

MACIEJ JOŃCA

DIE *STANZA DELLA SEGNATURA* VON RAFFAEL
VERSUCH EINER “ROMANISTISCHEN” EXEGESE

SOMMARIO: 1. Einleitung. – 2. Die *Iustitia*. – 3. Die Kardinaltugenden. – 4. Zwei Ordnungen: zwischen Politik und Wissenschaft. – 5. Die Überreichung der Digesten an Justinian. – 6. Die Überreichung der Dekretalen an Gregor IX. – 7. Resümee.

1. – “Bilder sollten”, sagte der heilige Johannes von Damaskus, “etwas Verborgenes offenbaren und darauf hinweisen. Der Mensch vermag nicht das Wesen eines Dinges zu erkennen, das unsichtbar ist, weil es durch die Materie verhüllt ist. Ähnlich vermag der Mensch nicht Dinge zu erkennen, die voneinander entfernt oder durch Raum getrennt sind, weil er selbst durch Raum und Zeit beschränkt ist. Das Bild wurde erfunden, um das Wissen zu stützen, auf das Verborgene hinzuführen und es erfassbar zu machen”¹.

In der postmodernen Gesellschaft ist vielfach in Vergessenheit geraten, welche ursprüngliche Bedeutung die Mitteilungen haben, die in den Bildern vergangener Jahrhunderte verschlüsselt sind. Diesem Phänomen liegt die fortschreitende Veränderung der Bedeutung und der Funktion von Symbolen zugrunde. Zusätzlich erschwert wird die korrekte Interpretation älterer Bilder dadurch, dass viele von ihnen aus ihrem natürlichen Entstehungskontext herausgenommen und in Museen untergebracht sind. Treffend betont der französische Kunsthistoriker JEAN CLAIR: “Die Unkenntnis der Ikonographie – das mangelnde Wissen um die Bedeutungen, die ein Kunstwerk in sich birgt, erlaubt dem durchschnittlichen Museumsbesucher nicht, das zu verstehen, was er sieht. Er besucht das Museum rituell in dem naiven Glauben, dass ihn alle dort versammelten Bilder und Skulpturen direkt ansprechen werden und er ohne Mühe begreifen wird, was sie

¹ Zitat nach: K. LENK, *Krótkie teksty o sztuce projektowania*, Gdańsk 2011, 8.

darstellen”². Die Wirklichkeit sieht anders aus: “Um die ‚Melancholie‘ von Dürer, die Ikonographie der ‚Marienkrönung‘ von Enguerand Quarton oder ‚Das Große Glas‘ von Duchamp zu verstehen, muss man mindestens ebenso viel Mühe aufbringen wie für das Verständnis der Präzession der Erdachse oder der Atomspaltung”³. Diese Aussage gilt auch für die inhaltlich stark aufgeladenen Fresken im Vatikanspalast, die von Touristen jedes Jahr millionenfach in Augenschein genommen werden.

Ihre Geschichte beginnt, als Raffael Santi im Jahre 1508 nach Rom kam. Dank Vermittlung des päpstlichen Architekten Donato Bramante wurde er von Julius II. empfangen, der ihn beauftragte, seine Appartamenti im vatikanischen Palast zu gestalten⁴. Raffael sollte vier Gemächer ausschmücken: den Saal von Konstantin (*Stanza di Costantino*), den Saal von Heliodor (*Stanza di Eliodoro*), den späteren Saal der Signatur (*Stanza della Segnatura*) und den Saal des Borgobrandes (*Stanza dell’Incendio di Borgo*). An ihrer Gestaltung arbeitete der Künstler bis zu seinem Tode im Jahr 1520. Vollendet wurde das Werk von seinen Schülern und Helfern.

Zweifellos sind alle Fresken an den Wänden des Palastes künstlerisch meisterhaft und stilistisch raffiniert. Aus romanistischer Perspektive aber verdient die Ausstattung der im Jahr 1511 vollendeten *Stanza della Segnatura* besondere Beachtung. Ursprünglich sollte dieser Saal die Funktion der päpstlichen Bibliothek erfüllen. Zur Zeit des Pontifikats Papst Pauls III. (gegen 1541) wurde er zum Sitz des höchsten päpstlichen Gerichts – der *Segnatura Gratiae et Iustitiae*⁵.

2. – Die stilistische Analyse von Raffaels *Stanza della Segnatura* beginnt zweckmäßigerweise mit der Ausstattung der Decke. In ihrem Zentrum ist das Symbol des Papsttums untergebracht: ein Schild mit den Schlüsseln Petri. Umgeben ist es von vier Medaillons, auf

² J. CLAIR, *Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009, 24.

³ CLAIR, *Kryzys muzeów* cit., 31.

⁴ G. VASARI, *Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichneten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer*, hrg. H. Siebenhüner, Leipzig 1940, 341.

⁵ J. SHEARMANN, *The Vatican Stanze: Functions and Decorations*, in *Proceedings of the British Academy* 57, 1971, 407 nt. 66; T.J. ŻUCHOWSKI, *Pałac papieski na Watykanie od końca V do początku XVI wieku*, Poznań 1999, 256. Cfr. H. PFEIFFER, *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Roma 1975, 24.

denen sich vier Frauengestalten befinden; sie verkörpern die Gerechtigkeit, die Theologie, die Poesie und die Philosophie. Separate Felder widmen sich Szenen aus der Bibel, der Geschichte Roms und der Mythologie.

Die Platzierung von Gerechtigkeit, Theologie, Poesie und Philosophie korrespondiert mit den Dekorationen an den Wänden des Gemachs. Die Theologie lenkt den Blick des Zuschauers auf die "Disputation über das Heilige Sakrament". Die Poesie verbindet sich mit dem "Parnass" und die Philosophie mit der berühmten "Schule von Athen". Ähnlich ist im Fall der Gerechtigkeit zu beobachten; wie die Dekorationen an der "Wand der Gerechtigkeit" gewissermaßen "unter ihrer Schirmherrschaft" stehen⁶. In ihrer Lünette sind die Darstellungen der drei Kardinaltugenden untergebracht. Direkt darunter befinden sich zwei Szenen mit Justinian, der die Digesten entgegennimmt, und mit Gregor IX., dem die Dekretalen übergeben werden.

Die Römer verehrten die Gerechtigkeit in der Gestalt der Gottheiten *Iustitia* und *Aequitas*⁷. Auf den Münzen der Kaiserzeit kommt *Iustitia* in zwei Varianten vor. Entweder ist sie im Profil als eine Frau dargestellt, die in eine Toga gehüllt ist und einen Haarknoten trägt, oder als eine Toga tragende Frauengestalt, die auf einem Thron (oder einer *sella curulis*) sitzt. Zu ihren Attributen gehören gewöhnlich ein Zepter oder ein Gefäß in Form einer Patera. Das Bild der *Aequitas* erinnert an die heutigen Gerechtigkeitsdarstellungen. Auf den antiken Münzen kommt sie als Frau vor, die in der einen Hand eine Waage und in der anderen eine Lanze oder ein Füllhorn hält. In der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit übernahm und verbreitete man diese Darstellungsform mit kleinen Modifikationen. Die mittelalterliche Gerechtigkeit thront mit gekröntem Haupt und hält ein Schwert und eine Waage in ihren Händen⁸.

Raffaels Konzeption entspricht dieser seit dem Mittelalter verbreiteten Darstellung. Seine *Iustitia* trägt eine Krone und ist in ein antikisierendes Gewand gehüllt; in ihren Händen hält sie ein Schwert

⁶ PFEIFFER, *Zur Ikonographie* cit., 32.

⁷ L. OSTWALD, *Aequitas und Justitia. Ihre Ikonographie in antike und frühere Neuzeit*, Magdeburg 2009, 27-94. Cfr. D. DAUBE, *The Scales of Justice*, in *The Juridical Review* 63, 1951, 109-129.

⁸ Über die Ikonographie von *Iustitia* – D. CURTIS, J. RESNIK, *Images of Justice*, in *Yale Law Review* 96, 1987, 1927-1987; B. DEGEN, *Justitia ist eine Frau. Geschichte und Symbolik der Gerechtigkeit*, Opladen 2008; R. JACOB, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris 1994.

und eine Waage. Allerdings sitzt sie nicht auf einem Thron, sondern auf einer Wolke. In der christlichen Ikonographie ist die Wolke das Attribut Gottes⁹; daher ist auch Jesus in den populären und seit dem Mittelalter oft wiederholten Darstellungen des Jüngsten Gerichts auf einer Wolke dargestellt. Die vatikanische *Iustitia* wird man daher mit der Idee der Gottesgerechtigkeit zu assoziieren haben.

Umgeben ist die Gerechtigkeit auf Raffaels Fresco von Putten. Zwei von ihnen halten Tafeln mit der Aufschrift: *IUS SUUM UNICUIQUE TRIBUTIT*, die an die berühmte Definition von Ulpian anknüpft: *Iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi. Iuris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere*¹⁰. Auffällig und erklärungsbedürftig ist allerdings, dass der Künstler die römische Quelle nicht wörtlich zitiert. Universeller und zu dem behandelten Fresco passender wären etwa Formulierungen wie *Ius suum (uni)cuique tribuens*, *Ius suum (uni)cuique tribuere* oder *Ius suum (uni)cuique tribuendi*. Die Lösung dieses Rätsels ist in der ideologischen Botschaft des Bildes zu suchen. Raffael wollte allem Anschein nach die Idee der Gerechtigkeit nicht unmittelbar aus dem römischen Recht ableiten. Deswegen stützte er sich nicht auf Ulpians Schriften, sondern auf Thomas von Aquin, dessen Definition der Gerechtigkeit in seiner *Summa theologiae* überliefert ist: *Iustitia est habitus secundum quem aliquis constanti et perpetua voluntate ius suum unicuique tribuit*¹¹. Raffael kopierte offenbar die letzten vier Worte. In ideologischer Hinsicht ist das bemerkenswert: Die christliche Gerechtigkeit, so mag Raffael zum Ausdruck gebracht haben wollen, gründet sich auf römisches Recht, das im christlichen Geist durch die mittelalterliche Scholastik umgewandelt worden ist.

Anspielungen auf das römische Recht begleiten im Übrigen nicht nur die Gerechtigkeit. So steht etwa auf den von den Putten gehaltenen Tafeln, die mit der Theologie verbunden sind, *DIVINARUM RERUM NOTITIA*. Ein Äquivalent für diese Wendung findet sich wiederum nicht nur in den gelehrten theologischen Abhandlungen, sondern auch in den justinianischen Digesten. Dort heißt es: *Iuris prudentia est divinarum atque humanarum rerum notitia, iusti atque iniusti scientia*¹². Juristische Konnotationen weist ferner auch der Aus-

⁹ D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, 105-107.

¹⁰ D. 1.1.10 (Ulp. 1 reg.).

¹¹ *Summ. Th.* IIa-IIae q. 61 a. 1 co.

¹² D. 1.1.10.2 (Ulp. 1 reg.); *Inst.* 1.1.1. Cfr. aber: Cic. *tusc.* 4.57: *Sapientia au-*

druck *CAUSARUM COGNITIO* auf, der neben der Darstellung der Philosophie zu lesen ist. Er bezieht sich auf ein Fragment der "Topik" des Cicero¹³, in dem der Verfasser darlegt, dass nicht nur Dichter und Juristen, sondern auch Philosophen eine unabdingbare "Sachkenntnis" besitzen sollten¹⁴.

3. – In der Lünette der "Wand der Gerechtigkeit" werden drei Kardinaltugenden dargestellt: Tapferkeit, Klugheit und Mäßigung. Diese Personifikationen sind als besonderes "Gefolge" der Gerechtigkeit zu betrachten¹⁵. Bemerkenswert ist, dass die Gerechtigkeit selbst unter ihnen nicht auftaucht, obwohl die mittelalterliche scholastische Doktrin sie zu den Kardinaltugenden zählte. Bei der Gestaltung der behandelten Komposition ließ sich der Künstler womöglich von einem Fragment aus Platons "Staat" beeinflussen, demzufolge Tapferkeit, Besonnenheit und Mäßigung Tugenden sind, die mit der Gerechtigkeit zwar nicht auf einer Stufe stehen¹⁶, mit deren Hilfe man Gerechtigkeit jedoch finden könne. Ebenso gut ist denkbar, dass Raffael wiederum von den Überlegungen des Thomas von Aquin ausging. Der Kirchenlehrer hielt die Gerechtigkeit für die höchste Kardinaltugend¹⁷. Entsprechend könnte Raffael die Gerechtigkeit "erhöht" haben, indem er sie an der Decke unterbrachte. Tapferkeit, Klugheit und Mäßigung fanden ihren Platz dann darunter.

Die Komposition der Szene ist jedenfalls sorgfältig durchdacht. Ähnlich wie auf dem die Gerechtigkeit darstellenden Medaillon werden die Kardinaltugenden von Putten begleitet, deren Rolle sich nicht nur auf eine dekorative Funktion beschränkt. Der erste Putto auf der rechten Seite des Throns hebt seine Hand nach oben und zeigt auf etwas – eine traditionelle Geste, die die Hoffnung symbolisiert. Ein ihm folgender Putto, der eine Fackel und einen Spiegel in der Hand hält, ist mit dem Glauben zu assoziieren. Der Baum, den der letzte

tem est (...) rerum divinarum et humanarum causarumque quibus ea res continentur scientia; Lact. div. inst. 3.13: (Sapientiam dicunt esse) rerum divinarum et humanarum scientiam.

¹³ Cic. *top.* 18.67: *Causarum enim cognitio cognitionem eventorum facit.* Cfr. Verg. *georg.* 2.490: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas.*

¹⁴ Cfr. PFEIFFER, *Zur Ikonographie cit.*, 153-154.

¹⁵ E. WIND, *Platonic Justice Designed by Raphael*, in *Journal of the Warburg Institute* 1.1, 1937, 69.

¹⁶ Plat. *de rep.* 4.433 B-C.

¹⁷ *Summ. Th.* II-II q. 58 a.12.

Putto in der Hoffnung hinaufklettert, Obst zu pflücken, ist eine Allegorie der christlichen Liebe. All das steht in lockerer Verbindung zum Hohelied der Liebe aus dem 13. Kapitel des 1. Korintherbriefes des Paulus von Tarsus¹⁸.

4. – Unter der Lünette befinden sich auf zwei Feldern, die durch das Fenster voneinander getrennt sind, Szenen, die die zwei Säulen der damaligen Rechtsordnung symbolisieren: das römische Recht und das kanonische Recht. Auf das römische Recht bezieht sich die Darstellung, die die Überreichung der Digesten an Kaiser Justinian zum Gegenstand hat. Dem kanonischen Recht gilt die Darstellung Gregors IX., der die Dekretalen in Empfang nimmt. Beide Rechtssysteme behandelt der Künstler gleich. Besonders bemerkenswert ist die äußere Gestaltung; römisches Recht und kanonisches Recht sind in einem Gemach eingeschlossen, das man als Allegorie der irdischen Rechtsordnung verstehen kann. Die Räume, in denen die Gesetze überreicht werden, erinnern an die Apsiden der antiken Basiliken¹⁹.

An der "Wand der Gerechtigkeit" entwirft der Künstler ein etwas idealisiertes Bild des römischen Rechts als Grundlage des in der lateinischen Kirche und im Kirchenstaat geltenden Rechts. In Wirklichkeit betrachtete die Kirche das römische Recht als Hilfsquelle für das kanonische Recht²⁰; nur in Fällen, in denen das kanonische Recht keine Regelung vorsah, griff man auf die Quellen des antiken römischen Rechts zurück. Auf der universitären Bildungsebene hingegen standen beide Disziplinen in engem Zusammenhang. Beide Fächer wurden in denselben wissenschaftlichen Zentren gelehrt²¹; auch die Unterrichtsmethoden waren ähnlich. Zudem waren sowohl die Quellen des römischen als auch des kanonischen Rechts ebenso wie die Kommentare in lateinischer Sprache verfasst. Unter diesem Blickwinkel gingen beide Disziplinen also ineinander über. Dementsprechend waren viele Legisten hervorragende Kenner nicht nur des römischen,

¹⁸ Paul. *ad Cor.* 1.13.1-13. Cfr. WIND, *Platonic Justice* cit., 70.

¹⁹ CH.L. JOOST-GAUGIER, *The Concord of Law in the Stanza della Segnatura*, in *The Burlington Magazine* 142 (1162), 2000, 92.

²⁰ A. DĘBIŃSKI, *Church and Roman Law*, Lublin 2012, 82-96. Cfr. H.E. FEINE, *Vom Fortleben des römischen Rechts in der Kirche*, in *ZSS. KA* 42, 1956, 3-24; C.G. FÜRST, *Ecclesia vivit lege Romana?*, in *ZSS. KA* 61, 1975, 17-36; A. GAUTHIER, *Roman Law and its Contribution to the Development of Canon Law*, Ottawa 1996.

²¹ B. KURTSCHIED, *De utriusque iuris studio saec. XIII*, in *Acta congressus iuridici internationalis II*, Romae 1935, 131 ss.

sondern auch des kanonischen Rechts. Große Popularität gewann unter Juristen etwa der Spruch: “Legisten, die die Kanones nicht kennen, taugen wenig. Kanonisten, die die weltlichen Gesetze nicht kennen, taugen nichts”²², und im 15. Jahrhundert betonte der Kanonist Peter Reffubus: “Kanonisches Recht und römisches Recht sind dermaßen miteinander verbunden, dass das eine ohne das andere schwer zu verstehen ist”²³.

Julius II. hatte in seiner Jugend kanonisches Recht studiert und wusste genau, wie die Bestände in Bibliotheken aufgestellt waren. Eine strenge Teilung der juristischen Literatur in die “Sektionen” des römischen und kanonischen Rechts ließ sich unter anderem in der Bibliothek von Avignon beobachten, die der künftige Papst mehrmals besuchte. Ähnlich muss auch die Bibliothek in Perugia ausgesehen haben, wo er kanonisches Recht studierte. Es gibt viele Indizien dafür, dass diese Systematik der Bibliotheksbestände als Vorbild für die “Wand der Gerechtigkeit” diente²⁴.

Allem Anschein nach lässt sich der Darstellung der Figuren Justinians und Gregors IX. zudem auch eine politische Anspielung entnehmen. Julius II. hatte den Ruf des “schrecklichen Papstes” (*il papa terribile*). Er stilisierte sich zum Soldaten, Eroberer und geistigen Oberhaupt der Kirche. Eine ähnliche Haltung wurde Justinian zugeschrieben, der den alten Glanz des *Imperium Romanum* und den Primat des katholischen Glaubens wiederherstellen sowie das Recht kodifizieren wollte. Gregor IX. ging als hervorragender Gesetzgeber in die Geschichte ein und war berühmt für seine Unnachgiebigkeit im Kampf um die Rechte der Kirche in Europa. Sein Streit mit dem deutschen Kaiser Heinrich II. erinnert an den Kampf, den Julius II. mit dem französischen König Ludwig XII. austrug²⁵.

²² *Sine canonibus legistae parum valent, canonistae sine lege nihil*. Über die Parömie – F. MERZBACHER, *Die Parömie «Legista sine canonibus parvum valet, canonista sine legibus nihil»*, in *Studia Gratiana* 13, 1967, 273-282.

²³ Petrus Rebuffus, *Tractatus de nominationibus*, q. 5 n. 15: *Ius canonicum et civile sunt adeo connexa, ut unum sine altero vix intelligi possit*.

²⁴ Cfr. C. CIERI VIA, *Da Urbino a Roma: sapienza umana e sapienza divina nella Stanza della Segnatura*, in *Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di Studi (Urbino-Firenze, 6-14 aprile 1984)*, a cura di M. SAMBUCCO HAMOUND, M.L. STROCCHI, Urbino 1987, 304; L.D. ETTLINGER, H.S. ETTLINGER, *Raphael*, Oxford 1987, 79-80; K. OBERHUBER, *Polarität und Synthese in Raphaels «Schule von Athen»*, Stuttgart 1983, 50.

²⁵ JOOST-GAUGIER, *The Concord of Law* cit., 4-12.

Erwähnenswert ist schließlich, dass sich im 16. Jahrhundert auch die Kaiser des deutschen Reiches als Erben der römischen Kaiser sahen. Diese Tatsache ist in der Konzeption des Freskos offenbar bewusst übergangen. Die Ursache ist klar: Julius II. leitete seinen politischen Machtanspruch ebenfalls von der Bedeutung des antiken Rom ab, so dass jegliche Konkurrenz auf diesem Feld von vornherein ausgeschlossen sein musste.

5. – Noch vor kurzem wurde das Fresko, auf dem Justinian die *Digesten* überreicht werden, als ein wenig gelungenes oder nur unvollständig ausgearbeitetes Werk Raffaels in der *Stanza della Segnatura* betrachtet. Die jüngsten Untersuchungen zeigen, dass es nicht von Raffael, sondern von einem seiner Helfer, wahrscheinlich von Lorenzo Lotto ausgeführt wurde²⁶. Gleichwohl war Raffael selbst Autor der Konzeption; davon zeugt vor allem seine Arbeitszeichnung, die sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt befindet²⁷. Vor dem Herrscher kniet auf dem vatikanischen Fresko Tribonianus, der 529-532 und 535-542 *quaestor sacri palatii* am Hof Justinians und Leiter der Kommission war, die seinerzeit zur Kodifizierung des römischen Rechts gebildet worden war.

VASARI erläutert die Szene folgendermaßen: “Auf der Wand endlich, wo das Fenster nach dem Hof ist, malte er an einer Seite Justinian, der den Doktoren die Gesetze gibt, sie zu verbessern”²⁸. Das lässt offen, um welche Gesetze es sich handelt; auch geht VASARIS Auslegung nicht auf die Bücher ein, die die beiden Männer hinter Tribonianus in den Händen halten. Denken könnte man zunächst an den *Codex*. Die Arbeiten an der Version, die in der Forschung als *codex vetus* bezeichnet wird, hatte die Kommission, zu der Tribonianus und Theophilus gehörten, im Jahr 529 vollendet, als die Arbeiten an den *Digesten* und den *Institutionen* noch nicht abgeschlossen waren. 534 wurde daher eine überarbeitete Version des alten *Codex* verkündet, deren Inhalt bis heute erhalten ist. Die Annahme, dass die erste (oder auch die zweite) Version des *Codex* in drei Bänden verfasst wurde, hier also der *Codex* überreicht wird, ist nun zwar möglich, doch dürfte wenig für sie sprechen. Plausibler erscheint, dass

²⁶ A. NESSELRATH, *Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura*, in *The Burlington Magazine* 142.1162, 2000, 4-12.

²⁷ NESSELRATH, *Lorenzo Lotto* cit., 12.

²⁸ VASARI, *Künstler der Renaissance* cit., 347.

Tribonianus dem Herrscher die Digesten überreicht. Sie wurden im Mittelalter für Bildungszwecke an der Universität in drei Teile geteilt: *Digestum vetus*, *Infortiatum*, *Digestum novum*²⁹. Diese Dreiteilung könnte Raffael im Sinne gehabt haben. Tribonianus hielt dementsprechend den einen Teil der Digesten, seine Mitarbeiter die beiden übrigen Teile in der Hand. Jedenfalls aber geht es in der behandelten Szene, anders als VASARI und nach ihm eine Reihe von Wissenschaftlern angenommen haben, nicht darum, dass der Herrscher das Rechtswerk überreicht. Es handelt sich nicht um eine *traditio legis* im traditionellen Sinne; vielmehr nimmt der Herrscher das Werk in Empfang³⁰.

Aufmerksam zu machen ist auch auf die Gestaltung der Person des Kaisers und der Figuren in seiner Umgebung. Der Herrscher ist in ein Gewand gehüllt, das an die Toga erinnert, und trägt "römische" Sandalen. Seinen Kopf schmückt ein Lorbeerkranz. Von den Justinian-Darstellungen auf den Münzen, Skizzen und vor allem dem berühmten Mosaik in Ravenna weicht die Darstellung damit ab³¹. Man hat den Eindruck, dass Lorenzo Lotto, falls er der Autor des Werkes war, keine entsprechenden vertieften Forschungen durchgeführt hat. Die Gestalt aus dem vatikanischen Fresko erinnert an die uns erhaltenen Darstellungen Hadrians, Marc Aurels, Lucius Verus 'und Antoninus Pius'. Insbesondere den Lucius Verus – Profilen ist sie zum Verwechseln ähnlich.

Gleichermaßen beachtenswert ist das Aussehen von Tribonianus. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Figur, die auf dem Fresko von Raffael auftaucht, dem Vorsitzenden des von Justinian gebildeten Ausschusses nicht ähnelt. Zwar sind keine Porträts des Juristen aus dem 6. Jahrhundert erhalten, doch steht aus anderen Gründen fest, dass Lotto sich keine Mühe gegeben haben kann, die Gestalt glaubwürdig zu rekonstruieren. Das Geburtsdatum des Tribonianus wird auf das Jahr 475 festgesetzt; der verdiente Jurist war im Moment der Abschlussarbeiten an den Digesten (533) also etwa achtundfünfzig Jahre

²⁹ P. STEIN, *Roman Law in European History*, Cambridge 2003, 43.

³⁰ ŻUCHOWSKI, *Pałac papieski* cit., 254. Cfr. den Kommentar von Herbert Siebenhüner zu Vasaris Erläuterungen: "Zu bemerken ist, dass Vasaris Beschreibung nicht immer ohne offensichtliche Fehler ist". Zitat nach: VASARI, *Künstler der Renaissance* cit., 341 n. 3.

³¹ Cfr. S.E. BASSET, *Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale*, in *Artibus et Historiae* 29(57), 2008, 49-57.

alt. Der junge Mann, der auf dem Fresko vor Justinian kniet, ist hingegen keine dreißig Jahre alt. Man hat deswegen zwei Hypothesen aufgestellt. So könnte Raffael sich selbst abgebildet haben. Weil aber angenommen wird, dass das Fresko von Lorenzo Lotto ausgeführt wurde, wird eher anzunehmen sein, dass die Gestalt des Tribonianus mit einem der Modelle des Künstlers aus Venedig zu identifizieren ist. Auffällig ist etwa die Ähnlichkeit des Gesichts des byzantinischen Juristen mit dem Gesicht der Person auf dem Porträt "Bildnis eines Jünglings vor weißem Vorhang", das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet³².

Die um Tribonianus versammelten Gelehrten und er selbst sind in akademische Togen gehüllt, die im Mittelalter und in der Neuzeit verbreitet waren. Von ihrem Rang zeugt die Tatsache, dass sie purpurne Gewänder, meistens mit Pelzbesatz aus Hermelin, tragen. Einige tragen ein Barett. Es handelt sich also nicht um Hofleute, sondern um Professoren. Da an der von Justinian initiierten Kodifizierung bekanntlich Rechtsprofessoren aus den juristischen Schulen von Beirut und Konstantinopel arbeiteten, sind die den thronenden Herrscher umgebenden Personen also im Grundsatz treffend dargestellt. Freilich hat Raffael sie, wohl um ihren wissenschaftlichen Charakter für seine Zeitgenossen zu unterstreichen, in die akademischen Gewänder seiner eigenen Zeit gekleidet.

6. – Das kanonische Recht ist an der "Wand der Gerechtigkeit" in der Szene repräsentiert, in der Raymund von Penyafort die Dekretalen an Papst Gregor IX. übergibt. Diese Sammlung, die sich aus den wichtigsten päpstlichen Dekretalen und Konzilkanones zusammensetzte, wurde am 5. August 1234 durch die Bulle *Rex pacificus* promulgiert. Die Identifikation des Buches bereitet in diesem Fall kein Problem, weil es beschriftet ist. Ähnlich wie im Fall des Freskos mit Justinian und entgegen den in der Fachliteratur verbreiteten Beschreibungen überreicht der Papst das Werk allerdings nicht; dargestellt ist vielmehr, wie er das Werk, das von dem Ausschuss unter der Leitung von Raymund von Penyafort bearbeitet worden war, entgegen nimmt.

Als Modell für Gregor IX. diente Julius II. Außer ihm lassen sich auch andere Personen aus der Epoche des Künstlers identifizie-

³² NESSELRATH, *Lorenzo Lotto* cit., 10.

ren. Treffend erklärt VASARI: “In der Gestalt dieses Papstes ist Julius II. nach dem Leben dargestellt, neben ihm der Kardinal Giovanni de’ Medici, nachmals Papst Leo, der Kardinal di Monte, Antonio, und der Kardinal Alessandro Farnese, nachmals Papst Paul III., nebst anderen Bildnissen”³³. Die Abbildung wohlhabender Mäzene in historischen und allegorischen Szenen ist nichts Außergewöhnliches. Aus ideologischer und juristischer Perspektive interessant ist aber die Tatsache, dass sich der Papst mit Bart porträtieren ließ³⁴. Auf dem Fresko “Disputation über das Heilige Sakrament” von 1509 ist Julius II. (als Gregor der Große) noch ohne Bart dargestellt³⁵. Auf den folgenden präsentiert sich seine Figur schon ganz anders. Das ist bemerkenswert; der Bart entsprach nicht nur nicht damaliger Mode, sondern galt als unanständig und eines Priesters unwürdig. Das Tragen eines Bartes verstieß sogar gegen kanonisches Recht³⁶.

Zu erklären sein dürfte dieses eigentümliche Erscheinungsbild Julius’ II. auf den Fresken Raffaels aus den politischen Niederlagen, die der Papst im Kampf gegen den französischen König Ludwig XII. erlitten hatte. Die Entscheidung des Papstes, sein Aussehen zu ändern, hatte symbolischen Charakter und historische Vorbilder. Nach Sueton ließ sich Caesar, als er die Nachricht über eine Niederlage seiner Soldaten erhielt, den Bart und die Haare so lange wachsen, bis er Rache am Feind genommen hatte³⁷. Gregor von Tours beschreibt ein ähnliches Verhalten der besiegten Sachsen; sie legten den Eid ab, sich bis zur Revanche für die erlittene Niederlage weder ihre Haare schneiden zu lassen noch sich zu rasieren³⁸. 1511, als die Ausmalung der späteren *Stanza della Segnatura* vollendet wurde, war der Bart Julius’ II. bereits lang gewachsen. Eine vergleichbares Porträt findet sich im Übrigen in der Londoner National Gallery.

Besonders eigenartig mutet diese Darstellung deshalb an, weil das Fresko doch vornehmlich der Überreichung der Dekretalen gilt und Gregor IX. sehr an der Befolgung des Bartverbotes gelegen gewesen

³³ VASARI, *Künstler der Renaissance cit.*, 347.

³⁴ M.J. ZUCKER, *Raphael and the Beard of Pope Julius II*, in *The Art Bulletin* 59.4, 1977, 524-533.

³⁵ ZUCKER, *Raphael and the Beard cit.*, 524.

³⁶ ZUCKER, *Raphael and the Beard cit.*, 525. Cfr. C.J. SEGHERS, *The Practice of Shaving in the Latin Church*, in *American Catholic Quarterly Review* 7, 1882, s. 278-310.

³⁷ Suet. *Caes.* 67.

³⁸ Greg. *Turon. hist. Franc.* 1.15.

war. Getreu dem alten lateinischen Sprichwort *Quod licet Iovi non licet bovi* teilte Julius II. dessen Position nicht; lediglich die weiteren anwesenden Kardinäle und Geistlichen sind daher, *secundum legem*, glatt rasiert. Ausnahmen bilden neben dem Papst als Kirchenoberhaupt nur von Penyafort (als Dominikaner galt das Verbot für ihn nicht) und die Figur eines unbekanntes Laien.

7. – Die stilistische Analyse der Fresken Raffaels an der “Wand der Gerechtigkeit” in der *Stanza della Segnatura* trägt nicht nur zur intellektuellen Zerstreuung bei, sondern lässt auch Schlussfolgerungen möglich erscheinen, die der modernen Romanistik von Nutzen sein können. Bis heute unterschätzen Romanisten die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des römischen Rechts. Dabei können vertiefte Forschungen auf diesem Gebiet nicht nur erstaunliche Resultate zutage fördern. Sie können vielmehr vor allem dazu beitragen, einen bisher weitgehend unbekanntes Bereich der Rezeption des römischen Rechts in der heutigen Welt zu identifizieren.





