



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Die Disputa

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

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,<sup>1)</sup> 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,<sup>2)</sup> 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,

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

<sup>2)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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.

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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