



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

3. Die Camera della Segnatura

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

3. Die Camera della Segnatura.

Es war ein Glück für Raffael, dass ihm in Rom zunächst keine Aufgaben dramatischer Art gestellt wurden. Er sollte stille Versammlungen ideal gestimmter Menschen malen, Bilder ruhigen Zusammenseins, wo alles darauf ankam, erfinderisch in einfachen Bewegungen und feinfühlig in der Zusammenordnung zu sein. Das war gerade sein Talent. Jene Empfindung für harmonische Linienführung und Massenabwägung, die er in den Madonnenkompositionen ausgebildet hatte, durfte er nun im grossen bewähren. In der Disputa und der Schule von Athen entwickelte er jetzt seine Kunst der Raumfüllung und Gruppenverbindung, die dann die Basis der späteren dramatischen Bilder abgiebt.

Das moderne Publikum hat Mühe, diesem künstlerischen Inhalt der Bilder gerecht zu werden. Es sucht den Wert der Darstellungen anderswo, in dem Ausdruck der Köpfe, in der gedankenhaften Beziehung zwischen den einzelnen Figuren. Es will vor allem wissen, was die Figuren bedeuten und ist beunruhigt, so lange es sie nicht mit Namen benennen kann. Dankbar horcht der Reisende den Belehrungen des Führers, der genau zu sagen weiss, wie jede Person heisst, und ist überzeugt, nach solcher Aufklärung das Bild besser zu verstehen. Für die meisten ist die Sache damit überhaupt erledigt, einige Gewissenhafte aber suchen sich nun in den Ausdruck der Köpfe »hineinzuleben« und saugen sich an den Gesichtern fest. Wenige kommen dazu, neben den Gesichtern die Bewegung der Körper im ganzen aufzufassen, für die Motive des schönen Lehnens, Stehens oder Sitzens sich empfänglich zu machen und nur ganz wenige ahnen, dass der eigentliche Wert dieser Bilder gar nicht im einzelnen, sondern in der Zusammenfügung, in der rhythmischen Belebung des Raumes zu suchen ist. Es sind dekorative Arbeiten grössten Stils, dekorativ in einem Sinne genommen, der freilich nicht geläufig ist; ich meine Gemälde, wo der Hauptaccent nicht auf dem einzelnen Kopf, nicht auf dem psychologischen Zusammenhang liegt, sondern in der Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander. Raffael besass ein Gefühl für das, was dem menschlichen Auge angenehm ist, wie keiner vor ihm.

Historisches Wissen ist zum Verständnis nicht erforderlich.¹⁾ Es sind allgemein bekannte Vorstellungen, um die es sich handelt, und man hat sehr mit Unrecht den Ausdruck tiefsinniger philosophiege-

¹⁾ Vgl. den befreienden Aufsatz von Wickhoff (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1893).

schichtlicher Beziehungen in der Schule von Athen oder ein Resumé der Kirchengeschichte in der Disputa finden wollen. Wo Raffael bestimmt verstanden zu werden wünscht, hat er durch Beischrift dafür gesorgt. Es sind nicht viele Fälle, selbst bei Hauptfiguren, bei Trägern der Komposition, bleiben wir ohne Aufklärung. Die Zeitgenossen des Künstlers haben sie nicht verlangt. Das körperlich-geistige Bewegungsmotiv schien alles, der Name gleichgültig. Man fragte nicht, was die Figuren bedeuteten, sondern hielt sich an das, was sie sind.

Um diesen Standpunkt zu teilen, braucht es eine Art von Augensinnlichkeit, die heutzutage selten sein mag, und den Germanen ist es überhaupt schwer, den Wert ganz nachzuempfinden, den der Romane dem leiblichen Sichhaben und -Tragen beimisst. Man darf daher nicht allzu rasch ungeduldig werden, wenn der nordische Reisende an diesem Orte, wo er die Darstellung der höchsten geistigen Potenzen erwartet, eine Enttäuschung erst überwinden muss. Rembrandt würde die Philosophie freilich anders gemalt haben.

Wer den guten Willen hat, den Bildern näher zu kommen, wird kein anderes Mittel finden als Figur um Figur zu analysieren und auswendig zu lernen und dann auf die Verbindungen zu achten, wie ein Glied das andere voraussetzt und bedingt. Das ist der Rat, den schon der Cicerone giebt. Ich weiss nicht, ob ihn viele befolgt haben. Man darf die Zeit nicht sparen. Es braucht viel Übung, um nur einmal festen Boden zu gewinnen. Unser Sehen ist so oberflächlich geworden durch die Masse der illustrierenden Tagesmalerei, wo es nur auf einen ungefähren Gesamteindruck ankommt, dass wir solchen alten Bildern gegenüber wieder mit dem Buchstabieren anfangen müssen.

Die Disputa.

Um einen Altar mit der Monstranz sitzen die vier Kirchenlehrer. auf die die Feststellung des Dogmas zurückgeht: Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustin. Rings herum Gläubige; würdevolle Gottesgelehrte, beschaulich ruhig dastehend; feurige Jünglinge, in Andacht und Anbetung sich zudrängend; da wird gelesen, dort wird gewiesen; es sind namenlose Figuren und berühmte Typen nebeneinander gestellt in dieser Versammlung. Ein Ehrenplatz ist vorbehalten für den Pabst Sixtus IV., den Onkel des regierenden Pabstes.

Das ist die irdische Scene. Darüber aber thronen die Personen der Dreieinigkeit und mit ihnen, in flachem Bogen entwickelt, ein Kranz von Heiligen. Ganz oben, gleichlaufend, schwebende Engel,

Christus, der sitzend seine Wundmale weist, dominiert das Ganze. Maria und Johannes begleiten ihn. Über ihm der segnende Gottvater, unter ihm die Taube. Ihr Kopf ist die genaue Mitte der Höhenachse des Bildes.

Disputa del santissimo sacramento nennt Vasari das Bild und der Name ist ihm bis heute geblieben; er passt aber nicht. Es wird nicht disputiert in diesem Kreise, kaum gesprochen. Das Allergewisseste sollte dargestellt sein, die sichere Gegenwart des höchsten Geheimnisses der Kirche, bekräftigt durch die Erscheinung der Himmlischen selbst.

Man versuche sich klar zu machen, wie die Aufgabe im Sinne der älteren Schule gelöst worden wäre. Verlangt war im Grunde nichts anderes als was den Inhalt so vieler Altarbilder ausmacht: eine Anzahl frommer Männer in ruhiger Coexistenz und darüber die Himmlischen, still, wie der Mond über dem Walde steht. Raffael sah von Anfang an ein, dass hier mit blossen Steh- oder Sitzmotiven nicht auszukommen war. Die ruhige Gemeinsamkeit musste ersetzt werden durch eine Versammlung mit Bewegung, mit lebhafterer Bethätigung. Er differenziert zunächst die vier Figuren der Hauptgruppe (die Kirchenlehrer) nach den Momenten des Lesens, des Meditierens, des visionären Aufblickens und des Diktierens. Er erfindet die schöne Gruppe der zudrängenden Jünglinge und bekommt so einen Gegensatz zu der ruhigen Präsentation der stehenden Kirchenmänner. Der Affekt erscheint gedämpfter noch einmal in der pathetischen Rückfigur vorn an den Altarstufen. Als Kontrast dazu auf der anderen Seite der Pabst Sixtus, ruhig und sicher mit hochgehobenem Haupt vorwärts blickend, der Kirchenfürst. Hinter ihm ein rein profanes Motiv: ein junger Bursche, der sich über die Brüstung lehnt und dem ein Mann den Papst zeigt,¹⁾ und gegenüber in der anderen Ecke des Bildes das Umgekehrte, ein Jüngling, der einen Alten weist. Der Alte steht über ein Buch gebeugt an einer Balustrade, andere sehen mithinein, er scheint zu erklären, der Jüngling aber ladet ihn ein, nach dem Altar in der Mitte zu gehen, wohin alles drängt. Man kann sagen, Raffael habe hier die eigensinnige Meinung, den Sektierer, malen wollen,²⁾ auf eine bestimmte Person ist es aber gewiss nicht abgesehen und das Motiv an sich hat kaum in dem vorgeschriebenen Programm Raffaels gestanden. Er sollte die Kirchenlehrer bringen, den Papst Sixtus und dann noch die eine oder andere Persönlichkeit,

¹⁾ Wie schon mehrfach beobachtet wurde, stammt der weisende Mann aus Lionardos Anbetung der Könige, wo er an der gleichen Stelle vorkommt.

²⁾ Vgl. die ähnliche Gruppe in dem Bilde Filippinos »Der Triumph des Thomas« (S. M. sopra Minerva).

Bildg.

Diagonol

für die man sich gerade interessierte: Raffael hat das gethan, im übrigen behielt er seine vollkommene Freiheit und konnte in namenlosen Figuren die Motive entwickeln, die er brauchte. Und damit treffen wir auf den Nerv der Sache: die Bedeutung des Bildes besteht nicht in seinen Einzelheiten, sondern in der Gesamtfügung und man wird ihm erst dann gerecht werden, wenn man erkennt, wie alles einzelne im Dienst der Gesamtwirkung steht und im Hinblick auf das Ganze erfunden ist.

Es soll sich doch niemand darüber täuschen lassen, dass das Psychologische hier nicht das Interessanteste ist. Ein Ghirlandajo wäre überzeugender gewesen in den Köpfen und Botticelli ergreifender im Ausdruck des religiösen Gefühles. Es ist keine Figur da, die sich mit dem Augustin in Ognissanti messen könnte. Die Leistung Raffaels liegt auf einer anderen Seite: ein Bild von diesen Dimensionen, mit so viel Tiefe, reich in den Bewegungsmotiven, ganz klar entwickelt und rhythmisch gegliedert, das war etwas ohnegleichen.

Die erste Kompositionsfrage bezog sich auf die Kirchenlehrer. Sie waren die Hauptgruppe und mussten als solche zur Geltung gebracht werden. Sollten sie gross sein, so durften sie nicht weit auf der Bühne zurückgeschoben werden, das Bild entwickelte sich dann aber als ein blosser Streifen; um ihm Tiefe zu geben, wagte Raffael nach anfänglichem Schwanken die Zurückschiebung der Kirchenväter und baute ihnen einen Stufenuntersatz. Damit kam die Komposition in die glücklichste Bahn. Das Stufenmotiv erwies sich als ausserordentlich fruchtbar, alle Figuren reichen sich gewissermassen die Hände und führen auf die Mitte zu. Ein Übriges geschah noch durch Zufügung der lebhaft gestikulierenden Männer jenseits des Altars, die nur dazu da sind, den hinten sitzenden Hieronymus und Ambrosius für das Auge herauszuholen.¹⁾

Eine entschiedene Strömung führt von links her der Mitte zu. Der weisende Jüngling, die Anbetenden und die pathetische Rückfigur geben eine Summe gleichlautender Bewegung, der das Auge gerne folgt. Raffael hat auch später immer auf diese Führung des Auges Bedacht genommen. Wenn nun hier die letzte der Zentralfiguren, der diktierende Augustin, sich umwendet, so begreift man den Zweck der Gebärde: es soll die Vermittlung mit der rechten Seite hergestellt werden, wo die Bewegung zum Stillstand gebracht ist. Formale Erwägungen der Art sind völlige Neuerungen dem 15. Jahrhundert gegenüber.

¹⁾ Sie sind erst ein Gedanke der letzten Stunde gewesen.

Raffael hat die Kirchenväter sonst in lauter ganz einfachen Ansichten gegeben. Gesenktes Profil, erhobenes Profil bei den zwei ersten, wenig abweichend der dritte. Und auch das Sitzen so einfach wie möglich. Das ist seine Ökonomie. Die entfernten Figuren, wenn sie gross wirken sollen, vertragen keine andere Behandlung. Ein quattrocentistisches Bild, wie Filippinos Triumph des Thomas, fehlt gerade in diesem Punkt.

Je weiter nach dem Vordergrund, um so reicher werden die Bewegungen. Das Reichste geben die Beugefiguren mit ihren Nachbarn in den Ecken. Diese Eckgruppen sind ganz symmetrisch angeordnet und in gleicher Art — durch Weisende — an die inneren Figuren angeschlossen.¹⁾ Symmetrie durchwaltet das ganze Bild, ist aber im einzelnen überall mehr oder weniger verdeckt. Die grösste Ausweichung findet sich in der mittleren Zone. Indessen handelt es sich auch hier nicht um starke Verschiebungen. Raffael geht noch zage vor, er will binden und beruhigen, nicht aufwühlen und auseinanderreißen. Mit einer Feinfühligkeit, die man fromm nennen möchte, sind die Linien so geführt, dass keine der anderen wehe thut und bei aller Fülle der Eindruck der Ruhe vorwaltend bleiben soll. Im gleichen Sinne sind die zwei Hälften der Versammlung jeweilen durch die (landschaftliche) Hintergrundlinie geeinigt und mit dem oberen Figurenkranz in Konsonanz gebracht.

Bei solcher Art der ruhigen Linienfügung ist aber der höhere Gesichtspunkt die Klarheit der Erscheinung, die Raffael jedem Wesen gönnt. Wo die älteren Maler zusammenpressen, Kopf hinter Kopf schieben, da nimmt der in peruginischer Einfachheit grossgezogene Meister die Figuren auseinander, so dass jede sich in völliger Anschaulichkeit entwickeln kann. Auch hier sind neue Rücksichten auf das Auge massgebend. Die Behandlung von Menschenhaufen bei Botticelli oder Filippino fordert ein angespanntes Sehen aus der Nähe, wenn man in dem Gewimmel wirklich des einzelnen habhaft werden

¹⁾ Das Motiv der Brüstung ergab sich auf der einen Seite durch die einschneidende Thür, die Raffael durch Überbauung mit einem Mäuerchen unschädlich zu machen suchte. Er wiederholt dann das Motiv als Balustrade auf der anderen Seite. Der fortgeschrittene cinquecentistische Stil kann aber solche Eingriffe im Bild nicht dulden. Im Heliodorzimmer wird darum die Grundlinie des Bildes in der Höhe des Thürsturzes genommen. Dass Tizian noch in seinem »Tempelgang der Maria« einer Thür die Beine einiger Figuren ruhig opfert, ist für Venedig sehr bezeichnend. In Rom würde man eine solche Crudität nicht hingenommen haben.

will. Die Kunst des 16. Jahrhunderts, die den Blick aufs Ganze gerichtet hält, fordert die Vereinfachung prinzipiell.

Es sind Qualitäten solcher Art, die den Wert des Bildes bestimmen, nicht die Zeichnung im einzelnen. Dass das Bild schon eine beträchtliche Summe von wesentlich neuer Bewegung enthält, wird man nicht leugnen können, indessen ist hier doch noch manches befangen und unsicher. Sixtus IV. wirkt unklar, man weiss nicht recht, ob er geht oder stille steht, und entdeckt erst allmählich, dass er ein Buch gegen das Knie stemmt. Ganz unglücklich ist der weisende Jüngling gegenüber, der auf ein Motiv Lionardos zurückgeht. In den Köpfen berührt die Leerheit fast unangenehm, sobald sie nicht Porträt sind. Man darf garnicht daran denken, wie das Bild aussähe, wenn Lionardo mit seinen Menschen die Gemeinschaft der Gläubigen dargestellt hätte!

Allein, wie gesagt, die grossen Eigenschaften der Raffael'schen Disputa und die eigentlichen Bedingungen ihrer Wirkung sind die allgemeinen Momente. Die Einteilung der Wandfläche im ganzen, die Führung der unteren Figuren, der Schwung der oberen Kurve mit den Heiligen, der Gegensatz zwischen der Bewegung und dem feierlichen Thronen, die Verbindung von Reichtum und Ruhe ergeben hier ein Bild, das schon oft als vollkommenes Beispiel eines religiösen Monumentalstils gepriesen worden ist. Der besondere Charakter kommt ihm aber von der höchst reizvollen Ausgleichung zwischen der Befangenheit jugendlich zarter Empfindung und keimender Kraft.

Die Schule von Athen.

Der Theologie gegenüber findet man die Philosophie, die weltliche Forschung. Das Bild heisst »Schule von Athen«, doch ist der Name fast so willkürlich wie der der Disputa. Wenn man wollte, könnte man eher hier von einer Disputa sprechen, denn das Zentralmotiv sind die zwei disputierenden Häupter der Philosophie, Plato und Aristoteles. Daneben die Reihen der Hörer. In der Nähe Sokrates mit seinem eigenen Kreis. Er treibt sein Fragespiel und zählt an den Fingern die Voraussetzungen ab. Im Kostüm der Bedürfnislosen liegt dann Diogenes auf der Treppe. Ein schreibender, älterer Mann, dem die Tafel mit den harmonischen Accorden vorgehalten wird, mag Pythagoras sein. Nimmt man noch die Astronomen, Ptolomaeus und Zoroaster, und den Geometer Euclid, so ist das historische Material des Bildes erledigt.

Die Schwierigkeit der Komposition war hier eine gesteigerte, weil der Kreis der Himmlischen wegfiel. Raffael hatte keinen anderen

Ausweg, als die Architektur zu Hilfe zu rufen: er baute ein gewaltiges Hallengebäude und legte davor vier Stufen, die das Bild nach seiner ganzen Breite durchlaufen. So gewann er eine doppelte Bühne: den Raum unterhalb der Treppe und die Plattform oben.

Im Gegensatz zur Disputa, wo alle Teile nach dem Zentrum streben, löst sich das Ganze hier auf in eine Summe einzelner Gruppen, ja einzelner Figuren: der natürliche Ausdruck der vielgliedrigen, wissenschaftlichen Forschung. Ein Suchen nach bestimmten historischen Anspielungen ist hier so wenig angebracht wie dort. Einleuchtend ist der Gedanke, die physischen Wissenschaften unten zu gruppieren und den oberen Raum den spekulativen Denkern frei zu lassen, doch geht vielleicht auch diese Interpretation schon über das Ziel hinaus.

Die körperlich-geistigen Motive sind hier viel reicher als bei der Disputa. Der Stoff bedingte an sich eine grössere Mannigfaltigkeit, man merkt aber wohl, Raffael selbst war weiter gekommen und innerlich reicher geworden. Die Situationen sind schärfer charakterisiert. Die Gebärden sind sprechender. Man behält die Figuren besser im Kopf.

Es ist vor allem merkwürdig, was Raffael aus der Gruppe des Plato und Aristoteles gemacht hat. Das Thema war alt. Will man etwas vergleichen, so nehme man das Philosophierelief des Luca della Robbia vom Florentiner Campanile: zwei Italiener fahren mit südlicher Lebhaftigkeit aufeinander los, der eine beharrt auf dem Wortlaut seines Buches, der andere macht ihm mit allen zehn Fingern klar, dass das Unsinn sei. Andere Disputationen findet man auf Donatellos Bronzethüren in S. Lorenzo. Allein alle diese Motive musste Raffael verwerfen: der Geschmack des 16. Jahrhunderts fordert die Dämpfung der Gebärde. Vornehm-ruhig stehen die Philosophenfürsten nebeneinander; der eine mit vorgestrecktem Arm die Hand flach über den Boden breitend, es ist Aristoteles, der »baumeisterliche« Mann; der andere, Plato, mit erhobenem Finger nach oben weisend. Woher Raffael die Möglichkeit gekommen ist, die Persönlichkeiten in ihrem Gegensatz so zu charakterisieren, dass sie uns als glaubhafte Bilder der zwei Philosophen erscheinen, wissen wir nicht.

Eindrucksvolle Figuren sind es weiterhin, die rechts gegen den Rand zu stehen. Der Einsame mit weissem Bart, in den Mantel gehüllt, ganz einfach in der Silhouette, eine grosse stille Erscheinung. Daneben der andere, der auf dem Gesims sich vorlehnd, dem schreibenden Knaben zusieht, der gebückt mit übergeschlagenem Bein dasitzt und

ganz von vorn gesehen wird. An Figuren der Art muss man sich halten, um den Fortschritt zu ermessen.

Ganz neu ist das Motiv des Liegens bei Diogenes. Es ist der Kirchenbettler, der sich's auf den Treppenstufen bequem macht.

Und nun steigert sich der Reichtum immer mehr. Die Scene der geometrischen Demonstration ist nicht nur nach der psychologischen Seite vortrefflich erfunden, wie das Begreifen in verschiedenen Stadien auseinandergelegt ist, sondern auch die Bewegungen des Kniens und Beugens in den einzelnen Durchführungen verdienen genau aufgefasst und dem Gedächtnis eingeprägt zu werden.

Noch interessanter ist die Gruppe des Pythagoras. Ein Schreibender im Profil, niedrig sitzend, den einen Fuss auf einen Schemel gestellt, und hinter ihm vordrängend, sich überbeugend, andere Figuren: ein ganzer Kranz von Kurven. Dann ein zweiter Schreiber, auch sitzend, aber en face gesehen und komplizierter in der Gliederstellung, und zwischen beiden ein Stehender, der ein offenes Buch auf dem Schenkel festhält und daraus eine Stelle beizubringen scheint. Man zerbreche sich nun den Kopf nicht, was damit gemeint sein soll. Die Figur ist nicht aus dem geistigen Zusammenhang heraus entstanden, sie lebt nur von ihrem körperlichen Motiv. Der hochgesetzte Fuss, der übergreifende Arm, die Wendung des Oberkörpers und die damit kontrastierende Neigung des Kopfes geben ihr einen bedeutenden plastischen Inhalt. Und wenn es dem nordländischen Betrachter scheinen will, das reiche Motiv sei auf allzu künstliche Weise hervorgebracht, so ist vor dem voreiligen Urteil doch zu warnen. Der Italiener hat eine so viel grössere Bewegungsfähigkeit als wir, dass für ihn die Grenzen des Natürlichen ganz andere sind. Raffael betritt hier aber deutlich die Wege des Michelangelo und in der Nachfolge dieses stärkeren Willens hat er in der That zeitweise seine natürliche Empfindung verloren.¹⁾

Die Betrachtung darf indessen nicht stehen bleiben vor der Einzelfigur. Was Raffael da und dort an Bewegungsmotiven giebt, ist die kleinere Leistung gegenüber der Kunst, die in der Zu-

¹⁾ Die Entlehnungen aus den Paduaner Reliefs Donatellos (vergl. Vöge, Raffael und Donatello, 1896) beziehen sich auf so untergeordnete Figuren, dass man glauben möchte, sie seien scherzweise in die Komposition aufgenommen worden. Jedenfalls darf man nicht von Entlehnungen der Armut oder der Verlegenheit sprechen. Koopmann (Raffaels Handzeichnungen 1897, S. 380 ff) hat mit bemerkenswerten Gründen zu beweisen versucht, sie seien ohne Zuthun des Meisters an ihren Platz gekommen. Im übrigen nimmt er die Sache entschieden zu tragisch.

sammenfügung der Figuren zur Gruppe liegt. Die ganze ältere Kunst hat nichts, was sich mit den vielgliedrigen Systemen hier irgend vergleichen liesse. Die Gruppe der Geometer löst ein Problem, das überhaupt wenige aufgenommen haben: fünf Personen auf einen Punkt gerichtet, ganz klar entwickelt, ganz »rein« in der Linie und mit welchem Reichtum an Wendungen! Und so die gegenüberliegende, noch grösser angelegte Gruppe: wie die mannigfaltigen Bewegungen sich ergänzen, wie die vielen Figuren in einen notwendigen Zusammenhang gebracht sind, zu einem vielstimmigen Gesang sich einigen, wo alles wie selbstverständlich erscheint, ist von der höchsten Art. Wenn man das Ganze des Gefüges ansieht, so wird man dann auch verstehen, was der Jüngling zuhinterst in dieser Gesellschaft soll: man vermutet ein fürstliches Porträt in ihm, sei es so, — seine formale Funktion aber ist jedenfalls keine andere, als in dem Knäuel von Kurvenlinien die notwendige Vertikale darzustellen.

Wie in der Disputa, so ist auch hier der Reichtum nach vorn geschoben. Hinten auf der Plattform ein Wald von Senkrechten, vorn, wo die Figuren gross sind, die gebogenen Linien und die komplizierten Verknüpfungen.

Um die Mittelfiguren herum ist alles symmetrisch, dann lockert sich die Gebundenheit und unsymmetrisch strömt auf einer Seite die obere Masse über die Treppe hinunter, eine Gleichgewichtsstörung, die dann durch die Asymmetrie der Vordergrundgruppen wieder aufgehoben wird.

Dass in der grossen Menge die weitzurückstehenden Figuren des Plato und Aristoteles noch als Hauptfiguren wirken können, ist gewiss merkwürdig, und doppelt unbegreiflich, wenn man auf den Grössenmasstab Acht hat, der nach einer idealen Rechnung nach hinten zu rapid abnimmt: Diogenes auf der Treppe hat plötzlich ganz andere Verhältnisse als die benachbarten Figuren des Vordergrundes. Das Wunder erklärt sich aus der Art, wie die Architektur benutzt ist: die disputierenden Philosophen stehen gerade im Lichten des letzten Bogens. Ohne diesen Heiligenschein, der in den konzentrischen Linien der vordern Gewölbe mächtig nachklingt, wären die Leute verloren. Ich erinnere an die Verwendung eines ähnlichen Motivs in Lionardos Abendmahl. Man nehme das Architektonische weg und die ganze Komposition fällt zusammen.

Das Verhältnis der Figuren zum Raum ist hier aber überhaupt in einem ganz neuen Sinne empfunden. Hoch über den Häuptern der

Menschen gehen die gewaltigen Wölbungen hin und der ruhige, tiefe Atem dieser Hallen teilt sich dem Beschauer mit. Aus solchem Geiste heraus war der neue Sankt Peter Bramantes concipiert und nach der Behauptung Vasaris würde Bramante auch als Urheber der Architektur des Freskos zu gelten haben.¹⁾

Der Parnass.

Man darf glauben, dass Raffael froh war, bei der dritten Aufgabe, dem Bilde der Dichter, nicht noch einmal einer gleichen Wand sich gegenüber zu finden. Die schmalere Fläche hier mit dem Fenster in der Mitte brachte von selbst neue Gedanken. Raffael überbaute das Fenster mit einem Hügel, dem leibhaftigen Parnass, und bekam so unten zwei kleine Vordergrundräume und oben ein breiteres Podium. Das ist der Ort, wo Apoll mit seinen Musen sitzt. Auch Homer darf da weilen und im Hintergrund sind weiterhin noch Dante und Virgil²⁾ zu erkennen. Das übrige Volk der Dichter drängt sich an den Hängen des Hügel her, einzeln dahinwandelnd oder zusammenstehend in Gruppen, wo dann ein lässiges Gespräch geführt wird, oder wo ein lebhafter Er-

¹⁾ Disputa und Schule von Athen sind vornehmlich durch Stiche in Deutschland bekannt geworden und den gewaltigen Raumeindruck der Fresken wird auch ein oberflächlicher Stich noch immer besser geben als jede Photographie. Im vorigen Jahrhundert hat Volpato in einer Folge von sieben Blättern die Stenzen gestochen, sie sind generationenlang das Andenken gewesen, was sich der Reisende von Rom nach Hause brachte und man darf über diese Blätter auch heute noch nicht gering denken, wo Keller und Jacoby die Aufgabe mit anderen Augen und mit anderen Mitteln angegriffen haben. Jos. Kellers »Disputa«, die 1841—1856 entstand, drängt schon durch die Grösse der Platte alles Ältere zurück, und während Volpato nur die Konfiguration im ganzen wiederzugeben suchte, möchte der Stift des Deutschen in alle Tiefen raffaelischer Charakteristik hinabdringen. Klar, fest, starkschattig stellt er seine Gestalten auf die Fläche, er will vor allem deutlich sein und kümmert sich nicht darum, den lichten Ton des Fresko seinem Bild zu erhalten. Gerade hier setzt Jacoby mit der Arbeit ein. Seine »Schule von Athen« ist das Resultat zehnjähriger Arbeit (1872—1882). Der Laie macht sich keine Vorstellung, wie viel Überlegung es kostete, für jeden Farbenwert des Originals den entsprechenden Ton auf der Kupferplatte zu finden, das Weiche der Malerei wiederzugeben und innerhalb der hellen Freskoskala räumlich klar zu bleiben. Der Stich erschien als eine Leistung ohne gleichen. Vielleicht geht er aber mit seinen Intentionen überhaupt über die Grenzen hinaus, die den graphischen Künsten in diesem Falle gesetzt sind und es giebt noch immer Liebhaber, die bei einer so bedeutenden Verkleinerung des Originals den abgekürzten Ausdruck des ganz einfachen alten Liniestiches begehrenswerter finden, weil es so viel eher möglich ist, von der Monumentalität des Eindrucks etwas zu bewahren.

²⁾ Virgil nicht mehr phantastisch kostümiert, mit spitzer Krone, wie noch bei Botticelli, sondern schon antik, der römische Dichter. So zuerst bei Signorelli (Orvieto). Vgl. Volkmann, iconografia Dantesca S. 72.

zähler die Aufmerksamkeit bannt. Da das Dichten keine gesellschaftliche Arbeit ist, so war es schwer, die Dichter in einem Gruppenbild psychologisch zu charakterisieren. Raffael beschränkte sich, den Ausdruck der Inspiration zweimal zu geben, bei dem geigenspielenden Gott, der entzückt aufwärts schaut, und bei Homer, der begeistert vor sich hinspricht, und ebenfalls aufwärts schaut, aber mit toten Augen. Für die anderen Gruppen verlangte die künstlerische Ökonomie die geminderte Erregung: der heilige Wahnsinn hat nur in der Nähe des Gottes seinen Platz, unten befinden wir uns unter Unseresgleichen. Zu bestimmter Namengebung werden wir auch hier nicht aufgefordert. Durch Beischrift ist Sappho kenntlich gemacht, weil sonst niemand gewusst hätte, was das für ein Frauenzimmer sei. Raffael war es offenbar darum zu thun, eine weibliche Kontrastfigur zu bekommen. Dante ist klein und fast nebensächlich bloss angeschoben. Die eigentlich augenfälligen Figuren sind namenlose Typen. Zwei Porträtköpfe nur sehen uns aus dem Gewühl in die Augen: der eine, ganz am Rande rechts, ist wahrscheinlich Sannazaro; für den anderen, dem Raffael die Haltung seines Selbstporträts gegeben hat, ist eine glaubhafte Bestimmung noch nicht gefunden.

Apollo sitzt und zwei Musen, ihm zur Seite, sitzen ebenfalls; er in Face-, die Musen in Profilstellung. Das giebt zunächst ein breites Dreieck, das Zentrum der Komposition. Die übrigen Musen stehen hinten herum. Die Kette schliesst rechts mit einer majestätischen Rückfigur und darauf antwortet, von der anderen Seite her, die Frontfigur Homers. Diese zwei Gestalten sind die Eckpfeiler der parnassischen Gesellschaft. Die gross konstruierte Gruppe klingt dann aus in dem Knaben zu Füssen Homers, der seine Worte mit dem Griffel auffängt; drüben aber nimmt die Komposition eine unerwartete Wendung, indem sie sich in die Tiefe hineinzieht: der nächste neben der weiblichen Rückfigur ist nur noch zu drei Vierteln sichtbar, er schreitet jenseits der Höhe bildeinwärts.

Diese Bewegung verstärkt sich für den Eindruck durch die Lorbeerstämmchen, die da hinten hervorkommen, und geht man der Disposition der Bäume im Bilde überhaupt nach, so wird man sehen, wie sehr auf ihre Funktion gerechnet ist. Sie bringen eine Diagonalebewegung in die Komposition und lösen die Starrheit der symmetrischen Ordnung. Ohne die mittleren Stämme aber würde Apoll unter seinen Musen überhaupt versinken.

Für die Vordergrundgruppen wurde ein Kontrast unter sich insofern erreicht, als die linke, mit dem Baum als Kern, ganz isoliert er-

scheint, während rechts der Zusammenhang mit den oberen Figuren gewahrt ist. Es ist derselbe Bewegungszug wie in der Schule von Athen.

Der Parnass besitzt eine geringere Raumschönheit als die anderen Bilder. Es geht eng und gedrängt zu auf dem Berge und unter den Figurenmotiven sind wenige, die überzeugend wirken. Allzuviele sind von einer gewissen Kleinlichkeit angekränkt. Am allerunglücklichsten sind die Musen, leere Bildungen, die nicht interessanter werden durch einzelne »antikische« Kunststückchen. Von den sitzenden ahmt eine in der Draperie die Ariadne nach, die andere möchte in der Bewegung auf eine Figur wie die sogenannte Schutzfliehende zurückzuführen sein. Die Entblössung der Schulter, ein Motiv, was sich aufdringlich wiederholt, ist ebenfalls aus der Antike zu erklären. Wenn Raffael nur lebendigere Schultern zu zeigen hätte! Trotz aller Rundlichkeit der Formen denkt man mit Sehnsucht an die eckigen Grazien Botticellis zurück. Ein einziges Stück Naturanschauung fällt auf: das ist der Nacken der stehenden Rückfigur, der rechte Nacken einer Römerin.

Die besten Figuren sind die ganz schlichten. Zu welch ungeheuerlichen Erfindungen aber die Sucht führt, interessant in der Bewegung zu sein, zeigt die verdrehte Sappho. Hier hat Raffael die Richtung momentan ganz verloren und sich in eine Konkurrenz mit Michelangelo eingelassen, ohne ihn eigentlich zu verstehen. Es genügt, eine der sixtinischen Sibyllen mit dieser unglücklichen Dichterin zusammenzuhalten, um des Unterschiedes gewahr zu werden.

Ein anderes Bravourstück, das wir nicht tadeln wollen, ist die starke Verkürzung bei dem Arm des vorwärtsweisenden Mannes. Derartige Probleme musste damals jeder lösen. Michelangelo hat in seinem Gott Vater, der die Sonne schafft, seine Meinung hierüber gesagt.

Von einer Eigentümlichkeit in der Raumrechnung des Bildes muss noch die Rede sein. Es fällt auf, dass die Sappho und ihr Gegenüber den Rahmen des Fensters überschneiden. Das ist unangenehm, weil die Figuren so die Fläche zu verlassen scheinen und man kann sich nicht vorstellen, wie Raffael eine solche Brutalität sich zu schulden kommen liess. In der That rechnete er ganz anders: er glaubte mit dem perspektivisch gemalten Thorbogen, der das Bild umschliesst, das Fenster zurückdrängen zu können, so dass man glaubte, es liege schon ein Stück weit im Bilde zurück. Das ist eine falsche Rechnung gewesen und Raffael hat später nie wieder etwas derartiges versucht; neuere Kupferstecher aber haben den Fehler vervierfacht, indem sie

unter Weglassung des äusseren Rahmens, der allein die Raumerklärung giebt, das Bild gestochen haben.¹⁾

Die Jurisprudenz.

Eine Versammlung von Juristen zu malen, ist Raffael erspart geblieben. Für die vierte Wand waren nur zwei kleinere Zeremonienbilder aus der Rechtsgeschichte zu Seiten des Fensters vorgesehen und darüber in dem Schildbogen die sitzenden Figuren der Stärke, Vorsicht und Mässigung, wie sie bei der Rechtspflege von nöten sind.

Diese Tugendgestalten werden als Ausdruck dessen, was sie vorstellen sollen, niemanden entzücken. Es sind gleichgültige Frauenfiguren, die zwei äusseren stark bewegt, die mittlere beruhigter. Alle sitzen tief, dem reicheren Bewegungsmotiv zuliebe. Mit schwer begreiflicher Umständlichkeit sieht man die »Mässigung« ihr Zaumzeug hoch heben. Sie schliesst sich in der Gesamtbewegung an die Sappho im Parnass an. Die Wendung des Oberkörpers, der übergreifende Arm, die Lage der Beine sind ähnlich. Allein sie ist doch besser, grösser entworfen und nicht so zerrissen. Das Wachsen des Stiles ist hier gut zu beobachten. Die »Vorsicht«, die schon durch ihre Ruhe sympathisch wirkt, besitzt eine sehr schöne Linie und zeigt in der Zeichnung gegenüber dem Parnass schon höhere Begriffe von Klarheit, man braucht nur den aufgestützten Arm mit dem gleichen Motiv bei der Muse zur Linken Apollos zu vergleichen, wo das Wesentliche der Bewegung gar nicht herauskommt. Von hier geht dann die Entwicklung weiter zu den Sibyllen in S. M. della pace: eine ungeheuere Steigerung des Bewegungsreichtums und ein gleicher Fortschritt in der Klarmachung des Motivs. Die dritte der Sibyllen müsste hier im besonderen angezogen werden. Wie überzeugend das Struktive herausgearbeitet ist in Kopf und Hals und Ellenbogengelenk!

Die Sibyllen sind vor einen dunkeln Teppichgrund gesetzt, während die Tugenden der Jurisprudenz vor hellem blauen Himmel stehen; auch das ein wesentliches Merkmal des Stilunterschieds.

¹⁾ Die Grisailen unterhalb des Parnasses kann ich nicht für gleichzeitig mit den übrigen Malereien des Zimmers halten. Der neuerdings von Wickhoff versuchten Erklärung gegenüber scheint mir doch die ältere Interpretation, die hier Augustus sah, wie er das Verbrennen der Aeneide hindert, und Alexander, der die Gedichte Homers in einem Schrein birgt, ihre Vorzüge immer noch zu haben, insofern die Gebärden schlechterdings nicht anders verstanden werden können. Es ist kein Verbrennenlassen von Büchern dargestellt, sondern die Inhibierung des Aktes und nicht ein Herausgeben von Schriften aus einem Sarkophag, sondern ein Hineinlegen. Ich glaube, jeder unbefangene Betrachter wird in diesem Sinne entscheiden.

Wölfflin, Die klassische Kunst.

Die zwei Szenen aus der Rechtsgeschichte, die Übergabe des weltlichen und geistlichen Gesetzbuches, interessieren zunächst als Formulierungen eines zeremoniösen Vorganges im Geiste des beginnenden 16. Jahrhunderts, dann aber ist gerade da, wo die Disputa anschliesst, in überraschendster Weise zu sehen, wie Raffael am Ende der Arbeiten in der Camera della segnatura breit und ruhig zu werden anfängt und auch in der Figurengrösse ist er schon weit über den anfänglichen Masstab hinausgewachsen.

Schade, dass der Raum nicht mehr seine alte Holzvertäfelung besitzt. Er würde jedenfalls ruhiger wirken als jetzt mit den weissen Stehfiguren (in Malerei) an der Brüstung. Es möchte an sich immer etwas Bedenkliches haben, Figuren unter Figuren zu stellen. Das Motiv wiederholt sich in den folgenden Stanzen; man verträgt es aber dort, wo es auf eine gleichzeitige Anordnung zurückgeht, viel besser, weil diese Karyatiden in ihrer plastischen Behandlung den ganz malerisch behandelten Bildern in entschiedenerem Kontrast sich gegenüberstehen; man kann sagen, sie machen das Bild erst zum Bild, indem sie es in die Fläche zurückdrängen. Dieses Verhältnis existiert aber in der ersten Stanze mit ihrem noch wenig malerischen Stile nicht.

4. Die Camera d'Eliodoro.

Nach den Repräsentationsbildern der Camera della segnatura betreten wir im zweiten Raum den Saal der Geschichten. Mehr als das: den Saal des neuen grossen malerischen Stils. Die Figuren sind grösser in der Dimension und wuchtiger in der plastischen Erscheinung. Es sieht aus, als ob ein Loch in die Mauer geschlagen sei: aus tiefer dunkler Höhlung kommen die Figuren hervor und die einrahmenden Bogenleibungen sind mit plastisch-illusionären Schatten behandelt. Blickt man auf die Disputa zurück, so erscheint sie wie ein Teppich, ganz flächenmässig und licht. Die Bilder geben jetzt weniger, aber das Wenige wirkt gewaltiger. Keine künstlichen, fein gefügten Configurationen, sondern mächtige Massen, die in starken Kontrasten gegeneinander wirken. Nichts mehr von der halbahren Zierlichkeit, keine Schaustellung posirender Philosophen und Dichter, dafür viel Leidenschaft und ausdrucksvolle Bewegung. Als Dekoration wird die erste Stanze immer höher stehen, im Heliodorzimmer aber hat Raffael die Muster monumentaler Erzählung für alle Zeiten geliefert.