

Johannes Myssok, Ludger Schwarte (Hg.)

Zeitstrukturen

Techniken der Vergegenwärtigung
in Wissenschaft und Kunst

Reimer

Die Drucklegung wurde durch die großzügige Unterstützung der Kunstakademie Düsseldorf ermöglicht.

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

Lektorat: Janine Krentz, Berlin

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Druck: DZA Druckerei zu Altenburg, Altenburg

Umschlagabbildungen: (oben) Georg Friedrich Kersting: *Die Kranzwinderin* (s. S. 56);
(unten) Nam June Paik vor der Videoinstallation *Triangle I* im Kölnischen Kunstverein, 1976 (Foto:
Friedrich Rosenstiel, Köln)

© 2013 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01479-9

Inhalt

Vorbemerkung der Herausgeber	7
<i>Johannes Myssok, Ludger Schwarte</i>	
Einleitung – Zur Produktion von Zeit in Kunst, Technik und Wissenschaft	9
<i>Kunibert Bering</i>	
Der Mythos als Modus der Vergegenwärtigung: Rom als exemplarischer Fall	13
<i>Guido Reuter</i>	
Paolo de Matteis, Lord Shaftesbury und die Bestimmung der zeitlichen Einheit des Gemäldes	33
<i>Johannes Myssok</i>	
Vergegenwärtigung: Eine Denk- und Bildform der Romantik?	53
<i>Dawn Leach</i>	
Spuren der Zeit in Nam June Paiks Closed-Circuit-Videos	73
<i>Johannes Bilstein</i>	
Verspätungen	91

<i>Henning Schmidgen</i>	
Die Zeit und der Spiegel.	
Unmögliche Gegenwart, <i>continued</i>	107
<i>Christoph Türcke</i>	
Up to date auf Teufel komm raus –	
Über die Vergegenwärtigungsgewalt von Bildmaschinen	123
<i>Ludger Schwarte</i>	
Die Architektur der Zeit	133
<i>Hans Peter Thurn</i>	
Wie viel Kultur braucht der Mensch?	
Über Vergegenwärtigung, Verdrängung und Wandel einer Grundspannung	149
Abbildungsnachweise	169

Vorbemerkung der Herausgeber

Die in diesem Buch versammelten Aufsätze gehen, erweitert um den Beitrag von Henning Schmidgen, aus den Vorträgen im Rahmen einer Ringvorlesung hervor, die unter dem Titel „Vergegenwärtigung“ im Wintersemester 2010/11 an der Kunstakademie Düsseldorf stattfand. Allen Autorinnen und Autoren sei an dieser Stelle herzlich für die Zusammenarbeit und die Bereitschaft, uns ihren Text für diesen Band zur Verfügung zu stellen, gedankt. Für die engagierte Mitarbeit bei der redaktionellen Bearbeitung der Manuskripte danken wir Meret Kupczyk.

Danken möchten wir auch dem Reimer Verlag für die Aufnahme in das Verlagsprogramm und die stets kompetente Betreuung. Ohne das große Interesse an der Ringvorlesung und die großzügige Unterstützung dieser Publikation durch die Kunstakademie Düsseldorf hätte dieser Band nicht entstehen können.

Düsseldorf, im Januar 2013

Die Herausgeber

*Johannes Myssok,
Ludger Schwarte*

Einleitung – Zur Produktion von Zeit in Kunst, Technik und Wissenschaft

Vergegenwärtigung nennt man einen Vorgang, bei dem etwas zeitlich oder räumlich Entferntes, Abwesendes in die Gegenwart geholt wird. Wenn wir uns an etwas erinnern oder uns in eine zukünftige Lage versetzen, oder auch, wenn wir etwas erfahrbar und beurteilbar machen, das den Sinnen entzogen an einem anderen Ort weilt, stellen wir eine Gegenwart her. Vergegenwärtigung – so könnte man grundsätzlich annehmen – produziert eine Präsenz und erweitert damit den Radius dessen, was wir als zeitgleich erleben, was mit uns zugegen ist und über das wir potenziell verfügen können. Doch wenn dies der Vergegenwärtigung tatsächlich gelingen sollte, so wird dadurch das, was Gegenwart heißt, zugleich fraglich: Wovon hängt denn der Umfang der Gegenwart ab? Wo endet die Gegenwart und worauf beruht sie? Ist das, was vergegenwärtigt wird, auf einmal anwesend und verfügbar?

Insbesondere die Künste, so scheint es, haben Techniken ausgebildet, um die Zeit erfahrbar zu machen: Die Künste können die Präsenz intensivieren, sie können die Grenzen der Gegenwart vom flüchtigen Moment bis zur Ewigkeit verschieben, sie können Wahrnehmungen verstetigen, Ereignisse geradezu unsterblich erscheinen lassen. Wie und in welchem gesellschaftlichen Kontext gelingt ihnen dies? Was ist die Gegenwart der Kunst? Wie wird Kunst vergangener Zeiten uns gegenwärtig? Welche Zeitschichten verknüpfen Kunstwerke, welche Zeitgrenzen überschreiten sie?

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beispielsweise gelingt es der Malerei in einem *anacronismo* genannten Verfahren, die (verglichen mit der Dichtung) zeitlichen Einschränkungen des Bildes zu überwinden und verschiedene Protagonisten einer Geschichte, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Handlung auftreten, im Gemälde zu einer synchronen Aktion zusammenzuführen. Diese besondere Weise der Bilderfindung ermöglicht es dem Maler, seine Bilderzählung zeitlich auszuweiten und anzureichern, ohne die Einheit einer zusammenhängenden Handlung innerhalb eines Gemäldes auflösen zu müssen (Reuter).

Wie kann es der Kunsthistoriker gelingen, derartige künstlerische Techniken der Zeitproduktion so zu analysieren, dass sie nicht als immer schon vegangene in den seriellen Blick geraten, sondern gerade die Einzigartigkeit ihrer Präsenzeffekte erfasst wird?

Einzelne Gattungen der Kunst sind in ihrer neuzeitlichen Entwicklung offenbar besonders von derartigen Fragestellungen geprägt, unter ihnen an vorderster Stelle das Porträt, das wie kaum eine weitere Aufgabe der Kunst Momenthaftigkeit und Dauer miteinander verknüpft: Ein konkretes Individuum wird in seiner historischen Einmaligkeit durch den Künstler in einem, wie es scheint, kurzen Augenblick wiedergegeben, wobei die Dauer der Produktionsprozesse gerade von Malerei und Bildhauerei der behaupteten Momentaneität widerspricht. Diese Momentaneität wird eingefroren, die Gegenwart des Blickes ausgedehnt. Auch neuere Medien wie Fotografie und Video problematisieren immer wieder diese durch ihre Medialität eigentlich beanspruchte absolute Gegenwärtigkeit des Porträtierten. Doch woher wissen wir eigentlich, ob die auf diese Weise an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit wiedergegebene, uns durch das Porträt vergegenwärtigte Person überhaupt eben jene und nicht vielleicht eine ganz andere ist? Welche Rolle spielt Zeit mithin für das Verständnis von Individualität, wie viel einer Persönlichkeit ist zeitgebunden? Was bedeutet es, wenn sie in eine andere Zeit versetzt wird?

Dies sind Fragen, die sich auch im Zusammenhang mit Grabmälern und Monumenten stellen. Was ist es, was mit ihnen vergegenwärtigt wird? Ist es das Gedenken an eine konkrete Person wie im Porträt oder etwa eine dynastische Rolle, eine gesellschaftliche Position, die hier künstlerische Form gewinnt? Hier ließe sich die These formulieren, dass je weiter der Prozess der Individualisierung in der Gesellschaft voranschritt, das Gedenken an das einzelne Individuum paradoxe Weise immer problematischer wurde, zunehmend keine Rolle in der künstlerischen Repräsentation mehr spielte und in der gegenwärtigen Denkmalkultur nur eine vielfach belächelte Randerscheinung darstellt.

Dort, wo die Relikte der Vergangenheit mit der Gegenwart zu einer Konstruktion von Wirklichkeit verwoben werden, entsteht die Grundlage einer Selbstvergewisserung des Menschen und seiner Identität. Diese Möglichkeit der *Vergegenwärtigung* und damit der Konstruktion von Wirklichkeit eröffnet auch der Mythos. An Monumenten, ja am Städtebau lässt sich die mythische Vergegenwärtigung als ein Modus der Wirklichkeit und der Erlebbarkeit der Städte zeigen (Bering). Die Gegenwart wird hier durch nicht-gegenwärtige Zeitbezüge aufgebrochen. Der dadurch möglichen Fixierung auf die Vergangenheit, die sich zum Wiederholungszwang auswachsen kann, steht ein zukunftsorientierter Zugriff auf das Leben gegenüber, der alle Gegenwart für letztlich irrelevant erklärt. Lernen bedeutet dann, der Gegenwart zu entsagen, sich zu ent-vergegenwärtigen, was nur durch eine Kultur der Verspätung ausgeglichen werden kann (Bilstein). In Bezug auf bewegte Bilder, ja auf Medien generell ist die Verspätung nur eine Seite der menschlichen physiologischen Reaktion auf sie. Die andere, vor allem von Freud und Lacan betonte, ist diejenige der „Prämaturation“ – der Mensch ist ein noch unreifes Wesen, sein Verhältnis zu Spiegeln und zu Medien ist deshalb durch eine „doppelte Nicht-Gegenwart“ geprägt (Schmidgen).

An dieser besonderen Art, wie Zeit in Bildern und durch Bilder erscheint, wird ersichtlich, dass es nicht nur eine von der realen Zeit und ihrer Zeitmessung unabhängige Bild-Zeit gibt, die ihren eigenen Regeln gehorcht, sondern dass gerade der Akt der Vergegenwärtigung nicht mit der Realzeit korreliert ist. Unterscheidet man in diesem Sinne Aktualisierung und Vergegenwärtigung, so stellt sich die Vergegenwärtigung

als ein Vorgang heraus, der durch die Distanznahme zur Gegenwart eine Zeit-Kritik ermöglicht (Schwarze).

Die Kunst macht in ihrer Entwicklung auch gesellschaftliche Prozesse sichtbar und formt sie zugleich mit. Doch was ist ihre Stellung zu der von ihr dagestellten Zeit? Wodurch definiert sich die Kunst selbst? Derartige Fragen der Säbst-Vergegenwärtigung, eines sich im Bilde manifestierenden Nachdenkens der Kunst über ihre eigene Geschichte (Myssok), sind immer wieder unter dem Horizont des „klassischen“ gestellt worden, etwa in der Auseinandersetzung mit der Kunst der Antike als oberster Norm künstlerischer Vervollkommenung. Seit dem Wegfall derartiger Orientierungs- und Vergewisserungsmöglichkeiten im Zuge der Durchsetzung der Moderne ist die Kunst in einem ständigen Prozess der Selbstbefragung und Entgrenzung begriffen, der wie die gesamte Moderne und Nachmoderne einer sich immer weiter steigernden Beschleunigungslogik folgt. Wodurch aber formiert sich in einer globalisierten Online-Gesellschaft, inmitten von Techniken der Zerstreuung die für Gegenwärtigkeit erforderliche Aufmerksamkeit (Türcke)? Was ermöglicht es, überhaupt noch das Zeitgenössische zu erkennen, bevor es bereits historisch ist, möglicherweise keine vitale Rolle mehr für das Jetzt der Kunst spielen kann? Und umgekehrt. Was an bereits historisch gewordener Kunst vergegenwärtigt die zeitgenössische bewusst oder notgedrungen?

Unser Verhältnis zu Bildern und ihrer Fähigkeit, Wirklichkeit zu repräsentieren, ist brüchig geworden. Unter welchen Bedingungen kann heute noch eine glaubhafte Vergegenwärtigung räumlich entlegener Ereignisse gelingen, was muss eine immer wieder geforderte Bildkritik leisten, um der Entwertung des Bildes durch seine massenmedialen Verbreitung entgegenzutreten und seine Bedeutung abseits der künstlerischen Verwendung neu zu begründen?

Auf diese Fragen versuchen die Beiträge des vorliegenden Bandes Antworten zu geben. Wir gehen dabei davon aus, dass

- (A) Zeit im Wesentlichen kulturell hervorgebracht wird und dass
- (B) in der Neuzeit, und verstärkt im 20. Jahrhundert, eine Herrschaft der Zeit beginnt, die man an der Betonung der Geschwindigkeit, der Dynamik, der Veränderbarkeit, des Ereignisses usw. erkennt und Temporalisierung nennen könnte, wobei der Kunst, neben der Technik und der Wissenschaft, eine besondere Rolle bei der gesellschaftlichen Durchsetzung des Modernismus und seines Credos, einer Abwendung von der Tradition und Orientierung an Gegenwart und Zukunft zukommt.

Analog zu Henri Lefèbvres Theorie der gesellschaftlichen Produktion des Raumes können wir beobachten, dass die Zeit ein kulturelles Produkt ist, ohne vollständig Gegenstand oder gar Ware zu werden. Als solches hat sie keine substanzielle und auch keine gedankliche Realität, sie ist weder eine physikalische Abstraktion noch eine Akkumulation von Zeitpunkten oder Ereignissen. Die Zeit, die wir in kulturellen Ereignissen und Produkten artikulieren, ist weder ein abstraktes Symbolsystem noch eine Dimension realer Dinge, sie geht allerdings auch nicht in der Gleichung Zeit = Kapital auf.

Konträr zu den abstrakten Konzeptionen von Zeit, die sie entweder mathematisch definieren oder zum Raum philosophischer Theoriebildung erheben, konträr auch zu

den rein ästhetischen Auffassungen von Zeit, die in ihr eine bloße Form sehen, die ihrem Inhalt gegenüber gleichgültig ist, oder die Zeit mit den sich in ihr manifestierenden Ereignissen gleichsetzen, muss der Fokus auf die Voraussetzungen der Herstellung von Zeit gerichtet werden. Zeit ist vor allem kulturelle Zeit und damit ein kulturelles Produkt, eingelassen in Produktionszusammenhänge. Hierin kann der Akt der Vergegenwärtigung seine Wirkmacht dadurch erlangen, dass er als Modifikation der Gegenwart auf die Gestalt der Wirklichkeit rückwirkt. Mithin ist in jeder Vergegenwärtigung sogleich auch das Potenzial zu einer Veränderung von Wirklichkeit und Zeit enthalten (Leach). Doch wenn Zeit ein kulturelles Produkt ist – wie verändert sich dann die Art der Zeitwahrnehmung in den unterschiedlichen Kulturen und welchen Einfluss hat in diesem Zusammenhang die vermeintlich nivellierende, ja egalisierende Wirkung der Globalisierung?

Einem am Gebrauch, am Brauch und am Erlebnis orientierten Zeitwert steht das Werden, das Sich-Ereignen, das Versprechen der Zukunft und somit ein zusehends abstraktes Zeit-Äquivalent entgegen. Im Raum der modernen Gesellschaft entfaltet sich ein scharfer Konflikt zwischen diesen beiden Formen des Wertes – zwischen einer Gegenwart, die immer mehr zum Tauschwert wird, und einer bewohnten und erlebten Gegenwart, die nur noch in dem Maße Gebrauchswert hat, wie sie der Tauschwert nicht völlig verdrängen konnte. Zeit ist – ähnlich wie nach Lefèvre der Raum¹ – im Gegensatz zu anderen Waren sowohl selbst Produkt als auch Medium, in dem andere Produkte hergestellt werden. Solchen Modellen, die implizit ein stetiges Zunehmen, eine Steigerung, wenn nicht gar eine ständige Verbesserung der Gesellschaft und der Formen ihres Miteinanders voraussetzen, lässt sich aber auch das Gegenteil, die bewusste Destruktion, ja *Dekulturation* gegenüberstellen, die insbesondere mit den technikbedingten Gesellschaftsveränderungen einhergeht und sich etwa in der Zeitverknappung der Kommunikation und ihrer Medien erkennen lässt (Thurn).

Zeit wird kulturell produziert und ist zugleich doch das Medium, an dem sich die Produktion bemisst und das kulturelle Verhältnisse strukturiert, konkret werden lässt und reproduziert. In der temporalen Praxis wird die Zeit der Produktion und die Zeit der Reproduktion in kulturellen Präsenzen und Repräsentationen verschaltet. Die Zeit verbindet die Orte der Produktion und solche der Reproduktion, sie verschaltet die Ebenen der materiellen Basis und des kulturellen Überbaus und beinhaltet somit die Möglichkeit, auf den Prozess ihrer Herstellung, Verbreitung und Reflexion verändernd einzuwirken. Künstlerische Techniken der Modulation von Zeit beeinflussen dabei, wie schon Walter Benjamin festgestellt hat, sowohl die Wahrnehmung wie auch die Produktionsbedingungen²

Im Hinblick auf diese weitgehenden Hypothesen möchten wir mit dem vorliegenden Band erste Sondierungen vornehmen.

Anmerkungen

1 Henri Lefèvre, *La production de l'espace*, Paris 1974, S. 42 f., S. 381, S. 402.

2 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften Band 1.2, Frankfurt a. M. 1974, S. 435.

Kunibert Bering

Der Mythos als Modus der Vergegenwärtigung: Rom als exemplarischer Fall

Vergegenwärtigung

Den Begriff der „Vergegenwärtigung“ gibt es in der deutschen Sprache erst seit dem 16. Jahrhundert, als ihn Humanisten als Lehnübersetzung des lateinischen Verbs „*prae-sentare*“ übernahmen. „*Praesentare*“ bedeutet „vorführen“ oder „vorzeigen“ und hängt mit dem Substantiv „*praesentia*“ zusammen, das nicht nur die „Gegenwart“ meint, sondern auch – in der mittelalterlichen und der frühneuzeitlichen Bedeutung – ein „unmittelbares Einwirken“,¹ womit seit Tertullian und dann besonders von Augustin das Wirken Gottes in der Welt gemeint war. Für Kant war es später die Vergegenwärtigung von Vergangenem, z. B. so etwas wie Erinnerung.²

Eine solche „Einwirkung“ vollzieht sich stets auf eine bestimmte Art und Weise, in einem bestimmten Modus, wie die Erinnerung an Bilder , Worte und komplexe Situationen. Die Vergangenheit kann man sich als Strom der Geschichte vorstellen, in dem man einen bestimmten Platz einnimmt. Man kann aber auch einzelne Phasen oder Momente der Vergangenheit herausgreifen, diese mit einer Bedeutung versehen und nebeneinander stellen, um etwa die eigene Gegenwart zu erklären oder sich über die eigene Person Gewissheit zu verschaffen.

Ein Beispiel für diese netzartige Verbindung von Ereignissen der Vergangenheit mit der unmittelbaren Gegenwart: Eine Webcam kann über beliebige Distanzen hinweg weltweit Räume in Echtzeit miteinander verbinden. Ruft man z. B. die Bilder der Webcam am Grab Papst Johannes Pauls II. unter der Peterskirche in Rom auf³, so lassen sich darüber hinaus divergierende Zeiten mit der Gegenwart verbinden: Der Ort verweist nicht nur auf den letzten Papst, sondern auf die Geschichte der römischen Kirche, eingebunden in frühchristliche Traditionen, und zugleich auf die Peterskirche als eines der bedeutendsten Kunstwerke. Die Vergangenheit wird so durch die bildliche Präsentation Teil der Gegenwart und ist dennoch auf besondere Weise entrückt. Die Bildpräsentation überspringt mühelos Zeiten und Räume, setzt sich über Chronologie und Kontinuität hinweg und bewegt sich außerhalb der Idee einer ausschließlich als Ablauf verstandenen, geschichtlichen Zeit, etwa des *tempus absolutum* im Sinne Newtons, der Vorstellung der „fließenden Zeit“.

Mythos

Die Relikte der Vergangenheit werden, wie dieses Beispiel zu zeigen vermag, unmittelbar, geradezu in einem nicht-linearen Prozess mit der Gegenwart verwoben. Dies erlaubt eine Konstruktion von Wirklichkeit, die sich nicht um eine rationale Durchdringung der Welt zu bemühen braucht, und dennoch kann hier die Grundlage einer Selbstvergewisserung des Menschen und seiner Identität entstehen.

Diese Möglichkeit der *Vergegenwärtigung* und damit der Konstruktion von Wirklichkeit eröffnet der Mythos. Es ist das Verdienst Ernst Cassirers, dem Mythos den Rang einer „symbolischen Form“ wie der Sprache, der Kunst und den Wissenschaften und damit eine realitätsstiftende Funktion zugebilligt zu haben:

„Der Mythos und die Kunst, die Sprache und die Wissenschaft sind in diesem Sinne Prägungen zum Sein: Sie sind nicht einfache Abbilder einer vorhandenen Wirklichkeit, sondern sie stellen die großen Richtlinien der geistigen Bewegung, des ideellen Prozesses dar, in dem sich für uns das Wirkliche als Eines und Vieles konstituiert, – als eine Mannigfaltigkeit von Gestaltungen, die doch zuletzt durch eine Einheit der Bedeutung zusammengehalten werden.“⁴⁴

Am Beispiel der Stadt Rom und der Rezeption ihres Mythos seien einige Facetten aufgezeigt, die den Mythos als einen Modus der Konstruktion von Wirklichkeit durch Vergegenwärtigung zeigen. Rom besteht – wie andere Städte auch – nicht nur aus Straßen, Gebäuden, Plätzen und Palazzi im Wandel ihrer Geschichte – es ist vor allem diese Geschichte, die durch Gestaltung in Raum und Zeit Form annimmt. Zu diesem Prozess gehören die Intentionen und Konzeptionen der Künstler und Architekten sowie die der Auftraggeber, die das sich stets wandelnde Bild der Stadt und ihrer Menschen erzeugen.

Aber nicht nur das rational nachvollziehbare Konzept, das eine archäologisch-kunsthistorische Analyse sichtbar werden lässt, gestaltet den Organismus der Stadt. Der Mythos ist vielmehr Bestandteil dieser Realität und trägt entscheidend zur Konstruktion einer neuen, in der Stadt erlebbaren Wirklichkeit bei. Hier eröffnen sich Sinnschichten, die die bisherige Forschung mit ihrer Fokussierung auf die Rekonstruktion von „Urbedeutungen“ oder der Präparierung einzelner Schichten oder Komplexe weitgehend außer Acht gelassen hat.

Mit dem Mythos Rom ist daher hier nicht primär das Konglomerat aus Geschichten um Aeneas, Romulus und Remus, Herakles, Mars und Rhea Silvia und ihrer Rezeption gemeint. Vielmehr geht es um jene Verdichtung dieser Erzählungen, die als Vision das römische Gemeinwesen fundamental bedingt: Mythen von Aufstieg und Verfall, Neubeginn und Goldenem Zeitalter.

Ein exemplarischer Fall: Die Neustrukturierung des Vatikan unter Papst Julius II.

Pläne für St. Peter

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erlebte Rom eine fundamentale Umstrukturierung unter dem Pontifikat Papst Julius' II., die insbesondere den Vatikan betraf: Innerhalb weniger Jahre begann der Neubau der Peterskirche, die Planung für die Korridore zu Verbindung der vatikanischen Paläste mit dem mittelalterlichen Bau des Belvedere, die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle und der Stanzen und Loggien Raffaels sowie die Einrichtung des Statuenhofs des Belvedere. Die Konzeption des Grabmals für Julius II. in der Peterskirche setzte eine Neuplanung der bedeutendsten Basilika der Christenheit voraus, mit der Bramante 1503/04 gleichzeitig mit der Projektierung des Belvedere-Hofes begann. Bereits das zeitliche Zusammentreffen und die räumliche Nachbarschaft legen die Vermutung einer im Wesentlichen einheitlichen Planung und Programmatik nahe.

Unmittelbar nach seiner Wahl zum Papst 1503 begann Julius II., sein Grabmal zu planen, mit dessen Gestaltung er zwei Jahre später Michelangelo beauftragte. Als Ort für das Grabmal Julius' II. sah Michelangelo den erweiterten Westchor der Peterskirche, wie er aus den Planungen Nikolaus' V. resultierte, vor.⁵ Die Forschung steht bei einer Rekonstruktion der komplexen Pläne des Julius-Grabmals, von denen nur wenige Elemente realisiert wurden, vor erheblichen Schwierigkeiten. Die Rekonstruktionen basieren im Wesentlichen auf den Beschreibungen von Vasari und Condivi sowie den wenigen fertiggestellten Skulpturen Michelangelos. Die jüngsten Rekonstruktionsversuche zeigen ein Monument über rechteckigem Grundriss, das sich in Form einer dreistöckigen Pyramide erheben sollte.⁶ Arkaden gliedern das untere Geschoss zur Präsentation von Siegesgöttinnen und Personifikationen der Künste, während die *prigionie*, Statuen von Gefangenen, von denen Michelangelo die heute in Florenz und Paris aufbewahrten Gefesselten fertigstellte, vor den Pilastern zwischen den Bögen Aufstellung finden sollten. Vasari berichtet von Bronzeriefs zur Verherrlichung der Siege Julius' II. und weiteren Statuen für die obere Ebene, u. a. der des Mose. Die thronende (?) Gestalt des Rovere-Papstes sollte die oberste Ebene krönen.

Deutlich zeichnet sich ab, dass das Grabmal Julius' II. als Monument zur Propagierung der Siege des Papstes in Italien geplant war aber offenbar weitergehende politische Implikationen einschloss: Die päpstliche Politik zielte nach der Beruhigung der Situation in Italien auf die Eroberung Konstantinopels und Jerusalems. Mit dieser Verbindung von Familiendenkmal und Kreuzzugsmetaphorik wäre St. Peter zum Siegesmonument eines Kreuzzuges unter dem Befehl Julius' II. geraten.⁷

Gleichzeitig mit den frühesten Überlegungen zu einem Grabmal Julius' II. legte Bramante bereits 1503/04 erste Entwürfe für den Neubau der Peterskirche vor.⁸ Von diesen Planungen blieben zwar keine Zeichnungen wie von den Überlegungen ab 1505 erhalten, doch informiert eine Schrift des Generals des Augustinerordens, Egidio da Viterbo, eines engen Vertrauten des Papstes, über das Vorhaben. Demzufolge plante

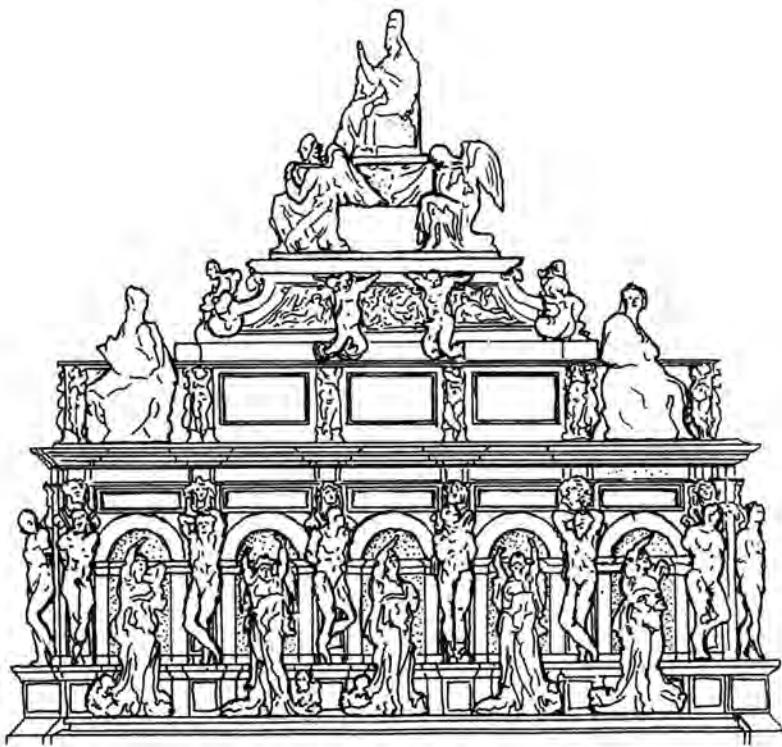


Abb. 1
Geplantes Grabmal Julius' II. – Rekonstruktion (nach Bredekamp)

Bramante, den Eingang an der Südseite der alten Peterskirche zu platzieren, also die Achse des konstantinischen Baues um neunzig Grad zu drehen. Der Grund bestand in der Absicht, eine Verbindung zwischen St. Peter und dem vatikanischen Obelisken zu schaffen, der für den Herankommenden sichtbar sein sollte: „ut obeliscus magna in templi area templum ascensuris occurreret.“⁹

Wie auch immer der erste von Bramante vorgelegte Entwurf für St. Peter ausgesehen haben mag – für den hier angesprochenen Zusammenhang ist die jedenfalls intendierte Beziehung zwischen Obelisk und Kirchenbau ausschlaggebend, denn angeblich bewahrte die Spitze des Obelisken in einer goldenen Kugel die Asche Julius Caesars auf, in dessen Nachfolge sich Julius II. damit gestellt hätte. Die prononcierte Caesar-Ikonographie bedeutet nicht nur einen tiefen Griff in die Geschichte, sondern darüber hinaus eine Beschwörung des Mythos Rom zur Legitimation der päpstlichen Machtposition.

Die Zeichnung eines anonymen niederländischen Künstlers überliefert die damalige, auf Caesar bezogene Inschrift des Obelisken:

DIVO CAESARI DIVO | IVLIIIE AVGVSTO | CAESARI DIVI AVG | VSTO | SACRVM

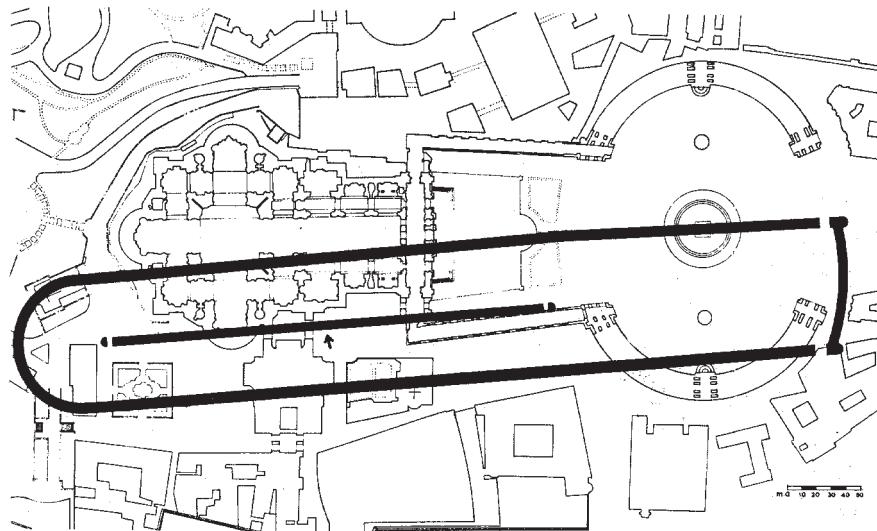


Abb. 2

St. Peter und die Lage des antiken Circus
(Der Pfeil markiert die ursprüngliche Position des Obelisken.)

Die in der frühesten Planung der Neustrukturierung der Peterskirche intendierte Caesar Ikonographie verbindet sich problemlos mit der Selbstdarstellung Julius' II., wenn auch das Bild des im Harnisch in vorderster Liniekämpfenden Papstes im Wesentlichen auf die Gegenpropaganda seiner Zeit zurückzuführen ist.¹⁰ In zahlreichen Quellen ist von der Identifizierung des Papstes mit Caesar die Rede, sei es durch die Gedenkmedaille, die anlässlich der Eroberung Bolognas 1505/06 mit der Umschrift IULIUS CAESAR PONT II erschien, seien es die Inschriften „Veni, Vidi, Vici“ der Triumphbögen in Rom bei seinem Einzug am 27. März 1507 oder die Anrede „Caesar novus“ durch die Vertreter der von französischer Herrschaft befreiten Städte Parma und Piacenza.¹¹

Korridore und Belvedere-Hof

Bramantes erste Pläne für die Neugestaltung von St. Peter werden in der Forschung zumeist isoliert gesehen, doch entstanden sie gleichzeitig mit dem ersten Projekt für den Belvedere-Hof, das die Medaille von 1504 zeigt.¹² Versucht man diese beiden Felder der Planung unitarisch zu sehen, so ergibt sich die Idee einer umfassenden Neugestaltung des Vatikan im Sinne einer durchgreifenden Systematisierung. Diese Planung zielte offenbar auf die Visualisierung einer Ikonographie ab, in der der CaesarBezug zunächst dominierte. Entsprechend zur Einbeziehung des Obelisken mit der vermuteten Asche Caesars visualisiert auch die spätestens ab 1506 erfolgten Rezeption der Anlagen

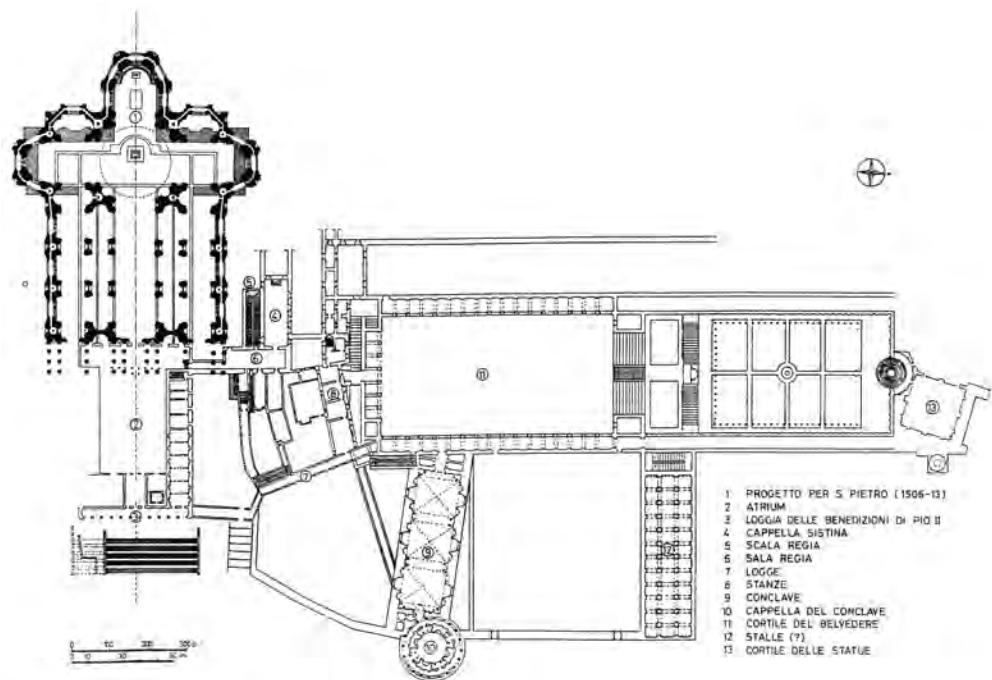


Abb. 3

Vatikan: Rekonstruktion des Bramante-Projektes (nach Frommel)



Abb. 4

Palestrina – Venus-Heiligtum

in Palestrina, die Bramantes „Disegno grandissimo“ (1506/07)¹³ dokumentiert, einen deutlichen Bezug auf den antiken Herrscher, denn in den Bauten in Palestrina glaubte man einen Palast Caesars zu sehen.

Eine lange Achse durchzog den Hofraum und die Terrassen wie eine *via triumphalis* – so nennt denn auch die Inschrift der Medaille die Anlage eine *via* auf drei Ebenen (*aditus*). Auch diese drei Ebenen sind konstitutiv für die spätere Gestaltung. Auf den Hofraum vor dem Palast folgt ein querrechteckiger Platz auf dem Monte S. Egidio und daran anschließend ein dreiflügeliges Gebäude, das einen Garten umfängt.¹⁴

Bramantes „Disegno grandissimo“ (1506/07)¹⁵ dokumentiert eine weitere Planungsstufe dieses Teiles des neu zu strukturierenden Vatikan: Hier tritt erstmals eine geschlossene Hofanlage in Erscheinung, die die Vorstellung einer *via triumphalis* nicht gänzlich aufgibt, sondern nun in die Korridore verlagert.

Statuenhof

Für die Komplexität der Programmatik Julius' II. erweist sich die Ausstattung des Statuenhofes des Belvedere als von höchster Bedeutung: In der Nordostecke des vatikanischen Gebietes errichtete Innozenz VIII. die Villa Belvedere an der Stelle eines mittelalterlichen Kastells.¹⁶ „*Procul este profani*“ – diese Worte richtete nach Vergil

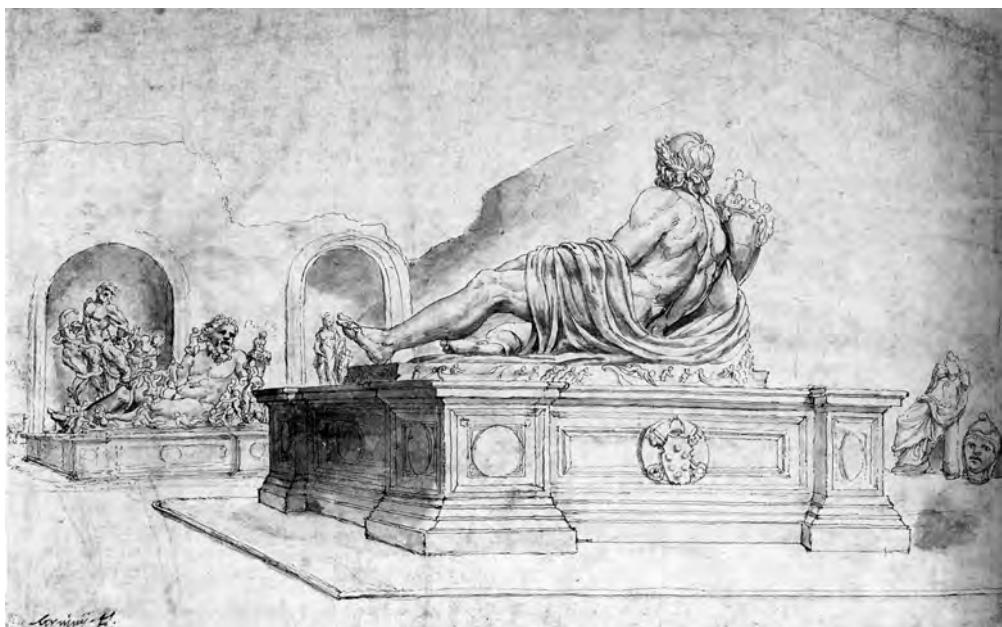


Abb. 5

Marten van Heemskerck: Statuenhof im Belvedere. London, British Museum

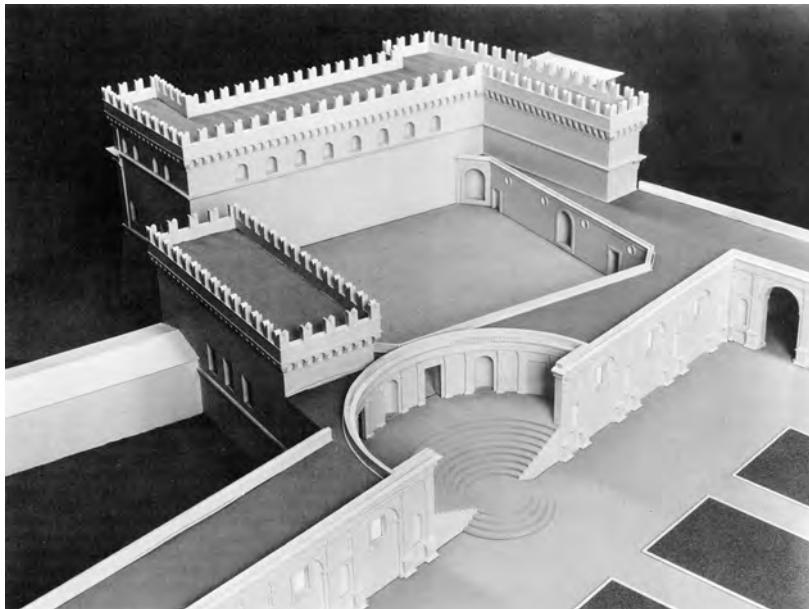


Abb. 6
Statuenhof – Modell

die Sybille von Cumae an Aeneas und verbot damit „Ungeweihten“ das Betreten der Unterwelt.¹⁷ Wenn Julius II. diesen Spruch als Motto über den Eingang des Cortile delle Statue am Belvedere des Vatikan setzte, so signalisierte dies eine dem Raum in besonderer Weise zugewiesene Sakralität. Zugleich verknüpfte Julius II. mit der Bezugnahme auf den Stammvater der Römer seine Bau- und Sammeltätigkeit unmissverständlich mit dem Gründungsmythos Roms.¹⁸

Laokoon

Eines der ersten im Statuenhof präsentierten Werke, die Laokoon-Gruppe, spielt ebenfalls unmittelbar auf die Frühgeschichte Roms an. Darin zeigt sich eine deutliche Ausweitung des in den frühen Jahren des Papstes zu beobachtenden Caesar-Bezugs. Julius II. ließ die Laokoon-Gruppe vor dem 1. Juli 1506 – wenige Monate nach ihrer Entdeckung im Januar desselben Jahres – im Statuenhof aufstellen.¹⁹ Man brachte die Stauengruppe in einem feierlichen Zug unter dem Klang der Kirchenglocken und begleitet vom Gesang des Chors der Cappella Giulia, eines vom Papst gegründeten Chores, durch die mit Blumen geschmückten Straßen zum Vatikan. Die Deutung der Skulpturengruppe war von Anfang an umstritten – die Interpretation geht auf Giuliano da Sangallo zurück, der die Erwähnung der Stauengruppe bei Plinius [nat. hist. 36, 37] kannte.²⁰