



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Die Schule von Athen

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

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.