
Philosophie im Tiefenraum

Die Schule von Athen als Weltentwurf Raffaels

Christoph Asendorf

1. Akteure, Anordnungen

Die *Schule von Athen* (*La scuola di Atene*), Raffaels großes Fresko im vatikanischen Palast, entstand 1510/11, also zeitgleich mit der Deckenbemalung in der Sixtinischen Kapelle, die Michelangelo wenige Meter weiter unter größter Geheimhaltung ausführte.¹ Raffaels Werk findet sich in der Stanza della Segnatura, einem Raum der Zimmerfolge eines Appartements, die Papst Julius II. für sich ausstatten ließ. Es versammelt in einer weiten und lichten Architektur von sehr eigenem Typus einige Gruppen flanierend oder konzentriert Diskutierender, Philosophen und Naturforscher der Antike, auf die auch der (aus späterer Zeit stammende) Titel verweist. Schon bei einer ersten Annäherung fällt eine strukturell einfache Grunddisposition ins Auge: Das Fresko ist in eine obere und eine untere Hälfte aufgeteilt, und dabei wird, erstaunlich exakt, die untere ganz von den Diskutierenden eingenommen. Sie finden sich in dramaturgisch durchkomponierter Staffellung auf zwei Ebenen, die durch vier Stufen verbunden sind.

Schnell sind drei große Gruppen zu unterscheiden. Auf der oberen Ebene erscheint eine weit auseinandergezogene und bildparallel angeordnete Formation. Diese breite Kolonne aber weist eine differenzierte Binnenstruktur auf, zeigt sie doch in der Mitte zwei zentrale und sich langsam zum Vordergrund hin bewegend Figuren, die von einigen ihnen zugewandt Lauschenden flankiert werden, während sich die Gruppe zum Rand hin verläuft. Davor, auf der unteren Ebene, finden sich (abgesehen von einigen separierten Figuren) links und rechts zwei größere Einzelgruppen, die sich jeweils um einen eigenen Mittelpunkt scharen. Kompositorisch bilden sie eine Art Portal, nicht nur für die Gruppe weiter oben, sondern auch für das Fresko selbst, indem sie in geringer Abweichung von der Fortsetzung der Fluchtlinien der Seitenwände der großen Halle platziert sind. Solche Verbindung zeigt sich auch noch in anderer Hinsicht: Die vordere untere Ebene weist ein quadratisches Bodenmuster auf, das auch Fluchtlinien angibt, die

¹ Vgl. Christof Thoenes: *Raffael 1483–1520*, Köln 2008, S. 43; Bette Talvacchia: *Raffael*, Berlin 2007, S. 84ff.

sich, wenn auch mehr oder weniger durch die Figuren überdeckt, auf der oberen Ebene und dann räumlich in der symmetrisch dargestellten Hintergrundarchitektur fortsetzen.

Mit relativ wenigen Ausnahmen und Umnominierungen im Lauf der Jahrhunderte ist das Personal der *Schule von Athen* gut identifizierbar. Dies gilt auch für die beiden dominanten Skulpturen des Hintergrundes, nämlich Apoll links und Minerva rechts, die nach dem Verständnis von Egidio da Viterbo, der als von Julius II. favorisierter Prediger wohl das Bildprogramm mit beeinflusste, auch christologisch gedeutet werden können – Apoll verwies dann auf Christus und Minerva auf die Jungfrau Maria.² Auch von Platon her, der zusammen mit dem rechts von ihm stehenden Aristoteles die zentrale Position im ganzen Fresko einnimmt – hervorgehoben nicht nur durch die Mittellage, sondern auch durch den Triumphbogen im Hintergrund, der die beiden Philosophen noch einmal besonders herausstellt –, lässt sich auf dem Weg über dessen Ideenlehre eine Verbindung zur christlichen Theologie herstellen. Dies moderiert ein wenig die ansonsten noch erstaunlichere Tatsache der Präsenz heidnisch-antiker Geisteswelt im Herzen des Vatikans. Denn zu Platon und Aristoteles kommen noch, links auf der oberen Ebene, Sokrates, der dem in voller Rüstung gezeigten Alkibiades gegenübersteht, und Diogenes, der in vergleichsweise anarchischer Körperhaltung auf den Stufen lagert.

Die untere Ebene³ besetzt links die Gruppe der Arithmetiker und Musiker, die sich um den greisen Pythagoras scharen, dem ein Knabe eine Tafel mit einer Abkürzung seiner Harmonielehre hält. Von hinten blickt ein nicht identifizierter Araber auf die Gruppe, der, wenn schon keine bestimmte Person, so vielleicht die arabischen Gelehrten insgesamt als Überlieferer der antiken Tradition repräsentiert. Rechts von dieser Gruppe, mit schwerer Körperlichkeit auf einen Steinblock gestützt, erscheint Heraklit, mit der Physiognomie (und in der Malweise) Michelangelos. Raffael fügte die Figur, die auf dem Karton noch fehlt, nach einer Teilenthüllung der Decke der Sixtinischen Kapelle als vielleicht etwas ironisches Porträt des Rivalen und zugleich als Dialogangebot in sein schon vollendetes Bild ein.⁴ Auf der rechten Seite dann schließlich die Gruppe der Geometer und Astrologen – vorn, gebeugt, mit Glatze und umgeben von bewegter Schülerschar, Euklid, bzw. in aktueller Perspektive Bramante, der Architekt des Neubaus von St. Peter. Direkt rechts neben dieser Gruppe eine Figur, die einen Himmelsglobus trägt, und ihr gegenüber eine andere, gedeutet als Ptolemäus, mit einem Erdglo-

² Vgl. Ingrid D. Rowland: *The Vatican Stanze*, in: Marcia B. Hall (Hg.): *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge, MA 2005, S. 104f.

³ Für die Zuordnungen vgl. die immer noch hilfreiche präzise Beschreibung Ludwig von Pastors, ausführlich zitiert bei Wolfgang von Löhneysen: *Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation*, Berlin 1992, S. 94 ff.

⁴ Vgl. Thoenes: *Raffael* (wie Anm. 1), S. 37 und S. 43.

bus. Damit ist kurz vor der kopernikanischen Wende noch einmal das alte Weltbild aufgerufen. Kopernikus übrigens besuchte als junger Mann 1507 Rom, ein Jahr bevor Raffael hier eintraf, um die Stanzen auszumalen. Sein astronomisches Hauptwerk aber erschien erst 1543.⁵

Die *Schule von Athen* ist also mehr als eine Versammlung bedeutender antiker Geister; gleichsam hineingespiegelt erscheinen aktuelle Positionen, wobei sich neben Bramante und Michelangelo auch noch Baldassare Castiglione nennen ließe, der versuchsweise⁶ als Träger des Himmelsglobus vorn rechts identifiziert und ja später auch von Raffael porträtiert wurde. Ganz rechts ist auch der Künstler selbst zu sehen. So ist das Fresko in den Stanzen auch ein Dokument des vielgestaltigen römischen Humanismus der Zeit.⁷ Zugleich ist Rom selbst das neue Athen, was ebenso in intellektueller wie in Hinsicht auf die historische Großkonstellation der Zeit gilt – als nämlich Battista Casali 1508 von Rom als neuem Athen sprach, bezog er dies auch auf die Eroberung von Konstantinopel durch die Osmanen im Jahr 1453.⁸ Damit sei eine christliche Tradition abgebrochen, und das Rom der Renaissancepäpste stehe fortan nicht nur in der Verantwortung, die reiche kulturelle und religiöse Hinterlassenschaft des byzantinischen Reiches zu bewahren, sondern auch das darin eingekapselte Erbe der griechischen Antike. Auch wenn dieses Ereignis schon eine halbes Jahrhundert zurücklag, so hatte sich doch der Druck der Osmanen auf Europa seitdem nicht vermindert. Raffaels *Schule* enthielte somit auch in dieser Hinsicht eine aktuelle Konnotation, ähnlich wie 1529 Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*, wo der Sieg über Darius ja auch den über die osmanischen Heere des 16. Jahrhunderts mitmeint.

In der Stanza della Segnatura findet sich auf der Wand, die der *Schule von Athen* gegenüberliegt, Raffaels fast zeitgleich entstandene *Disputa*. Die Konfrontation ist programmatisch, verweist sie doch auf zwei Weisen der Erkenntnis, die durch Offenbarung und die durch Vernunft, eine christliche und eine weltliche.⁹ Dabei differiert auch die räumliche Inszenierung des jeweiligen Geschehens. Die *Schule* zeigt in der oberen Hälfte eine weite Halle, in der schon Jacob Burckhardt (und mit ihm andere Autoren)¹⁰ »ein bewußtes Symbol gesunder Harmonie der Geistes- und Seelenkräfte« sah, um dann fortzufahren: »Man würde sich in einem solchen Gebäude so wohl fühlen!«.¹¹ Dies ist nicht weit entfernt von Nietzsches Uto-

⁵ Vgl. Rowland: Vatican Stanze (wie Anm. 2), S. 102.

⁶ Vgl. ebd. S. 107.

⁷ Vgl. Thoenes: Raffael (wie Anm. 1), S. 37f.

⁸ Vgl. Rowland: Vatican Stanze (wie Anm. 2), S. 103f.

⁹ Vgl. Thoenes: Raffael (wie Anm. 1), S. 43.

¹⁰ Vgl. Löhneysen: Raffael unter den Philosophen (wie Anm. 3), bes. S. 134 ff.

¹¹ Jacob Burckhardt: Der Cicerone, Stuttgart 1978 (Neudruck der Urausgabe von 1855), S. 865.

pie einer »Architektur der Erkennenden«, die wie auf Raffael gemünzt erscheint: »[S]tille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feinerer Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde.«¹² Die *Disputa* dagegen findet im Freien statt.¹³ Das weiträumige Bild ist zweigeteilt: Unten scharen sich um einen Altar in der Landschaft Repräsentanten der Kirchengeschichte in teils heftiger Diskussion, und oberhalb dieser Szene sehen wir, in gemessenerer Haltung auf einer Wolkenbank gelagert, Propheten, Apostel und Heilige. In der Mittelachse, zugleich die Verbindung der Sphären, erscheinen die Trinität und neben der Taube noch die vier Evangelien. Auf sublimen Weise ist aber auch dieser Freiraumszene eine architektonische Großform eingeschrieben: Die in Untersicht gezeigte Wolkenbank beschreibt einen Halbkreis, auf den sich die wie vom Scheitelpunkt einer Kuppel ausgehenden obigen Lichtstrahlen so hinabsenken, als wäre dies eine Apsis.¹⁴ Diese Architektur ist virtuell, dabei aber zugleich fast so vom Himmelsblau durchbrochen wie der real vorgestellte Raum der *Schule* nach oben und hinten hin. Das verbindet beide Werke; zugleich aber bleibt im geistlichen Geschehen die Architektur ohne körperliches Substrat, während die Arbeit der antiken Denker unter schwerem Steingewölbe stattfindet.

2. Architektur

Ein näherer Blick auf die Architektur der *Schule von Athen* führt zunächst auf einen in Raffaels Logik allerdings begründbaren Anachronismus: Das Gebäude zeigt gewaltige Gewölbe, welche die griechische Architektur so wenig kannte wie Bögen überhaupt. Elemente dieses Typs sind ein eindeutiges Kennzeichen erst der römischen Architektur, und genauer noch, was die großen kassettierten Gewölbe angeht, der römischen Kaiserzeit. Raffaels Vorbilder lassen sich leicht identifizieren: Es sind die gewölbten Hallen der Kaiserthermen oder der Maxentius-Basilika.

¹² Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, in: ders.: Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe Bd. 3, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1999, S. 343–651, hier S. 524, Nr. 280.

¹³ Vgl. Thoenes: Raffael (wie Anm. 1), S. 38 f.; Rowland: Vatican Stanze (wie Anm. 2), S. 101 f.

¹⁴ Dagegen steht die – strittige – Deutung des Raums der *Disputa* als Armillarsphäre von Samuel Y. Edgerton: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension. Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution, München 2003, S. 185–211; vgl. die Rezension von Frank Büttner, in: Sehepunkte 6 (2006), Nr. 7/8, unter: <http://www.sehepunkte.de/2006/07/6434.html> (29. 11. 2011).

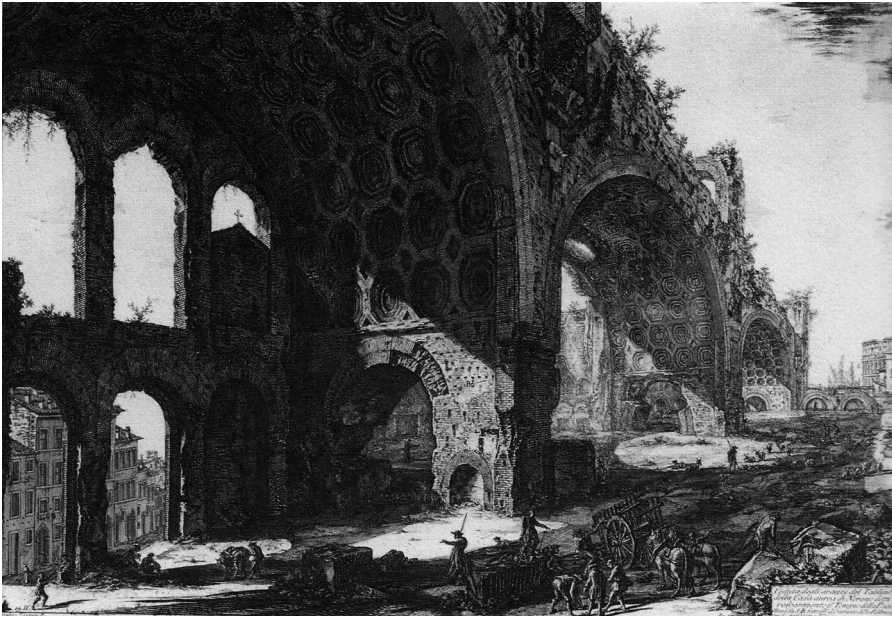


Abb. 2: Basilika des Kaisers Maxentius, Forum Romanum, Rom, 307–313, Stich von Giovanni Battista Piranesi.

Das antike Rom wurde für die Baumeister der römischen Hochrenaissance, die ja die Ruinen ständig vor Augen hatten, in dem Moment wieder interessant, als sich, etwa beim Neubau von St. Peter, das Problem der ›großen Form‹ stellte, mit der über die häufig additiven Verfahrensweisen der Frührenaissance hinausgegangen werden konnte. Raffael war Mitarbeiter von Bramante, und so könnte man, wie es ja auch vielfach in der Literatur geschehen ist, seine *Schule* als einen weiteren und dank der grandiosen Malerei auch außerordentlich suggestiven Idealentwurf für St. Peter betrachten. Das Fresko, dessen Architektur so vollendet erscheint, entstand zu einem Zeitpunkt, als der Neubau noch in seinen Anfängen steckte.

Doch gerade der Bezug auf Bramante ist nicht so eindeutig, wie es erscheinen mag. Bramante gilt als Begründer der Hochrenaissancearchitektur; nach seiner Ankunft in Rom 1499 ist sein sogenannter Tempietto der Ausgangspunkt einer skulptural betonten neuen Architektur. Julius II. übertrug ihm, unter anderem gegen den konkurrierenden Michelangelo, den Neubau von St. Peter, der 1506 begonnen wurde. Bis zu seinem Tod 1514 wurden allerdings im Wesentlichen nur die vier Kuppelpfeiler ausgeführt. Bramante wollte einen Zentralbau errichten; der Vergleich seines Plans mit der *Schule von Athen* aber ist schon deswegen fragwürdig, weil Bramante sich auf die Mitte orientiert, Raffael dagegen auf die Tiefe des Raumes. Raffael arbeitete allerdings, nachdem er 1514 selbst zum Architekten

von St. Peter ernannt worden war, Bramantes Plan um:¹⁵ Wo dieser einen Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes vorgesehen hatte, sollte nun ein Bau nach dem Muster eines lateinischen Kreuzes entstehen, was eben auch impliziert, dass ein fünfjochiges Längsschiff hinzugekommen wäre. Dieser Plan, von dem fast nichts ausgeführt wurde, entstand aber erst Jahre nach der *Schule von Athen* und ein wie auch immer gearteter Zusammenhang ist nicht ersichtlich. Gemeinsam ist Raffael und Bramante wohl wesentlich das Interesse an einem Dritten, nämlich der Architektur der römischen Kaiserzeit und deren Grandeur.

Aber Raffaels Raumentwurf bleibt auch jenseits der Bramante-Frage (und auch der nach der Parallele zum antiken Janus Quadrifons¹⁶) in Hinsicht auf architekturgeschichtliche Implikationen interessant. So ist die Integration von Statuen, insbesondere von Großskulpturen, um 1510 nicht üblich; dergleichen gab es wohl in den römischen Kaiserthermen, aber eben nicht in aktueller Architektur.¹⁷ Raffaels Raumbild antizipiert hier Entwicklungen, die in gebauter Architektur erst später in Erscheinung traten. Malerei ist immer wieder auch ein Modus für architektonisches Experimentieren, und wo vieles, weil unbaubar oder sonstwie fantastisch, nur Bild blieb (etwa die Hintergrundarchitekturen bei Carpaccio), so gibt es doch ebenso den Fall, dass Maler Architekten inspirierten wie im Fall eines bestimmten Typs gemalter Pilaster bei Masaccio, der erst Jahrzehnte später in gebauter Architektur begegnet.¹⁸ Auch die Dimensionierung von Raffaels gemalten Statuen, vor allem die der Großskulpturen von Apoll und Minerva in ihren Wandnischen, begegnet später in Bauten des Manierismus und Barock, aber selbst hier bleibt eine Innenraumplatzierung die Ausnahme.¹⁹ Die überdimensionierten architektonischen Gliederungen in der Vorhalle von Michelangelos Laurenziana, entworfen in den 1520er Jahren und erst um 1560 fertiggestellt, bieten auf ihrem Feld vielleicht eine Entsprechung.

Das eigentümlichste Problem in Bezug auf Raffaels gemalte Architektur ergibt sich aber wohl hinsichtlich ihrer typologischen Einordnung. Ralph Lieberman fasst es in die prägnante Frage: »What kind of building we see?«²⁰ Tatsächlich lassen sich eine ganze Reihe von Unklarheiten bzw. Uneindeutigkeiten nennen; je genauer man hinschaut, desto weniger lässt sich die *Schule* mit irgendeinem

¹⁵ Vgl. Horst Bredekamp: Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000, S. 54 f.

¹⁶ Vgl. Glenn W. Most: Raffael. Die Schule von Athen – Über das Lesen der Bilder, Frankfurt/M. 1999, S. 79 ff.

¹⁷ Vgl. Rowland: Vatican Stanze (wie Anm. 2), S. 104.

¹⁸ Vgl. Ralph E. Lieberman: The Architectural Background, in: Hall (Hg.): Cambridge Companion (wie Anm. 2), S. 64–81, hier S. 69.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 74, 78, 80.

²⁰ Vgl. ebd. S. 72 f. und S. 75.

bekannten Gebäude oder einer Typologie in Beziehung setzen. Dabei ist weniger wichtig, dass wir den Grundriss nicht erkennen können, weil vieles dem Blick entzogen ist. Wenn es aber über der Vierung, wie die Lichtfülle nahezu legen scheint, statt einer Kuppel eine offene Trommel gibt, dann wäre dies eine präzedenzlose architektonische Großform. Und was geschieht nach hinten hin, zum Triumphbogen? Steht dieser hinter dem Bau oder ist er Teil einer zusammenhängenden Großstruktur? Am stärksten aber irritiert die Unentscheidbarkeit der Frage, ob es sich um einen Innen- oder nicht doch um einen Außenraum handelt. Platons Akademie lag in einem Hain, dessen Darstellung aber geringere visuelle Sogkraft und historische Seriosität zu entwickeln erlauben würde – und so sah Raffael die Halle womöglich als kompositorisch geeigneteres Äquivalent. Dies würde auch ihren Zwittercharakter verständlicher machen (der mit den Innen-Außen-Übergängen ja auch bei den römischen Thermen gegeben ist).

Neben der typologischen Frage steht die nach dem allgemeinen Charakter des Raumes von Raffael. Das Fresko zeigt eine quergelagerte Gruppe von Menschen im Vordergrund und dahinter einen nach antiken römischen Vorbild gewölbten Raum erhabener Größe, der sich weit in die Tiefe zieht. Darstellung oder Bau gewölbter Räume sind ein großes Thema der frühneuzeitlichen Kunst, und Raffaels Bild ist ein Höhepunkt in dieser Entwicklungssequenz. An ihrem Anfang steht Masaccios Trinitätsfresko: Hier taucht zum ersten Mal in der Renaissance-Malerei als bilddominantes Element ein kassettiertes Tonnengewölbe wie in den römischen Kaiserthermen auf, ein Typ, dem auch in der Architektur der Folgezeit eine lange Karriere beschieden sein sollte. Masaccios Fresko für Santa Maria Novella in Florenz entstand um 1425; die Kirchenwand öffnet sich hinter einem gemalten Bogen auf das von einem tiefen Blickpunkt aus gesehene Gewölbe. Die natürliche Größe der Figuren und ihre überlegte Tiefenstaffelung steigern die Illusionswirkung des konsequent linearperspektivisch durchgearbeiteten Raums. Die Stifter knien vor dem Bogen, Maria und der hl. Johannes stehen unter dem Bogen, die Trinität erhebt sich dahinter und somit in einem eigenen Raum, der aber, was die Proportionierung und Körperlichkeit von Gottvater und Jesus angeht, wiederum vom Raum davor nicht unterschieden ist.

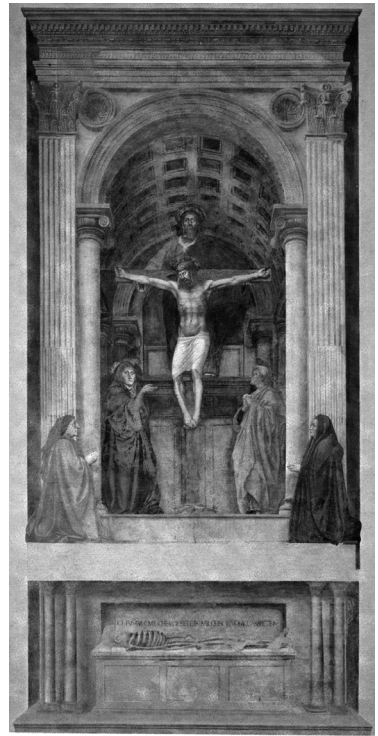


Abb. 3: Masaccio: Trinität, um 1425, Fresko, Santa Maria Novella, Florenz.

Dreidimensionale Rekonstruktionen mit Hilfe der Sehstrahlen machen es möglich, den Raum und das Hinter- und Übereinander der Figuren genau zu vermessen.²¹ Doch die Raumwirkung des Bildes verdankt sich, neben dem Bogenportal, wesentlich der die Szene überwölbenden Tonne, die, vergleichsweise einfach zu malen, den Figuren auf schnell erfassbare Weise ihren Ort anweist. Oder anders gesagt: Die räumliche Tiefenerstreckung wird durch das – an sich nicht einmal sehr lange – Tonnengewölbe gleichsam beglaubigt, das in seiner regelmäßigen Rasterung dem Auge so etwas wie eine Messskala bietet. So wie hier die Raumtiefe, so wird Jahrhunderte später durch gerasterte Hintergründe auf manchen der Fotoserien von Muybridge oder Gilbreth die Aufeinanderfolge von Bewegungsphasen festgehalten. Aber Masaccios Tonnengewölbe ist eben nicht nur ein Hilfsmittel; mit seinem Tiefenzug »dominiert es die ganze Darstellung«. Sigfried Giedion sah hier auch die große Vorgabe für die Lösung »des Wölbungsproblems in der Hochrenaissance und im Barock«²² – und dies impliziert die Feststellung, dass in Hinsicht auf diese wesentliche architektonische Aufgabe die Malerei der Architektur voranging.

Tatsächlich zeigt ein Blick auf die florentinische Architektur der Zeit, dass hier zwar sehr wohl die Formen gotischer Gewölbebildung aufgelöst, aber grundsätzlich andere Wege noch nicht beschritten werden. Der bedeutendste Protagonist in den 1420er Jahren ist wohl Brunelleschi, der die Technik der Linearperspektive entwickelt hat, die auch Masaccio bei seinem Fresko anwendete. Etwa zur gleichen Zeit baute Brunelleschi die Vorhalle des Florentiner Findelhauses, die anstelle der bis dahin üblichen diagonalen gotischen Kreuzrippen luftige, schmucklose und wie schwebend erscheinende Kugelkappengewölbe aufweist. Gurtbögen aber teilen die einzelnen Kompartimente, so dass eine Abfolge von Einzelabschnitten, aber keine durchgängige Wölbung entsteht. Dies schafft einen ganz anderen Rhythmus und ein ganz anderes Erscheinungsbild als in der Gotik, aber die additive Grundstruktur ist geblieben. Wenig später allerdings, in der Pazzi-Kapelle aus den Jahren um 1430, sollte auch Brunelleschi mit Tonnengewölben experimentieren, aber interessanterweise ist die mögliche Tiefenwirkung gleichsam gebremst, weil sie offensichtlich nicht in sein strukturelles Konzept passte. Das zeigt besonders die Vorhalle, die wie beim Findelhaus quergelagert ist, und schon von daher dem frontal auf das Gebäude Zutretenden keinen Tiefenprospekt gewährt. Aber auch das Tonnengewölbe selbst ist unterbrochen: Zwei relativ kurze Abschnitte flankieren eine kleine zentrale Kuppel.²³ Das ist mehr eine Vorführung

²¹ Vgl. Attilio Pizzigoni: Brunelleschi, Bologna 1993, S. 100f.

²² Sigfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition (1965), Zürich/München 1978, S. 51.

²³ Zum Findelhaus und zur Pazzi-Kapelle vgl. ebd., S. 51 ff.; Pizzigoni: Brunelleschi (wie Anm. 21), S. 44 ff. und S. 102 ff.



Abb. 4: Sant'Andrea, Mantua, ab 1472 nach Entwürfen von Leon Battista.

elegant verbundener Wölbungsformen als Artikulation eines Interesses am Tonnengewölbe und seinen Eigenschaften selbst.

In der Architektur sollte erst Jahrzehnte nach Masaccios Fresko ein ähnlich dominant raumprägendes Tonnengewölbe erscheinen, nämlich in Albertis Sant'Andrea in Mantua. Die Kirche entstand in den Jahren nach 1470,²⁴ und Giedion sah in ihr sogar ganz direkt die »architektonische Verwirklichung des Ideals, das in Masaccios Gemälde vorgezeichnet war«.²⁵ Tatsächlich markiert dieser Bau einen prominenten Punkt in der Geschichte der expliziten Aneignung griechischer und insbesondere römischer Vorbilder in der Architektur der Renaissance. Dies gilt schon für die Fassade und ihre höchst eigentümliche Verknüpfung einer Tempelfront mit einem Triumphbogen. Vielleicht noch erstaunlicher ist der Innenraum, in dem kassettierte Tonnengewölbe in ganz präzedenzloser Weise Längsschiff, Querschiff und Seitenkapellen überspannen, die vor allem im Längsschiff Entscheidendes zur monumentalen Raumwirkung beitragen. In seinem

²⁴ Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1983, S. 43 ff., bes. 48; vgl. auch Giedion: Raum, Zeit, Architektur (wie Anm. 22), S. 51 ff.

²⁵ Ebd. S. 51.

klassischen Werk über die *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus* nannte Rudolf Wittkower die »weitgespannte gewölbte Halle« denn auch eine »durchgreifende, revolutionäre Neuerung«,²⁶ und dies wird besonders deutlich, wenn man diesen Innenraum etwa mit den flachen Decken von Brunelleschis großen Kirchen vergleicht.

Wie ein unmittelbarer Reflex auf Albertis Bau mutet das Raumbild in Piero della Francescas Brera-Altar von 1472/74 an, nicht nur zeitlich, sondern vor allem in Hinsicht auf die bis zur Detaillierung ähnlich aufgefasste Gewölbearchitektur. Zugleich lässt sich dieses Werk als Reformulierung des Raumproblems von Masaccios Trinitätsfresko deuten. Wo bei diesem Mensch und Architektur insgesamt doch wenig verbunden erscheinen, steht die Gruppe bei Piero nicht nur zusammen in einer Raumzone, sondern sie ist auch mit der Architektur kompositorisch verzahnt, indem die Pilaster und Marmorplatten des ebenerdigen Hintergrundes auf Figuren, und vor allem ihre Köpfe, bezogen sind. Das Tonnengewölbe ist von vergleichbarer Struktur, nur dass bei Masaccio im Scheitel eine Linie des Rasters und bei Piero eine Kassettenreihe erscheint, was das Gewölbe »runder« macht. Und es steht bei Masaccio etwas isoliert, während es bei Piero ganz eindeutig in einen plausiblen architektonischen Gesamtzusammenhang gerückt ist, was sich auch daran zeigt, dass der Ansatz zweier weiterer Gewölbe zu sehen ist. All dies lässt auf inzwischen gewachsene Erfahrung mit dem neu entdeckten Gewölbetyp schließen.

Im Vergleich mit der *Schule von Athen* zeigen die Werke Pieros und Albertis, was Raffael der hier um 1470 erreichten Stufe noch an lichter Weite und Raumtiefe hinzugefügt hat. Raffael hätte übrigens Pieros Bild als Heranwachsender in



Abb. 5: Piero della Francesca: Madonna mit Heiligen und Federigo da Montefeltro als Stifter (auch »Pala Montefeltro«, »Brera-Madonna«), um 1472–74, Mailand, Pinacoteca di Brera.

²⁶ Wittkower: Grundlagen der Architektur (wie Anm. 24), S. 48.



Abb. 6: St. Peter, Rom, Langhaus, ab 1607 nach Entwürfen von Carlo Maderno.

Urbino sehen können.²⁷ Unter den bestehenden Bauten allerdings kommt seiner gemalten Halle wohl keine näher als die von Sant'Andrea. Weitere Referenzmöglichkeiten bieten natürlich die diversen Planungsstadien von St. Peter.²⁸ Das schließlich zwischen 1607 und 1617, ein Jahrhundert also nach der *Schule von Athen* von Maderno realisierte Längsschiff von St. Peter – die »majestätischste Lösung des Wölbungsproblems der Renaissance«²⁹ – bietet dann vielleicht am ehesten eine Entsprechung zu Raffaels Vision in später realisierter Architektur.

Welche Vorteile aber bot die hier durchgängig beobachtbare Verwendung kastettierter Tonnengewölbe? In phänomenologischer Hinsicht ist die Wahl dieses Typs gut nachvollziehbar, denn er weist eine Eigenschaft auf, die gleichmäßige gerasterte Oberfläche nämlich, die dem Eindruck kontinuierlicher Tiefenentfaltung mehr entgegenkommt als dies bei Unterbrechungen durch Joche und diagonale Kreuzrippen der Fall wäre. Diese Gewölbe sind ein besonderer Ausdruck des allgemeinen Rauminteresses der Renaissance, wie es seit den Arbeiten von

²⁷ Vgl. James H. Beck: *Malerei der italienischen Renaissance*, übers. v. A. Ebner, Köln 1999, S. 163.

²⁸ Vgl. Bredekamp: *Sankt Peter* (wie Anm. 15).

²⁹ Giedion: *Raum, Zeit, Architektur* (wie Anm. 22), S. 53 f.

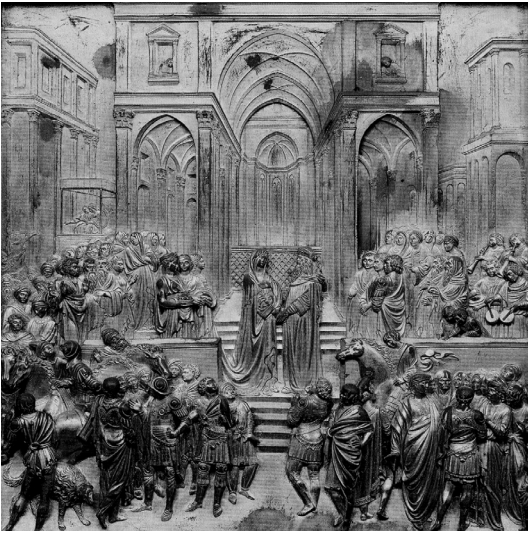


Abb. 7: Lorenzo Ghiberti: Salomon trifft die Königin von Saba, Paradiespforte des Baptisteriums, um 1437, Florenz.



Abb. 8: Giorgio Vasari: Palazzo degli Uffizi, 1560–74, Florenz.

Dagobert Frey und Sigfried Giedion immer wieder beschrieben wird; beide sprachen von der Eroberung der Tiefendimension oder Tiefenperspektive als einem wesentlichen Kennzeichen der Renaissance überhaupt, aber auch der Entwicklung von der Früh- zur Hochrenaissance bzw. zum Manierismus.³⁰ Und so ließe sich die *Schule von Athen* auch zwischen zwei Werke einreihen, die ein gutes halbes Jahrhundert früher bzw. später entstanden sind: einerseits Ghibertis Relief mit der Darstellung der Königin von Saba bei Salomon von der Paradiestür des Florentiner Baptisteriums, eine der möglichen Quellen für Raffaels Komposition³¹ – mit dem Unterschied allerdings, dass bei Ghiberti der Tiefenraum abgesperrt ist, während er bei Raffael potentiell betreten werden könnte. Andererseits die Uffizien Vasaris, ein Hauptwerk manieristischer Architektur, in dem der schon fast schwindelerregende Tiefensog auch nicht als Gewölbe, sondern gleichsam als Negativform erscheint, als offener Himmel, zu dem die Passanten zwischen zwei auf große Länge parallel geführten Gebäudeteilen aufblicken. Von der Gestaltlogik her findet sich die *Schule* mit ihrem großzügigen, ausgewogenen und stabilen Raumbild genau in der Mitte zwischen Ghibertis verspannter Enge und der dynamischen Entgrenzung Vasaris.

³⁰ Dagobert Frey: *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929, S. 112 ff.; Giedion: *Raum Zeit, Architektur* (wie Anm. 22), S. 64 ff.

³¹ Vgl. Most: *Raffael* (wie Anm. 16), S. 58 ff.

3. Agieren im Raum

Nun zeigt Raffael nicht nur einen Raum in Tiefenperspektive, sondern auch Menschen, die in ihm agieren. Architektonischer Raum und menschlicher Aktionsraum sind vielfältig aufeinander bezogen. Zunächst wird das Bild der *Schule von Athen* kompositorisch dadurch synthetisiert, dass einerseits mit den Figuren von Platon und Aristoteles die Mitte der oberen Menschengruppe, dann der sie jenseits der großen Halle tief im Raum hinterfangende Triumphbogen, und schließlich auch der Fluchtpunkt des symmetrisch aufgebauten Bildes beinahe zusammenfallen. Die grundsätzliche perspektivische Disposition entspricht dabei der von Leonardos *Abendmahl*, das gut zehn Jahre vor Raffaels *Schule* fertiggestellt wurde. Der Raum allerdings ist dort enger, und die Figuren sitzen, anstatt zu schreiten. Die zentrale Position von Platon und Aristoteles bei Raffael nimmt Jesus ein, der darüber hinaus auch etwas größer dargestellt ist als die Jünger. Leonardo fertigte eine Vielzahl physiognomischer Studien, suchte Modelle für Gesichter und Gesten, und seine unterteilte und doch fokussierte Gruppe erscheint, weit dramatischer als bei Raffael, psychisch hochgespannt, innerlich wie äußerlich bewegt. Bei aller Verschiedenheit markieren die Werke beider Künstler einen Höhepunkt der Menschendarstellung in der Renaissance; verglichen mit ihnen hatten die Arbeiten früherer Maler »noch etwas Eckiges, Starres, Unfreies an sich [...] Wie reich sie auch an richtig beobachteten Einzelheiten sind, die Figuren der Frührenaissance stehen nie ganz fest und sicher auf den Beinen, ihre Bewegungen sind beengt und gezwungen, [...] ihre Beziehung zum Raum ist oft widersprüchlich.«³²

Bei aller Verwandtschaft, die es in Hinsicht auf Menschendarstellung und grundsätzliche räumliche Disposition gibt, ist doch das weitaus geringere Interesse Leonardos an einer kompositorisch wie auch für den Rezipienten plausiblen Situierung seiner Gruppe im Raum festzustellen. Zentral ist die Gruppe am Tisch, während der rückwärtige Raum mit seinen planen und kaum gegliederten schmucklosen Flächen doch eher, auch wenn er auf einfache Weise perspektivisch ausgearbeitet ist, als schmückender bzw. stabilisierender Rahmen fungiert. Außer Jesus, der vom mittleren Fenster und seinem schmückenden Bogen gerahmt wird, sind die Figuren nur vage der Architektur relationiert;³³ hier lag offensichtlich Leonardos Interesse nicht. Anders Raffael: Angesichts der *Schule* hat man von einer »Korrespondenz« von Architektur und Mensch gesprochen. Schon erwähnt wurde die Positionierung von Platon und Aristoteles im Gesamtgefüge; weiter sind die Menschen vor der zur Bildebene parallelen Statuenwand in Positionierung und Gestik auf Elemente der Architektur und der Reliefs bezogen. Die diskutie-

³² Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975, S. 368.

³³ Vgl. Lieberman: Architectural Background (wie Anm. 18), S. 68.

renden Gruppen insgesamt sind so verteilt, dass sie einerseits – dies betrifft die große Gruppe – die räumliche Tiefenachse exakt im rechten Winkel kreuzen und andererseits – die beiden vorderen Gruppen – die Symmetrie der Architektur spiegeln. Und schließlich stehen Menschengröße und Raumhöhe zueinander, bezogen etwa auf Aristoteles und das Tonnengewölbe gleich hinter ihm, im Verhältnis von 1 zu 4;³⁴ damit bleibt, anders als etwa später im Petersdom, ein spürbarer Bezug bestehen.

4. Entwurf einer geordneten Welt

Die Mensch-Raum-Beziehungen werfen die weitere Frage nach dem allgemeinen Konzept von Ordnung und Harmonie auf, das hier zugrunde gelegt sein könnte. Ein Wink findet sich bereits bei Wittkower, der ja, bezogen auf die Zeit zwischen Alberti und Palladio, nach Korrespondenzen zwischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst bezüglich der Bedeutung proportionaler Verhältnisse fragt. Eher beiläufig heißt es dort über die Tafel, die in der *Schule von Athen* ein Knabe vor einen Fuß von Pythagoras stellt und auf der das System der pythagoräischen Tonleiter abgebildet ist: »Diese Darstellung ist mit dem komplizierten Programm des ganzen Gemäldes verflochten – hier können wir nur darauf hinweisen, daß oberhalb des Lehrers Pythagoras die heroische Gestalt seines großen Schülers erscheint: er hält in einer Hand den *Timaios*, und weist mit der anderen nach oben. So deutet Raffael die Harmonie des Weltalls, die Plato im *Timaios* beschrieb, auf Grund der Entdeckung des Pythagoras von den Zahlenwerten der musikalischen Konsonanzen.«³⁵

Die große antike Weltentwurfsordnung jedoch wurde in der Renaissance nicht nur aufgenommen, sondern auch praktisch erweitert. Die Kenntnis der pythagoräischen Zahlentheorie ist auch Grundlage der »regula de tri«, einer Rechenmethode, die disziplinenübergreifend angewendet wurde – ein Piero della Francesca etwa war »für den Tauschhandel ebenso gut ausgebildet wie für das zarte Spiel von Intervallen in seinen Bildern«.³⁶

Unabhängig von der Frage, ob Raffael nun tatsächlich sein ganzes Bild nach den proportionalen Gesetzen der kleinen Tafel durchgebildet hat,³⁷ ist sie doch ein prägnanter Hinweis auf das »universelle arithmetische Werkzeug« der Renais-

³⁴ Vgl. ebd. S. 65 und S. 73 f.

³⁵ Wittkower: Grundlagen der Architektur (wie Anm. 22), S. 101 f.

³⁶ Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, übers. v. Hans Günter Holl, Frankfurt/M. 1984, S. 126; vgl. auch das ganze Kap. II.10, S. 124 ff.

³⁷ Vgl. Löhneysen: Raffael unter den Philosophen (wie Anm. 3), S. 181 ff.

sance, mit dem neben Kaufleuten und Künstlern auch Musiktheoretiker operierten, um die Welt nach objektivierten Kriterien zu ordnen. Raffaels Bild zeigt sich grundsätzlich im Einklang mit dem »kognitiven Stil«³⁸ der Zeit, mit der Zerlegung in Zahlenverhältnisse wie der geometrischen Durchgliederung des perspektivischen Weltzugriffs. Damit ist Weiteres impliziert: In der frühen Neuzeit »verknüpft sich das Phänomen der Perspektive aufs engste mit der Bestimmung von wissenschaftlicher Wahrheit und dem, was als Kunst gelten soll.«³⁹ Der Anspruch der *Schule von Athen* reicht weiter, zielt auf eine umfassende Synthese: Raffael geht es um Integration, Balance und Korrespondenz – von Mensch und architektonischem Raum, von Innen- und Außenraum, Architektur und Skulptur, und auf anderer Ebene auch von Naturforschung und Philosophie ebenso wie von Antike und Gegenwart.

Ziel scheint also der Einbezug letztlich aller für kulturell bedeutsam gehaltenen Parameter und deren Koordination.⁴⁰ Das Fresko präsentiert sich als Entwurf einer idealen Weltordnung; die Widersprüche scheinen versöhnt, über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg sind Subjekt und Objekt in eine Beziehung potentiell freier Interaktion gesetzt. Mag auch die Theorie im Einzelnen »verstiegen« sein, wie Edgar Wind einmal anmerkte,⁴¹ so wird doch ihr Ziel durch das Raffinement der Bildordnung suggestiv vergegenwärtigt. Dabei ist das große Fresko auf seine Weise eine Momentaufnahme; Raffael selbst blieb auf dieser Position nicht stehen. Nur wenige Jahre später sollten Bilder entstehen, in denen die Utopie zurückgenommen ist – und so erscheint schon vom eigenen Werk aus der integrative Anspruch der *Schule von Athen* als gleichermaßen faszinierende wie kurzlebige Fiktion.

5. Ideal und Irritation

Die *Schule* entstand im ersten der insgesamt vier von Raffael und seinen Mitarbeitern ausgestatteten Räume der neuen Papstsuite des Vatikans. Nachdem sowohl sein Auftraggeber Julius II. wie auch Bramante 1513 und 1514 gestorben waren, wurde Leo X. zum neuen Papst gewählt, der Raffael zum Nachfolger Bramantes beim Bau von St. Peter ernannte und ihn zugleich, mit einigen Planänderungen allerdings, an den Stanzen weiterarbeiten ließ. So sollte die zwischen

³⁸ Baxandall: Wirklichkeit der Bilder (wie Anm. 36), S. 43 und S. 119.

³⁹ Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität, Heidelberg 1969, S. 40; vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft, in: Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler (Hg.): Heidegger und die praktische Philosophie, Frankfurt 1988, S. 273 ff.

⁴⁰ Mit Ausnahme natürlich des (höchstens über Platon hereinspielenden) Christentums.

⁴¹ Edgar Wind: Kunst und Anarchie, Frankfurt/M. 1994, S. 65 f.

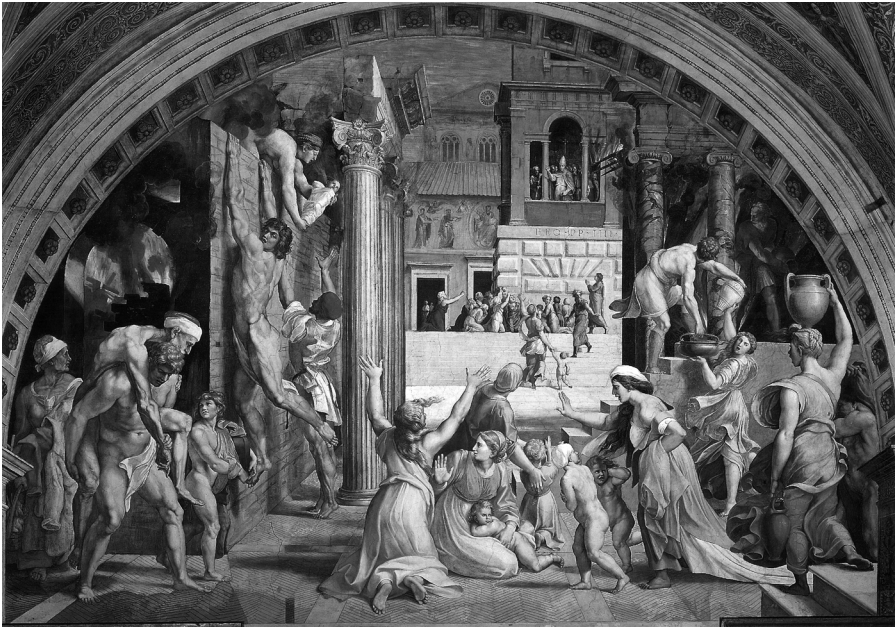


Abb. 9: Raffael: Der Borgobrand, 1514, Fresko, Vatikan, Stanza dell'Incendio.

1514 und 1517 ausgemalte Stanza dell'Incendio⁴² herausragende Ereignisse aus dem Leben anderer Päpste zeigen, die den Namen Leo getragen hatten. Der Name dieser Stanze leitet sich von dem Hauptbild dieses Raumes her, dem *Borgobrand*, der ein Feuer im Borgo zeigt, einem dem Vatikan direkt benachbarten Stadtgebiet Roms. Raffaels 1514 vollendetes und wohl doch weitgehend eigenhändiges Bild⁴³ recurriert auf ein legendäres Ereignis aus dem Jahr 847, als der neu gewählte Papst Leo IV. das Feuer allein dadurch zum Erlöschen brachte, dass er mit ruhiger Geste ein Kreuzzeichen in seine Richtung sandte.

Der Borgo war auch deswegen bedeutsam, weil er von Leo IV. als Bauherrn in die Fortifikationen eingeschlossen wurde, welche die Città Leonina umgaben. Leo steht weit im Hintergrund des Bildes in einer Renaissance-loggia auf rustiziertem Sockel, deren Architektursprache womöglich auf Bramantes Pläne für St. Peter Bezug nimmt. Hinter ihm zeigt sich die Fassade von Alt-St. Peter, deren Demolierung 1514 hinter der noch intakten Fassade schon weit fortgeschritten war. So werden auch die Epochen (und Fähigkeiten) von Leo IV. und Leo X. verknüpft.

⁴² Vgl. zum Folgenden Rowland: Vatican Stanze (wie Anm. 2), S. 95ff und S. 115ff.

⁴³ Vgl. Konrad Oberhuber: Raffael – Das malerische Werk, München/London/New York 1999, S. 149.

Das Fresko bietet insgesamt ein irritierendes Raumbild. Wo in der *Schule von Athen* eine letztlich sehr übersichtlich disponierte Gruppe auf zwei durch wenige Treppenstufen voneinander getrennten Ebenen und in symmetrischer Gesamtanordnung gezeigt wird, da präsentiert sich der *Borgobrand* ungleich zerklüfteter. Die Wasserträgerin steigt von zwei Stufen herab ins Bild hinein, in einen Raum, der dann zum Papst hin wieder über zahlreiche Treppenstufen anzusteigen scheint. Das ist noch nicht ungewöhnlich. Zugleich aber gibt es rechts vor den ionischen Säulen eine bildparallel angelegte Treppe, die dort höchstens aus dramaturgisch nachvollziehbarem Grund erscheint, indem sie nämlich den Löschenden als Bühne dient; die Rampe führt dann einfach aus dem Bild hinaus. Ein wie auch immer architektonisch motivierter Zusammenhang ist nicht ersichtlich, zumal sie auch den Blick auf die Basis der prachtvollen Säulen verdeckt. Aber sie lässt zwischen Vorder- und Mittelgrund, noch bevor sich der Raum weiter erschlossen hätte, die räumliche Bewegung nicht nur nach oben, sondern auch zur Seite hin ansteigen. Gegenüber, auf der linken Bildseite, nutzt Raffael ein kurzes Mauerstück als vertikale Aktionsfläche, die mit der Treppe der Löschenden korrespondiert. Erst der Durchblick in Richtung Papst lässt solch doppelseitigen Tumult, weil dann gleichsam als Rahmenhandlung, geordneter erscheinen.

Auch die näheren Besonderheiten der Erschließung des Tiefenraums im *Borgobrand* zeigen sich am ehesten bei einem Vergleich mit der *Schule von Athen*, wo es eine kontinuierliche Tiefenerstreckung gibt, zu der neben dem Gewölbe nicht zuletzt die klare Blickführung an den Seiten, entlang der Wände also beiträgt. Im *Borgobrand* fehlt nicht nur das in die Tiefe ziehende Gewölbe, es fehlt auch jeder sichere seitliche Anhalt. Die Ausdrucksqualitäten des *Borgobrandes* sind derart normabweichend, dass hier eine neue künstlerische Weltauffassung erkannt wurde – Forscher sahen das Werk als die »erste größere malerische Komposition, die als manieristisch bezeichnet werden kann.«⁴⁴ So ist hier eine hochmutwillige Vertauschung des Verhältnisses der Bedeutung von Objekten und ihrer Platzierung zu beobachten: Unzweifelhaft ist der Papst der wichtigste Agent des Bildes, aber die Loggia, auf der er und seine Mitstreiter stehen, ist tief in den Bildhintergrund gerückt. Dies ließe sich auch als Inversion bezeichnen, als eine Verkehrung der Verhältnisse, die in den verschiedensten Formen zu den Hauptstrategien des Manierismus gehört.⁴⁵ Weiter sind die Größenverhältnisse der Figuren unausgewogen, und der Papst ist nicht nur klein, sondern auch vom perspektivischen Fluchtpunkt verrückt. Die einzelnen Menschengruppen bleiben voneinander isoliert.

⁴⁴ Vgl. Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur – Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1979, S. 154 f.

⁴⁵ Vgl. dazu Gustav Rene Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Hamburg 1957, S. 186 ff.

Der Eindruck von Harmonie, den die Komposition der *Schule von Athen* so ostentativ erzeugt hatte, ist hier virtuos gestört. Dies hat noch bis fast in die Gegenwart heftige Kritik auf sich gezogen; so spricht Linda Murray von einer »diffusion of interest fatal to the impact of the whole.«⁴⁶ Diesem vor allem in der Vergangenheit vielfältig artikulierten Dekadenz-Argument wird heute üblicherweise der – schon in Hinsicht auf die Rezeption manieristischer Topoi bis in die Kunst der Moderne hinein auch wesentlich überzeugendere – Gedanke einer krisenhaften Veränderung der Darstellungsordnung gegenübergestellt.⁴⁷

Für Kritiker, die in der klassischen Vorstellung einer notwendigen Einheit von Raum und Zeit dachten, war auch die bizonale Komposition unbefriedigend, wie sie Raffaels Spätwerk, die *Transfiguration* von 1518/20, mit der Trennung der Welt des Heilandes und der des besessenen Knaben bot; die Frage nach einem möglichen Sinn derartiger Dissoziation stellte sich nicht. Nietzsche gehört zu denen, die schon früh eine andere Sicht vorschlugen. Er setzte die Gegensätze der *Transfiguration* in das Bezugssystem des Apollinischen und Dionysischen⁴⁸ und deren dramatischer Wechselwirkung. Mit dem Gedanken einer Verbindung des Unverbundenen wäre die ästhetische Irritationsstrategie des *Borgobrandes* in der *Transfiguration* zwar nicht aufgegeben, aber doch in ein neues, polare Energien aufeinander beziehendes Gesamtkonzept integriert. Das Unternehmen Raffaels ließe sich also am Ende als Versuch beschreiben, im Zwischenreich von (Hoch-)Renaissance und Manierismus gleichermaßen das Spektrum anschaulich gemachter Erfahrungsmöglichkeiten wie auch das Spektrum der Raumdarstellung in ungeahnter Weise zu erweitern. Der Entwurf einer Welt harmonischer Verhältnisse, wie ihn noch die *Schule von Athen* in spezifischem Setting und mit der größten Sicherheit dem Betrachter anbietet, wird vom Künstler selbst zur Disposition gestellt; im Kontext der beiden späteren kirchengeschichtlichen und religiösen Motive geht es auch um die Dimensionen des Offenen, Transzendenten und Ungeordneten.

⁴⁶ Linda Murray: *The High Renaissance and Mannerism. Italy, the North and Spain 1500–1600*, London 1977, S. 46.

⁴⁷ Vgl. dazu Marcia B. Hall: *Classicism, Mannerism, and the Relieflike Style*, in: Hall (Hg.): *Cambridge Companion* (wie Anm. 2), S. 223–236, hier S. 230 ff.

⁴⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: ders.: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. Kritische Studienausgabe Bd. 1*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montanari, München 1999, S. 9–156, hier S. 38–42; vgl. zu Nietzsches und auch zu Goethes Sicht auf die *Transfiguration* Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 2001, S. 46 ff.

Bildnachweis:

Abb. 1: Raffael: Die Schule von Athen, 1510–11, Fresko, Vatikan, Stanza della Segnatura.

Aus: Cornini, Guido u. a.: Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X. Milano: Electa, 1993, S. 255.

Abb. 2: Basilika des Kaisers Maxentius, Forum Romanum, Rom, 307–313, Stich von Giovanni Battista Piranesi (Veduta degli avanzi del Tablino della Casa aurea di Nerone detti volgarmente il Tempio della Pace), aus: Vedute di Roma, 1748–74.

Aus: Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings. Bd. 1, hrsg. v. John Wilton-Ely, San Francisco, CA: Alan Wofsy Fine Arts, 1994, S. 290.

Abb. 3: Masaccio: Trinität, um 1425, Fresko, Santa Maria Novella, Florenz.

Aus: Bulgarelli, Massimo: Leon Battista Alberti 1404–1472. Architettura e storia, hrsg. v. Giovanni Crespi. Milano: Electa, 2008, S. 62.

Abb. 4: Sant'Andrea, Mantua, ab 1472 nach Entwürfen von Leon Battista.

Quelle: <http://laliteraliteraria.wordpress.com/2011/02/17/santandrea-de-mantua-leon-battista-alberti/> (<http://laliteraliteraria.files.wordpress.com/2011/02/vista-nave.jpg>)

Abb. 5: Piero della Francesca: Madonna mit Heiligen und Federigo da Montefeltro als Stifter (auch ›Pala Montefeltro‹, ›Brera-Madonna‹), um 1472–74, Mailand, Pinacoteca di Brera.

Aus: Bertelli, Carlo: Piero della Francesca. La forza divina della pittura. Milano: Silvana Editoriale, 1991, S. 213.

Abb. 6: St. Peter, Rom, Langhaus, ab 1607 nach Entwürfen von Carlo Maderno.

Aus: Hetzer, Theodor: Italienische Architektur. (Schriften Theodor Hetzers; 6) Stuttgart: Urachhaus, 1990, S. 315.

Abb. 7: Lorenzo Ghiberti: Salomon trifft die Königin von Saba, Paradiespforte des Baptisteriums, um 1437, Florenz.

Aus: The Gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece, hrsg. v. Gary M. Radke. New Haven, CT / London: Yale University Press, 2007, S. 22.

Abb. 8: Giorgio Vasari: Palazzo degli Uffizi, 1560–74, Florenz

Aus: Italian Renaissance Architecture. From Brunelleschi to Michelangelo, hrsg. v. Henry A. Millon. London: Thames & Hudson, 1996, S. 214.

Abb. 9: Raffael: Der Borgobrand, 1514, Fresko, Vatikan, Stanza dell'Incendio.

Aus: Cornini, Guido u. a.: Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X. Milano: Electa, 1993, S. 33.