



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Der Parnass

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

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.<sup>1)</sup>

#### 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 Virgil<sup>2)</sup> 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-

<sup>1)</sup> 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.

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

### 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.

<sup>1)</sup> 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.