium überschritten haben könnte, welches selbst in unserer Gegenwart noch hineinstrahlt anstatt zu verblassen, konnte sich Schwarz 2002 genauso wenig vorstellen wie seine Kolleg*innen.⁵¹ Dabei war der Kunsthistoriker auf dem richtigen Weg: "*Darf man Julius II. zutrauen, daß er den Benediktinern von S.Sisto in Piacenza ein Altarbild schenkte, das auf eine besondere Inszenierung des eucharistischen Sakraments hin konzipiert war?*" und antwortet etwas weiter: "... *Raffael [hat] ein eignes Medium kreiert, so daß die mediale Ebene weitgehend auch die Ebene der Veranschaulichung ist. Medium und Gegenstand fallen zusammen in jenem unbegründeten Sichtbarwerden, von dem ich annehme, daß es einige der Geheimnisse des eucharistischen Sakraments einfangen soll ...*"⁵²

Es ist diese sakrale Hürde der Fleischwerdung Gottes, die Raffael mit dem Auftrag zur ›Sixtina‹ als persönliche Herausforderung erkennen und annehmen musste. Genau genommen kommt man dem sixtinischen Gemälde nur dann auf die Schliche, wenn man den Funken der Inspiration von der Eucharistie zur Sixtina überspringen sieht. Doch machen wir uns nichts vor, die Hürde, die dieser Funkenschlag zu nehmen hatte, galt damals wie heute allgemein als unüberwindlich.⁵³ Sollte es Raffael mit der ›Sixtinischen Madonna‹ dennoch gelungen sein, diese Schwelle zu übertreten, dann müssten sich im Bild außergewöhnliche Hinweise finden lassen. Als Gemälde müsste es alle bisher von der Kunstgeschichtsforschung zutage geförderten Vorstellungen über das, wozu das Medium Malerei fähig ist, übersteigen und damit auch gleichzeitig die Fesseln der "Idolatrie" - die Glaubenssätze über die Grenzen der Bilderverehrung - überwunden haben. "*Für Raphael bedeutete dieser Auftrag die Entscheidung.*" (Fischel)⁵⁴

Fassen wir zusammen: Aus dem Leidenssymbol des Kruzifix (›imago pietatis‹) war das Emporheben der Hostie (›Corpus Domini‹) hervorgegangen - aus dem Tod des männlichen Körpers Jesu war eine für die Menschen glaubwürdige Auferstehungsgeste geworden. "*Wie verhält sich das Quattrocento zu diesem - ihm so gemäßen - Stichwort der ›präsentatio‹? Wird sein Drang zur Vergegenwärtigung des Jenseits des Bildgehaltes ganz in die Wirklichkeit des Diesseits heran- und herüberholen und dabei den*

⁴⁹ vergl. M. V. Schwarz, 2002, S. 185-194.

⁵⁰ M. V. Schwarz, 2002, S. 200.

⁵¹ "Mit dem Fragekomplex "Altarbild" hat sich mit wenigen Ausnahmen erst die Forschung der letzten 30 Jahre umfassender und spezifischer auseinandergesetzt", schreibt 1994 H. Locher, 1994, S. 15.

⁵² Schwarz, ebed.: S. 209.

⁵³ "Verehrung war seither (seit der gefühlsmäßigen Annäherung an die Mysterien durch die sinnliche Bilderfahrung) dem echten Realsymbol der Hostie vorbehalten, die nicht zufällig mit dem alten, zuweilen amorphen Kultbild gemeinsam hat, daß ihr Aussehen bestenfalls symbolisch mit ihrer Bedeutung motiviert ist." Lochers Gleichsetzung des "amorphen Kultbilds" mit der "Hostie" basiert auf einer rein formalen Analogie. Sein relativierendes Einsprengsel "bestenfalls" verrät die Brisanz des Vergleichs. H. Locher, 1994, S. 118.

⁵⁴ O. Fischel, 1962, S. 101.

Rahmen forcieren und sprengen? [...] Der Goldschmiedekunst gelingt es, Gerätetypen der aktiven Schaustellung wie Monstranzen, Ostensorien und SchaugefäÙe zu schaffen. In diesem Sinne ist auch der Retabelrahmen eine Art von Monstranz", bekennt der Kunsthistoriker Emil Maurer etwas voreilig.⁵⁵ Doch bevor der Barockrahmen seinen Weg zum Gemälde fand, musste zuerst einmal sein Inhalt auf Augenhöhe mit der Hostie gebracht werden. Raffaels Gedanken drehten sich also zwangsläufig um die „Wandlung“, durch welche laut Kirchenlehre eine „Transsubstantiation“ geschieht, eine sich während der Messfeier ereignende Wesensveränderung der Hostie. Würde er etwas Annäherndes für Maria erschaffen können? Ein Realsymbol ihrer immerwährenden Gegenwart, das sakral genug war, um eine Angleichung an den Sohn zu ermöglichen, ohne dabei die Superiorität seiner Erlösungskompetenz infrage zu stellen

Wenn uns solche Ansprüche auch heute noch als Idolatrie erscheinen, so kann man sich erst recht die Kühnheit des Künstlers zur damaligen Zeit ausmalen. Raffael selbst muss diese Aufgabe zumindest für einen Augenblick als unausweichlich und aussichtslos empfunden haben. Wenn es ihm trotzdem gelang, ein Bild der Frau auf Augenhöhe mit den Sakramentsvorgaben zu verwirklichen, dann deshalb, weil er in der "Hostie" zwar etwas Unübersteigbares, aber auch eine Chance erkannte. Die Hostie war, verglichen mit dem, was sie repräsentierte (das "Lamm Gottes"), vom *Realereignis* zum *Realobjekt* geworden.⁵⁶ Zumal dieses "Objekt" sich zunehmend an den Seh Sinn richtete⁵⁷, durfte Raffael sich in die Lage versetzt sehen, das Unmögliche möglich zu machen: mittels eines Gemäldes einen Ausgleich zwischen den maskulinen Vorgaben der christlichen Religion und einem Votum für die Frau zu schaffen. Ein Gemälde, welches - wie der Kunsthistoriker M. V. Schwarz es formuliert hat - das, was es zeigt (eine göttliche Erscheinung) gleichzeitig als Medium auch *ist*.

Ob G. Setti sich dessen bewusst war oder nicht: Durch seinen Eingriff wurde ein formaler Kurzschluss zwischen dem Strahlengeflecht einer „Sonnenmonstranz“⁵⁸ und dem goldenen Barockrahmen hergestellt. Damit war auch eine Verbindung zwischen Jesus und Maria hergestellt. Die Unterwanderung des biblischen Kanons setzte sich vom Bild ausgehend stillschweigend auf dem Rahmen fort. Diesmal war es nicht Raffael, der in die christliche Theologie eingriff, sondern der Rahmenbauer *Setti*. Er vollzog zwar keine "Umdeutung" des Bildinhalts, dafür aber eine "Weiterdeutung": Aus einer Laienperspektive betrachtet, relativiert die "Rahmenmonstranz" das christliche Hostienmonopol genauso, wie vordem das Gemälde mit dem unerschrockenen Auftreten der ›Sixtina‹ das Sendemonopol des göttlichen Vaters relativiert hatte. Nicht dass die sixtinische Maria mit und durch diesen Rahmen eine Verwandlung im Sinne einer "Transsubstantiation" hätte ereilen können, aber durch die Inkarnation ihres Sohnes war auch sie als von Gott *durchleuchtet* zu verstehen. Raffaels Gemälde zeigte dieses "Scheinen" und "Erscheinen". Es war also in gewisser Weise nur "natürlich", dass man dem Bild einen derart übertriebenen Rahmen verpasste. Dem

⁵⁵ E. Maurer, 1982, S. 204.

⁵⁶ Im Vergleich zu anderen Wissenschaftsdisziplinen muss man die Grundlagen der christlich-sakralen Kunst, sofern diese aus den Jesuserzählungen stammen, nicht als "real" sondern als "hyper-real" verstehen. Der historisch ungesicherten Quellenlage zum Trotz bildet die Bibel das ikonologische Fundament dieses kunstgeschichtlichen Forschungszweigs. Durch die evangelikalischen Erzählungen und apokryphen Schriften entstand ein Universum der Formen und Inhalte, welches man aus kunstgeschichtlicher Sicht auch ohne biografische Verifikation des dargestellten Personals als eine Realität im Sinne einer "Gegebenheit" annehmen darf.

⁵⁷ Nußbaum weist darauf hin, dass die etwas jüngere Elevation des Kelches nicht diesen unmittelbaren und starken Antrieb zur Verehrung bot, da man das heilige Blut selbst ja nicht sehen konnte, und fügt hinzu: "Die bisher in Ausrichtung auf den Empfang und Genuß der heiligen Speise gesehene und im Glauben fest verankerte reale und permanente Gegenwart des Herrn [...] überträgt sich auf die Feier der Eucharistie, und zwar zunächst auf den Augenblick dieser Feier, in dem die Transsubstantiation erfolgt." O. N., 1979, S. 125.

⁵⁸ Über den Umweg der Zurschaustellung von Reliquien, meist Knochenstücke in einem schützenden Glaszylinder, entstand die mit einer Halterung, einer halbmondförmigen Klemme (Lunata), welche die Hostie aufrecht hält, versehene "Monstranz". Erstmals eingesetzt 1264 bei einem Fronleichnamfest in Rom, entwickelte sich dieses sacrale Schaugefäß zur *Turmmonstranz*, *Scheibenmonstranz*, *Sonnen-* oder *Strahlenmonstranz*, *Kreuzmonstranz*, *Laternenmonstranz*.

Prinzip nach war für eine "fromme" Sichtweise erst damit eine Annäherung der Mutter an den Sohn erreicht.⁵⁹

Gleichzeitig verblasste durch diesen Eingriff das Gemälde. Schaut man heutzutage in die Kirche von »San Sisto« (Abb. 3) und entdeckt am Ende des Mittelschiffes die Sixtina, dann wirkt sie gegenüber dem Rahmen unscheinbar, und man versteht augenblicklich, welche Rettung der Verkauf nach Dresden bedeutete. Hingegen musste man damals im so modebewussten wie gottesfürchtigen Italien geglaubt haben, Raffael mit einer solch gigantischen Altarrentabel einen Dienst zu erweisen. Nichts konnte prunkvoll genug sein, um der Madonna im Chorraum zu huldigen, und so fiel die schleichende Blasphemie einer zweiten „Monstranz“ gar nicht erst auf. "... etwas so provinziell Abstruses wäre in Florenz, in Rom oder Venedig nicht möglich gewesen." (Hetzer)⁶⁰ Hier aber spürte das Volk jene Gleichsetzung mit dem Allerheiligsten heraus, auf die es ankam. Gendertheologisch gesehen war das richtig. Da sich Marias Schicksal nur im Himmel entscheiden lassen würde, waren die im Vorfeld zu vollziehenden formalen Weichenstellungen von entscheidender Bedeutung.

Damit ist nicht gesagt, dass die sixtinische "Monstranz" das Zünglein an der Waage eines Geisteswandels gewesen wäre. Doch als Beispiel für die bildpolitischen Umwälzungen, die sich damals diesseits und jenseits der Alpen vollzogen, war Settis Rahmen richtungsweisend. Begonnen



Abb.: 3

⁵⁹ Die offizielle Kirchentheologie wurde (und wird) vom Volksempfinden besonders durch die Marienverehrung herausgefordert. Bezeichnend ist hierfür die populäre Wortverdrehung "Mutter Gottes". In ihr steckt eine blasphemische Drohgebärde, die wohl unbewusst aber dennoch warnend an die Kleriker gerichtet ist, welche pietätvoll nur von der "Gottesmutter" reden.

⁶⁰ Hetzer (1991), S. 6

hatte natürlich alles schon viel früher. So wurde das Fest der Dormitio – der „Entschlafung Mariens“ – schon im 5. Jahrhundert im Orient gefeiert. *„Die wohl älteste bekannte Darstellung der leiblichen Himmelfahrt Marien befindet sich auf einem Goldkreuz, das wahrscheinlich aus dem Ende des 7. Jhdts. stammt.“*⁶¹ Instinktsicher wendet sich der Volksglaube zuerst dem richtigen Sterben der Gottesmutter zu. Es dauerte eine Weile, bis die eigentliche Himmelfahrt zum Thema wurde. Erst im „... Laufe des 12. und 13. Jhdts. spezialisierten sich in Westeuropa die Vorstellung von der wunderbaren Aufnahme Marien in den Himmel: der Bericht von der Erweckung des Leichnams wurde damals bestimmend für die bildliche Darstellung.“⁶² Zentrales Motiv ist hierbei Maria, wie sie von Engeln zum Himmel empor getragen wird. Doch durch diese frühen Himmelfahrtsinitiativen wurde nicht nur die fehlende Hälfte der christlichen Religion integriert, sondern gleichzeitig auch vereinnahmt. Der Weg nach „oben“ symbolisiert eine *Maria* - der Weg nach unten steht für die *Sixtina*. Und nach allem, was wir auf dem Sixtinischen Gemälde sehen können, muss Raffael sich dessen bewusst gewesen sein, dass der ausschließliche Weg nach oben problematisch war. Mit ihrer Himmelfahrt würde sie das Zielführende zu diesem Ort bestätigen. Dieser steht für die Überwindung des Todes; als »Sixtina« steht die Marienfigur jedoch für das Leben, für die Kompetenz des Gebärens und somit im weitesten Sinne für »das Ankommen« auf der Erde, ja für das *Irdische* selbst.

In der Renaissance ging es schließlich um ein Ankommen im Diesseits und beim Menschen. Was immer es war, das durch eine Krönung im Himmel gewonnen wurde – Raffael muss gewusst haben, dass er für seine Epoche ein Exempel statuiert hatte. Ohne die »Sixtina« hätte sich Marias Passivität verfestigt und ihre Ankunft auf der Erde wäre verhindert worden. So wichtig die Himmelfahrt für das Ansehen der Marienfigur auch war und so sehr ihre *Assumption* in den Himmel theologisch notwendig war - aus heutiger Sicht betrachtet wurde sie damit auch von der apostolischen Kirche vereinnahmt. Deren patriarchalische Kräfte instrumentalisieren Maria spät, aber konsequent im Jahr 1950 durch Pius XII., indem der Papst die administrative Beglaubigung durch die Definition einer „mit Leib und Seele zur himmlischen Glorie aufgenommenen immerwährenden Jungfrau“ vollzog. Maria wurde somit (wie Jesus) vom Zerfall ihres Leibes (üblicherweise als eine Folge der Sünde verstanden) freigesprochen. Ihre physische Mortalität wurde damit bis in alle Ewigkeit aufgehoben. Seitdem kann sie per *päpstlicher Bulle* als Seelenbegleiterin der Christenheit tätig werden – ganz so, wie sie es laut dem Volksempfinden die ganze Zeit schon war.

Doch es ist nicht die Kirchenpolitik, sondern die Madonnenmalerei, die Maria auf die Erde bringt. Um ihren Weg in die Welt zu den Menschen zu finden, war 1512 für Raffael der richtige Zeitpunkt gekommen. Indem er sie das erste Mal befreit von den Fesseln der Unterordnung malte und sie aktiv und selbstbewusst der Erde entgegenschreiten ließ, ließ er sie das allgemein gültige weibliche Rollenprofil ablegen. Und das geschah ausgerechnet dort, wo sie eigentlich hätte gebunden bleiben sollen: am Ort sakrosankter Macht. Dort, wo christliche Theorie und Praxis in einem unerschöpflichen Ritual zusammenkommen. Etwas abseits vom römischen Hauptgeschehen, aber in der Obhut eines stark frequentierten Klosters eroberte die »Sixtinische Madonna« das religiöse Epizentrum der abendländischen Ethik: den Altarraum der Kirche.⁶³ Und auch wenn sie dort in

⁶¹ Staedel (1935), S. 14

⁶² Staedel (1935), S. 4

⁶³ H. Locher, 1994, S. 51: *„Vor diesem Hintergrund (der »sacred conversatione«, Anm.d.A.) erscheint es wenig erstaunlich, daß der Hinweis auf den Opfertod Christi in der Ikonographie der italienischen Hochaltarretabel bis zum Ende des 15. Jahrhundert von durchaus untergeordneter Bedeutung blieb. [Es] finden sich auf monumentalen Polyptychen kaum je Passionsdarstellungen im zentralen Feld.“* Locher weist damit auf die entscheidende ikonische Wende hin - die vom Leidens- bzw. Todesthema (*Imago pietatis*) hin zu Andachts- und Verkündigungsbildern. Ausnahme dieser Regel: das Polyptychon von Pacino di Buonaguida (Academia Florenz), welches als zentrales Motiv den Schmerzensmann zeigt. Wie der Autor aufzeigt, kamen Beweinungsthemen wie Raffaels »Pala Baglioni« weiterhin zur Anwendung. Dergleichen Motive - chronologisch *nach* der Passion einzuordnen - waren eher in der Lage, auf den Affekt der Sterbeangst positiv im Sinne von emotional differenziert und damit spirituell weiterführend, antworten zu können.

ihrer Originalversion nicht lange blieb – das Wissen um diese Identität, wie sie im Altarbild zum Ausdruck gekommen war, konnte niemals mehr ignoriert werden.

c.) Die Avanzini-Kopie

Der dritte und folgenreichste Eingriff in das Leben der Sixtina war seltsamerweise zugleich ihre Befreiung. In ihrem neuen Barockrahmen verbrachte die Originalsixtina 131 Jahre lang. Doch damit und mit dem Ausblenden der Vorhangstange war man in San Sisto noch nicht zufrieden. Als letzten und konsequenten Schritt entfernte man das Gemälde schließlich ganz. Zwar kam man nicht umhin, es durch eine ähnliche Kopie zu ersetzen, versuchte dabei aber wieder, so viel wie möglich im eigenen Interesse zu verändern. Was dabei zustande kam, entsprach den Vorstellungen der Kirche von einer „Maria“. Das, was Raffael bei der Gestaltung des Bildes im Sinn gehabt haben musste, reiste dank des Verkaufs nach Dresden. Und auch wenn es selbst im Museumsraum noch eine ganze Weile brauchte, bis man die Amputation ihrer Vorhangstange rückgängig machte, so war das Bild doch mit dem Verkauf nach Dresden, ohne seinen Barockrahmen, auf dem richtigen Weg „nach vorne“. Man beginnt das Bild zu verstehen. Zunächst entlarvt man dessen Unterscheidung von Gemälden der gleichen Gattung (»sacred conversation«). Zunehmend gerät aber auch die Idee eines grundsätzlichen Andersseins hinsichtlich seiner Raumkonstruktion ins Radarfeld der kunstgeschichtlichen Erforschung.⁶⁴

Göttliche Mutter-Kind-Darstellungen gab es in der Vergangenheit natürlich schon unendlich viele, aber in der Renaissance führten die neuen Möglichkeiten der realistischen Darstellungskunst auch zu präziseren Vorstellungen von der Rolle der Gottesmutter. „... *der Unterschied in der Auffassung und Darstellung dessen, was in diesem Gegenstande liegt, ist ungeheuer*“, schreibt **G. W. F. Hegel** und führt aus: *„Die ägyptische Isis, [...] hat nichts Mütterliches, keine Zärtlichkeit, keinen Zug der Seele und Empfindung, wie doch selbst in den steiferen byzantinischen Madonnenbildern nicht ganz fehlt.“* In seinen berühmten Vorlesungen über Ästhetik kommt er deswegen zu dem Schluss: *„Die reinste Vollendung aber in dieser Sphäre hat erst Raffael erreicht. Bei ihm nämlich vereinigt sich die höchste Empfindung für religiöse Kunstaufgaben so wie die volle Kenntnis und liebevolle Beachtung natürlicher Erscheinungen...“*^{65 66}

Dieser Naturalismus im Stil und die neuen Möglichkeiten, visuelle Sympathie zu erzeugen, fallen in der ›Sixtinischen Madonna‹ mit der Entscheidung über ihre Bewegungsrichtung zusammen. Gegen ihre Aufnahme in den Himmel konnte Raffael schlecht etwas haben. Er wehrte sich lediglich gegen ihre damit einhergehende Passivität. Die vielen, teilweise apokryphen Legenden über ihre Erweckung, Entrückung und ihrer körperlichen Himmelfahrt (im Gegensatz zur "Seelenassumptio") beschäftigten das italienische Kultur- und Geistesleben der Renaissancezeit und schlugen sich auch in Raffaels Skizzen nieder. Wie konnte man "die Illusion des gewichtslosen Aufschwebens einer menschlichen Gestalt" darstellen? *„Von Raffael und Fra Bartolomeo haben sich späte Zeichnungen erhalten, die zum ersten Mal diese Auffassung zeigen. Beide versuchen, den transitorischen Charakter des Wunders dadurch anschaulich zu machen, dass sie Maria in schräger Richtung aus dem Grab auffahrend darstellen. Raffael verleugnet dabei jede Bildüberlieferung, indem er die Assumptio in eine Ascensio verwandelt. [...] Diese Kompositionsart ist grundlegend für die gesamte spätere Entwicklung*

⁶⁴ Vergl. dazu Autoren wie M. Bockemühl, R. Berliner, J. Sztaba, H. Belting, C.G. Carus, J.K. Eberlein.

⁶⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838).

⁶⁶ Eine Aussage die man, wie J. Burckhardt, auch auf die Kinderdarstellungen beziehen muss: *„Und nun kehrt man noch einmal zu jenen antiken Sarcophagputten zurück um zu ermessen, was die Malerei der Renaissance hier voraus hat, und wie der Bambino eine ganz neue kindliche Identität in die Kunst des Abendlandes einführte“*; in J. B., 2000, S. 28

des Himmelfahrtsbildes.⁶⁷ Mit dieser Umdeutung der passiven Aufnahme (assumption) in einen aktiven Aufstieg (ascension) wollte Raffael offenbar eine Rehabilitation der Frau im Mittelalter erreichen.

In der Sixtinischen Madonna stand er jedoch vor einem viel grundlegenderen Problem. Ein gekonntes Auf- oder Absteigen darzustellen, war dabei der kleinste Teil der Herausforderung. Etwas sehr viel Umfassenderes musste Gestalt annehmen. Das Bemalen einer Leinwand wurde am Beispiel der ›Sixtinischen Madonna‹ zu einem Vorwand, um ein sakrales Artefakt höchster Ausprägung zu erschaffen, etwas, das mit der Hinterlassenschaft ihres Sohnes mithalten konnte: dem Mysterium von "Opferung" und "Wandlung" ebenbürtig, jedoch vollkommen eigenständig weiblich. Etwas, das sich dem Leben genauso hingebungsvoll zuwenden konnte, wie ihr Sohn es dem Tod gegenüber vollbracht hatte. Etwas, das mit der Kraft ausgestattet war, mit dem Glauben das oft so schwer zu ertragende Leben bedingungslos aufzufangen, zu kanalisieren und zu transzendieren. Eine ›marianische Hostie‹ sozusagen, auf die man in unendlicher Hingabe schauen könnte, ohne je ein Ende zu finden.

Zur Erreichung dieses Ziels mussten sämtliche innenbildlichen Bezüge aus dem Fokus der Zentralperspektive eliminiert werden. Bei genauer Betrachtung des Gemäldes offenbart sich, dass die irrational angewendete Staffelung der dargestellten Figuren und Objekte die eigentliche Ursache für die bemerkenswerte "Flachheit" der Sixtina ist. Der Betrachter hat den Eindruck, vor einem bildhaften Fenster zu stehen, während es sich in Wirklichkeit um eine Trennwand handelt. Anstatt in einen zentralperspektivischen Illusionsraum zu blicken, wird der Betrachter – zunächst unbewusst – in einen Spiegel reflektiert. Richtig interpretiert, offenbart dieser Vorgang nicht eine Illusion, sondern die Realität des Raumes des Betrachters. Darüber hinaus kehrt Raffael die Konzeption der Zentralperspektive, die »devina prospettiva«, nicht lediglich um, sondern das Bild eröffnet gleichzeitig einen jenseitigen Raum *hinter* der Leinwand sowie einen diesseitigen Raum *vor* der Leinwand (siehe nächstes Kapitel).

Die Ausführung seiner künstlerischen Vision wird durch seinen Pinselstrich deutlich. Dieser wurde, insbesondere von Kommentator*innen des Idealismus und der Romantik, als außerordentlich angesehen. Die Präzision, mit der über die gesamte Fläche, ohne Vorzeichnung, jede Nuance der Farben, Formen, ihre Stofflichkeit sowie ihr Licht- und Schattendasein festgehalten ist, wurde bereits von Vasari als "*sprezzatura*" gewürdigt. Diese Bezeichnung beschreibt eine Lässigkeit, die die Mühen bei der Ausführung zu verbergen weiß und es sogar so erscheinen lässt, als sei alles mit besonderer Leichtigkeit gemalt worden. Die Komplexität des Gemäldes wird jedoch erst dann vollständig erfassbar, wenn man – und genau dies werden die kommenden Seiten erläutern – die immense Vielfalt der Konstruktionsbezüge kennenlernt. Diese Meisterschaft ist selbst unter dem Begriff der "Genialität" kaum nachzuvollziehen.

Erst durch die Betrachtung des Originals unter dieser Perspektive wird deutlich, dass die Kopie in Piacenza nicht über diese Qualitäten verfügt. Sie stellt eine unvollständige und verfälschte Interpretation der Sixtina dar und repräsentiert all das, was die Kirche mit ihrer traditionellen Sicht der Frau aufrechterhalten zu können glaubt. Abgesehen von der dilettantischen Malweise (Pinselführung) fehlt hier die obere Stange, die Seelenwolken haben ihre Geisterhaftigkeit verloren und dem Vorhang ist durch das zusätzliche Raffen auf beiden Seiten der Schwung genommen worden. Die Papstkronen (Tiara) ist nicht mehr wie im Original angeschnitten, sondern wird nun respektabel und vollumfänglich dargestellt. Insbesondere ist das gesamte Format verändert worden. Die Leinwand ist nun breiter und wirkt "bräsiger". Ihre schlanke, in sich ruhende Dynamik ist verschwunden. (Es ist nicht bekannt, ob dies auf konservatorische Maßnahmen zurückzuführen ist,

⁶⁷ Aus: Else Staedel (1935, S. 133-134), die eine in Oxforder Ashmolean Museum befindliche Studie Raffaels zur Himmelfahrt Mariae beschreibt; deren Entstehungszeit O. Fischel für den Beginn der Arbeit an der ersten Stanze ansetzt (1962, S. 56).

da die Leinwand breiter als das Original ist, aber dennoch in den Barockrahmen von G. Setti eingepasst wurde.)⁶⁸

Mit dem Verkauf des Originals ging es den Mönchen in Piacenza angeblich um die Begleichung ihrer Schulden. Doch schon im Jahr 1728, also 24 Jahre vor dem Beginn der Verkaufsverhandlungen mit Dresden, wurde in Erwartung einer Veräußerlichung des raffaelschen Altarbildes von **Pier Antonio Avanzini** eine Kopie der Sixtina angefertigt. . "... *die Mönche im italienischen San Sisto waren an Raffaels Bild nicht übermäßig interessiert*" (Walter)⁶⁹. Man darf vermuten, dass ein Orden wie der der sogenannten "schwarzen Mönche", die den Benediktinerobservanten zugehörig waren und die sich ganz dem Ideal "*eines durch gelehrtes Studium und beschauliche Gottesversenkung die persönliche Gottesschau suchenden kontemplativen Lebens*"⁷⁰ widmeten, Gründe für sein Desinteresse gehabt hätte und notfalls auch andere Lösungen für seine Finanzsorgen gefunden hätte. Begreift man die provokanten Inhalte, die Raffael durch die Sixtina zur (Bild-)Sprache gebracht hatte, dann wird nur allzu offensichtlich, dass die Mönche sich zwar *unbewusst*, aber gezielt und intuitiv gegen das Gemälde zur Wehr setzen mussten. Die Wahrheit wird wohl sein: Sie mochten das Bild nicht. Vermutlich waren sie gleichzeitig fasziniert und abgestoßen. Irgendetwas daran musste zutiefst verstörend gewesen sein.

Die Avanzini-Kopie ist als folgenschwerster Eingriff in die Biografie der ›Sixtina‹ zu betrachten, da mit der "Verdoppelung" des Bildes eine Version für die Kirche und eine Sixtina-Version für die Zukunft entsteht. Somit sollte besonders die Ankunft des Originals im Jahr 1754 in Dresden gewürdigt werden. Doch auch die 224 Jahre zwischen seiner Entstehung und seiner Verdoppelung sind von Interesse. Dieser Zeitraum gleicht einem Aufenthalt in einem Schutzraum, denn ohne die Kirche, ohne den christlichen Monotheismus, wäre dieses Bild weder entstanden noch geschützt worden. "*Es ist ein Bildtyp (das Altarbild des 15. Jahrhundert), der in dieser Zeit im streng geregelten Bereich des öffentlichen Gottesdienstes geborgen ist.*"⁷¹ Und doch ist die »Sixtina« erst zu dem geworden, was sie momentan ist, als sie ihre Reise nach Dresden antrat. Seitdem rätseln Generationen von Kunsthistorikern, Künstlern und Philosophen über das Bild. Doch seine Reise ist noch nicht zu Ende. Was das Bild tatsächlich ist, wird erst die Zukunft zeigen.

© 2023 Gérard M. Kever

Literatur Liste Emanzipation und Himmelfahrt

- Alpatow, Michail W. (1955): Die ›Sixtinischen Madonna‹ von Raffael. Zeitschrift für Sowjetwissenschaft, Kunst und Literatur, Verlag Kultur und Fortschritt Berlin. (Keine regulären Angaben der Heftnummern).

⁶⁸ Noch 2005 sind die Autoren Dr. Claudia Brink, Dr. Andreas Henning und Dipl.-Rest. Christoph Schölzel über die Aussage von J.G.v. Quandts irritierte, der 1827 schreibt: "*Diese Bild hat nun wieder eine Höhe von 12 Palmi und eine Breite von 9 Palmi bekommen*". Ohne den Hintergrund des christlichen Himmelfahrtsbegehrens als ausschlaggebend für die Geschichte der Vorhangstange zu erkennen, kommt es unwillkürlich zu einer Frage wie: "*Dabei bleibt zu fragen, inwieweit das Bild auf dem Spannrahmen lediglich verschoben wurde, oder ob der besagte obere Leinwandstreifen tatsächlich umgeklappt werden musste.*" (A. H., 2005, S. 101)

⁶⁹ Angelo Walter, 1994, S. 8

⁷⁰ M. Rohlmann, 1995, S. 246.

⁷¹ H. Locher, 1994, S. 18.

- Berliner, Rudolf (2003): *Raphael Sixtinische Madonna als religiöses Kunstwerk* (1958) in: ›The Freedom of Medieval Art‹. Lukas Verlag.
- Biedermann, Woldemar Freiherr von (1875): *Goethe und Dresden*. Berlin, Verlag Gustav Hempel.
- Bockemühl, Michael (1985): *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion*. Stuttgart, Urachhaus Verlag.
- Henning, Andreas (2005): *Raffael, Die Sixtinische Madonna, Geschichte und Mythos eines Meisterwerkes*. Deutscher Kunstverlag, München/Berlin.
- Hetzer, Theodor (1991): *Die Sixtinische Madonna* (1943). Sonderdruck, Urachhaus Verlag.
- Locher, Hubert (1994): *Raffael und das Altarbild der Renaissance, Die ›Pala Baglioni‹ als Kunstwerk im sakralen Kontext*. Akademie Verlag.
- Meyer zur Capellen (2005): *Raphael, A Critical Catalogue of his Paintings*. Vol. II, Verlag Arcos.
- Meyer zur Capellen (2008): *Raphael, A Critical Catalogue of his Paintings* Vol. III, Verlag Arcos.
- Morgenstern, Karl (1798): *Raffaels Madonna in der Galerie zu Dresden*. Neuer Teutscher Merkur. Nov.
- Mühlberger, Josef, (1947): *Sixtinische Madonna*. Der Dreiklang, Blätter für Kunst, Kultur und Literatur vom 20.12.1947, 2. Jahrgang, Nr.: 51.
- Oppé, Adolph Paul (1970): *Raphael*. (Erstdruck 1909) Verlag Methuen & Co. in London.
- Pfisterer, Ulrich (2020): *“Raffael - Glaube, Liebe, Ruhm“*, C.H. Beck Verlag, München.
- Putscher, Marielene (1955): *Raphaels Sixtinische Madonna*, Hopfen Verlag.
- Rohlmann, M. (1995): *Raffaels Sixtinische Madonna.*, Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. Bd. 30, 1995, S. 221–248.
- Rumohr, Carl Friedrich von (1832): *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*. F.A. Brockhaus, Leipzig.
- Schukowski, Wassili Andrejewitsch (1821): *Die Raffaelsche Madonna*; siehe Alpatow, Michail (1955).
- Schwarz, Michael Viktor (2002): *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*. Böhlau Verlag, Vienna, Cologne, Weimar.
- Shearman, John (2003): *Raphael in early modern sources*. New Haven, Yale Univ. Press.
- Stephan, Peter (2020): *Raffael und die Madonna*. Staatl. Kunstsammlung Dresden, Herg. S. Koja.
- Stölzel, Christoph (2005): *Raffael, Die Sixtinische Madonna, Geschichte und Mythos eines Meisterwerkes*. Katalogbuch zur Ausstellung: 28.7.-3.10.2005, Dresden.
- Stübel, Moritz (1926): *Raffaels Sixtinische Madonna. Aus bisher unbekanntem Quellen*. Lehmannsche Verlagsbuchhandlung, Dresden.
- Teuffel, Gardner v. (1987): *Raffaels römisches Altarbild: Aufstellung und Bestimmung*. Deutscher Kunstverlag GmbH München Berlin; Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50. Bd., H. 1, S. 18.
- Walter, A. (1994): *Die Sixtinische Madonna*, E. A. Seemann Verlag.
- Wölfflin, Heinrich (1983): *Die klassische Kunst: EINE EINFÜHRUNG in die italienische RENAISSANCE*. Basel, Schwabe & Co KG.

Abbildungsnachweis:

[Abb.: 1](#), Skizze aus Bockemühl, Michael (1985): *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion*. Mit freundlicher Genehmigung des Urachhaus Verlag. Stuttgart.

[Abb.: 2](#), Skizze aus Bockemühl, Michael (1985): *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion*. Mit freundlicher Genehmigung des Urachhaus Verlag. Stuttgart.

[Abb.: 3](#), Kopie der Sixtinischen Madonna (Raffael) von Pier Antonio Avanzini (1656–1733) in der Klosterkirche San Sisto in Piacenza: Wikimedia Commons - gemeinfrei; Gppaless, CC BY-SA 4.0, File:Project 050917 4819 06.jpg