

Die Halle in Raffaels „Schule von Athen“.

(Vortrag, in der Sitzung des Instituts gehalten am 10. März 1911.)

Von Christian Hülsen.

Als Heft 64 der „Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes“ ist jüngst (1909) eine Abhandlung von M. Ermers erschienen: „Über die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen“. Wer sich erinnert, welche große Aufmerksamkeit der Meister, von seinen urbinatischen Jugendbildern an bis zu seinen letzten großen Freskenzyklen und seinen Arazzi im Vatikan, den architektonischen Hintergründen seiner Kompositionen gewidmet hat, wird zugeben, daß es ein glücklicher Gedanke war, gerade bei ihm den Versuch zu wagen, seine gemalten Bauten im Einzelnen zu analysieren und, wo nötig, durch Grundrisse zu erläutern. Das Studium dieser Kompositionen gibt eine nicht zu unterschätzende Ergänzung für das Bild des Architekten Raffael, der besonders in seinen letzten Lebensjahren so viele großartige Schöpfungen geplant und begonnen hatte, von denen jedoch kaum *eine* in ihrer ursprünglichen Gestalt, fast alle nur in Fragmenten und mit Änderungen von fremder Hand auf uns gekommen sind.

Eine der am meisten bewunderten gemalten Architekturen Raffaels ist die Halle, in welche er seine „Schule von Athen“ versetzt. Schon Vasari rühmt ihre Perspektive, und die neueren Kunstschriftsteller sind des Lobes voll über die „schönste architektonische Schöpfung, welche die Phantasie der Renaissance geträumt hat“ (Springer). Ja bis in die neuste Zeit ist von Forschern wie Crowe-Cavalcaselle und Müntz die Ansicht verfochten worden, kein anderer als Bramante könne der Urheber dieser herrlichen Architektur sein, Raffael habe sich nur einen Entwurf dieses Meisters zu eigen gemacht.

Bei vielen Beurteilern spielt nun die Vorstellung mit, die Halle auf der Schule von Athen sei in direktem Zusammenhang mit dem Bau-

werk, welches damals im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses in Rom stand, und an welchem Raffael selbst bedeutenden Anteil hatte, dem Neubau von St. Peter. Die „prachtvollen weiten Hallen“ sollen „einen Begriff von Bramantes Plan geben, wie er das Innere der Peterskirche zu bauen beabsichtigte“ (Passavant), oder „die Peterskirche in ihrer einstigen Vollendung“ darstellen (H. Grimm).

Um die Richtigkeit dieser Annahme zu prüfen, hören wir, wie Ermers, der aus der Perspektive den Grundriß des Baues entwickelt hat, das Ganze beschreibt (S. 35f.):

„Vier Stufen führen in ganzer Frontbreite zu dem gleichschenkeligen Kreuzbau empor. Kassettierte Rundtonnen spannen sich über die Arme, die nach außen und nach dem Zentrum in ihrer ganzen Höhe und Weite sich öffnen. Eine Zwickelkuppel, von einem glatten Tambour getragen, krönt die Mitte . . . Massive Pfeiler (besser gesagt Mauercarrés) tragen die Tonnen, mit abgeschrägten Kanten, wo sie den Kuppelraum begrenzen.

Die Abmessungen sind keine großen. Auf beiläufig 5,5 m läßt sich die Weite der Kreuzarme und auf ungefähr 7 m ihre Höhe berechnen. Nur auf zwei Seiten der Pfeiler ist ihre Gliederung sichtbar. Aus der Front der vorderen Stützen (Mauercarrés) springt — nahe beim Eingang — ein starker Halbpfeiler (Risalit) vor, der, wie es scheint, ohne Weiteres mit einem Kranzgesimse schließt . . . Daneben, unter dem Tonnengewölbe und an den Seiten der hinteren Stützen ist die Pfeilerwandung mit paarweise gekuppelten Pilastern toskanischer Ordnung gegliedert, so daß sie jedesmal drei Felder begrenzen . . . (Jedes dieser Felder enthält) eine Statuennische, die mit ihrem halbrunden Abschlusse fast bis zu dem Echinus des Pilastergesimses reicht . . .

In der Tiefe der Halle öffnet sich der Durchblick ins Freie, wo sich in mäßiger Entfernung ein triumphbogenartiger Bau vom bewölkten Himmel abhebt. Toskanische Pilaster und ein Kranzgesimse mit ionischem Architrav und Triglyphenfries umrahmen den Bogen, den ein dreiteiliges Band umzieht. Allem Anscheine nach steht dieser ganze Baukörper nicht mehr auf dem vierstufigen Unterbau der Hallenarchitektur.“

Überraschend werden für die meisten Leser die aus dem Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung ermittelten geringen Dimensionen sein. Es ist gewiß ein großartiger Erfolg des Malers, wenn er mit seiner Architektur den Eindruck eines majestätischen Raumes hervorgebracht hat, wo „hoch über den Häuption des Menschen die gewaltigen Wölbungen dahingehen, und der ruhige tiefe Atem dieser Hallen sich dem Beschauer mitteilt“ (H. Wölfflin), — wenn sein Bild dieselbe Stimmung wachruft wie das Innere von St. Peter an einem sonnigen Sommertage. Aber der nachrechnende Architekt beweist uns, daß die Halle auf der „Schule von Athen“ von bescheidenen Dimensionen — nicht ein Viertel des Baues von St. Peter — gewesen ist.

Trotzdem hat sich Ermers von den Gedankengängen seiner Vorgänger nicht ganz frei machen können. Wenn er auch entschieden dafür

eintritt, daß die Halle der „Schule von Athen“ eine Schöpfung Raffaels sei, da Figuren und Architektur absolut nicht getrennt werden können, nimmt er doch an, daß Raffael abhängig sei von Bramante, und zwar von dessen berühmtem Entwurf B in den Uffizien (Geymueller, *Projets primitifs pour S. Pierre*, T. 3). „Diesem Entwurfe (sagt Ermers S. 50) hat Raffael die Idee des griechischen Kreuzes mit Tonnengewölben über den Kreuzarmen entnommen, ihm auch die Vierungskuppel und die Form der Mauerschrägen unter den Pendentifs. Das System der gekuppelten Pfeiler ist direkt aus dem Entwurfe B herübergenommen, nur hat Raffael unter die Tonnenaufleger nicht Pfeiler, sondern die volle massive Wand gesetzt“ usw.

Aber diesen Übereinstimmungen stehen doch auch große Verschiedenheiten gegenüber. Der Plan Bramantes für St. Peter löst in großartiger Weise das Problem, eine weiträumige Kuppel auf möglichst wenige und leichte Stützen zu stellen. Die Halle der „Schule von Athen“ hat, bei mäßigen Dimensionen des Innenraumes, sehr massive Stützen. Allerdings läßt Ermers, der im Grundriß die Mauercarrés im Inneren ganz schwarz ausfüllt, an einer anderen Stelle die Möglichkeit zu, daß im Inneren desselben Räume enthalten sein sollen, woraus er dann Anlaß zum Tadel gegen den Künstler nimmt. „Auch daß Raphael (heißt es S. 52) die innere Gliederung der Mauercarrés im Unklaren läßt — es weist kein Eingang auf die so notwendigen Nebenkuppeln — zeigt den Dilettanten im Baufach; wenn auch sicherlich die Einheit der Wände der Komposition nur zum Vorteil gereicht.“ Ich glaube, daß, wenn wir eine Lösung finden, die uns nicht nötigt, Raffael der Unklarheit und des Dilettantismus zu beschuldigen, diese vorzuziehen sein wird.

Vorher muß jedoch noch kurz eines anderen Kunstwerkes gedacht werden, welches man gleichfalls als Vorbild für Raffaels Komposition in Vorschlag gebracht hat. Dies ist das letzte Feld von Ghibertis Reliefs an der Osttür des Baptisteriums in Florenz, welches den Empfang der Königin von Saba durch Salomo darstellt. Unabhängig voneinander haben Charles Blanc (bei Müntz, Raphael S. 160), F. Wickhoff (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XIV, 52) und H. Brockhaus (Forschungen über Florentiner Kunstwerke) auf die überraschenden Ähnlichkeiten hingewiesen, welche das Schema dieser Komposition mit der Raffaelischen aufweist. „Hier wie dort (sagt (Wickhoff) die reiche Halle als Hintergrund, die durchlaufende Treppe davor, mitten über ihr gesondert die beiden Hauptfiguren, und endlich das Gefolge in vier Gruppen geteilt, zwei über der Treppe, zwei unter derselben.“ Diese Beziehungen der Gesamtkomposition wird man als sicher betrachten dürfen; und die Ab-

hängigkeit von diesem Relief, welches Raffael während seines Florentiner Aufenthaltes täglich vor Augen haben konnte und mußte, darf unmöglich auf bloßen Zufall verwiesen werden. Wenn jedoch Ermers auch in der Architektur der Ghiberti-Halle sehr nahe Analogien zur „Schule von Athen“ finden will, so geht er entschieden zu weit. Die Stelle der Tonnengewölbe in der „Schule von Athen“ vertreten nach seiner Ansicht (S. 40) in dem Relief die aneinandergereihten Gewölbe eines gotischen Domes. „Dem vorderen Tonnengewölbe entsprechen zwei Kreuzgewölbe, der Kuppel die Kuppel, dem Tambour der Tambour . . . Den schmalen Nebenschiffen, die das breite Hauptschiff flankieren, entsprechen die zwei Frontrisalite, den links und rechts verschwindenden Bauten die verschwindenden Teile der Fassade; und bei beiden Gebäuden ist der notwendige vordere Abschluß hinweggenommen, um den Blick ins Innere zu gestatten.“

In diesen Sätzen kommen neben den wenigen und allgemeinen Ähnlichkeiten zwischen beiden Bauwerken die sehr erheblichen Verschiedenheiten zwischen ihnen nicht zur Geltung. Die Halle auf der Schule von Athen ist kein dreischiffiger Bau (die Entsprechung der Nebenschiffe mit den Frontrisaliten ist gezwungen und unwahrscheinlich), ihre Gewölbe ruhen nicht auf schlanken Pfeilerbündeln, sondern auf starken Mauermassen, und den Eindruck, daß die Halle auf der Schule von Athen einen vorderen Abschluß notwendig habe, der von Raffael nur willkürlich weggelassen sei, wird schwerlich irgend ein unbefangener Beschauer haben.

Aber es stand zu Raffaels Zeit, und steht noch heute in Rom ein antikes Bauwerk, welches in Grundriß und Aufbau mit der „Schule von Athen“ so überraschende Ähnlichkeiten zeigt, daß ich nicht zweifle, der Künstler habe von dort die Anregung zu seiner idealen Halle genommen; ein Denkmal, das den meisten Besuchern Roms bekannt, von den wenigsten genauer beachtet ist: ich meine den sogenannten Janus Quadrifrons bei San Giorgio in Velabro¹.

Es genügt einen Blick zu werfen auf beistehende Abbildung 1, um sich von der schlagenden Ähnlichkeit der Grundpläne zu überzeugen. Beide Gebäude haben quadratischen Grundriß, die Decke wird von vier starken Mauermassen getragen, das Innere besteht aus vier gleichen Kreuzarmen.

¹ Über den Janus Quadrifrons vgl. Jordan, *Topographie* I, 2 S. 470; Lanciani *Ruins and excavations of Ancient Rome* 522. Neuere Aufnahmen bei Uggeri, *Journées pittoresques des Édifices de Rome* vol. II t. 13; Rossini *Archi trionfali* tav. 62 ff.; Canina *Edifizj* tav. 253 ff. Ältere Handzeichnungen: Giuliano da Sangallo cod. Barberini f. 20, Sieneser Skizzenbuch f. 22; Fra Giocondo Uffizi 1540. 2058; Bald. Peruzzi Uffizi 565; Vignola Uffizi 4375 u. A. (Ferri *Indice* p. 125); publiziert: Serlio, *Architettura* I. III p. 102—104.

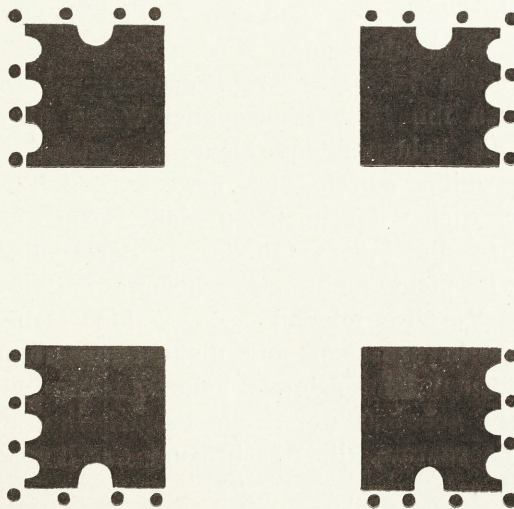
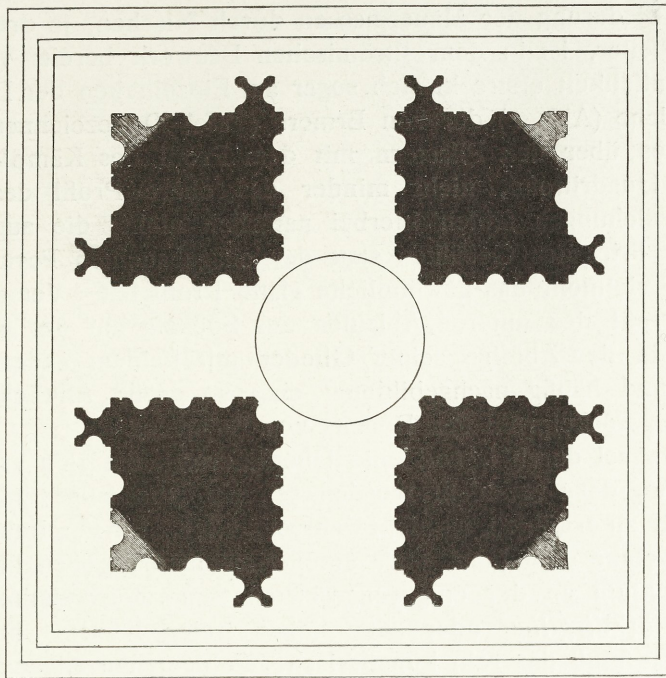


Abb. 1. Zwei Architekturen: der Janus-Bogen in Rom (unten) und Raffaels „Schule von Athen“ (oben).

Auch die Gliederung der Mauermassen durch Nischen, je drei an einer Seite der Pfeiler, ist in dem altrömischen Bauwerk bereits vorgebildet, und die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar auf Einzelheiten der Dekoration. Man vergleiche (Abb. 2) die von Ermers (Tafel X) gezeichneten Profile des Gebälkes über den Pilastern mit dem Profil des Kämpfergesimses am Janus Quadrifrons, nicht minder das obere Profil des Sockels. Kleine Abweichungen fehlen hierbei natürlich nicht: die augenfälligste ist, daß der Fries des Gebälkes statt der ausgebauchten Form, die der Janus zeigt, vielmehr das gewöhnliche glatte Profil hat. Verschieden ist auch das Profil des unteren Ablaufes des Sockels auf der Schule von Athen, der in der Abfolge seiner Glieder mit keinem anderen damals bekannten und häufig nachgebildeten eine so große Ähnlichkeit zeigt, wie mit dem Sockelprofil des Bogens von Benevent.

Daß Raffael durch irgend eine Überlieferung, die sich an das Bauwerk knüpfte, dazu veranlaßt worden sei, sie zum Sitze seiner Philosophenschule zu erwählen, ist nicht wahrscheinlich. Eine „mirabilianische“ Tradition, welche dem Janus etwa einen Beinamen gegeben hätte analog dem Septizonium an der entgegengesetzten Seite des Palatins, welches „*la Scuola di Virgilio*“ oder „der sieben freien Künste“ hieß, kenne ich nicht. Es muß das rein künstlerische Wohlgefallen an dem Bauwerk gewesen sein, welches ihn bewog, in seiner nach Ghibertis Vorbild angelegten Komposition die gotische Kirchenhalle durch den römischen Janus zu ersetzen.

Aber freilich, wie hat er auch sein Vorbild verschönt und geadelt — so sehr, daß die Herkunft seines idealen Bauwerkes bisher überhaupt nicht erkannt worden ist. Die Treppenstufen, auf welche der Bogen gestellt wird, heben ihn in wirkungsvoller Weise über die Ebene des Vordergrundes; die lichtspendende Kuppel, welche an die Stelle des mittleren Kreuzgewölbes getreten ist, erweckt den Eindruck des Großräumigen und Feierlichen im höchsten Maße. Auch den Vorwurf, daß Raphael sich über die innere Gliederung der Pfeiler unklar gewesen sei, brauchen wir nicht mehr zu erheben: er wird sich die vier Pfeiler, seinem Vorbild folgend, als solide Mauermassen gedacht haben (Nebenkuppeln scheinen mir nicht erforderlich, würden sogar bei den bescheidenen Dimensionen kaum günstig wirken). Und wie wird der Eindruck gehoben durch die Frontrisalite, die Nischen auch im Inneren der Kreuzarme, die Abschrägung der inneren Vierungsecken der Pfeiler!

„Es wird den Ruhm Raffaels nicht verringern (sagt Ermers S. 40), wenn wir der kunsthistorischen Genesis seiner Komposition nachspüren; im Gegenteil, es wird uns seine Fähigkeit, das Gute mit leichtem Herzen

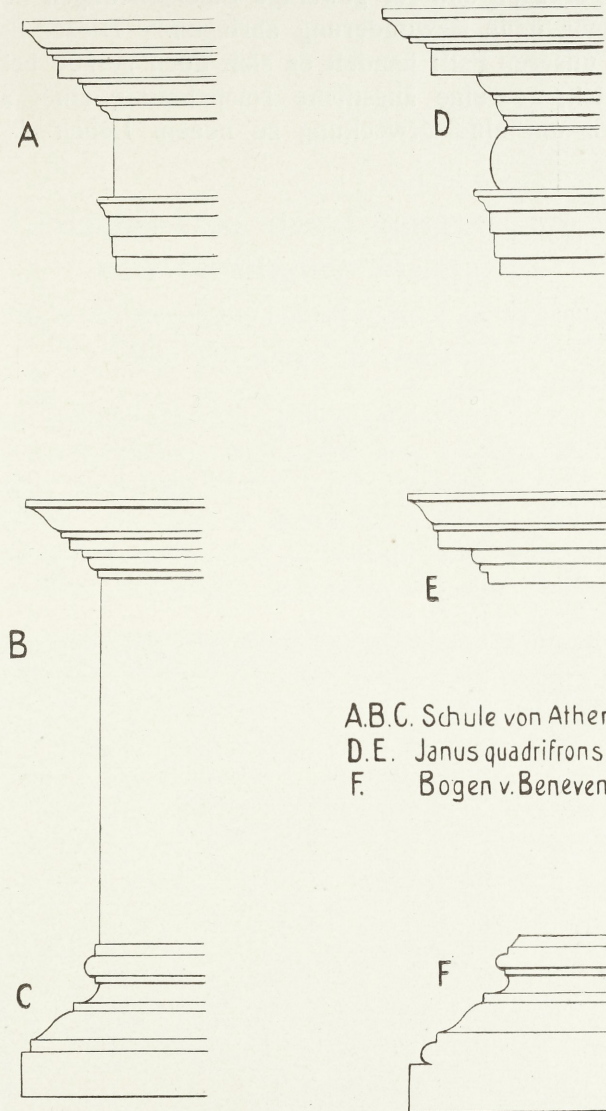


Abb. 2. Profile von der „Schule von Athen“ (links)
und von antiken Bauten (rechts).

überall zu nehmen, wo es sich ihm darbot, seine Fähigkeit, aus kleinen unbeachteten Vorzügen anderer gewaltige Eigenleistungen hervorzuwachsen zu lassen, immer neue Bewunderung abringen.“ Dieser Satz gilt ganz besonders für unseren Fall: handelt es sich doch gerade bei der „Schule von Athen“ nicht um eine ängstliche Nachahmung eines antiken Vorbildes, sondern um eine Erweckung zu neuem Leben — ein wahres Rinascimento.