

Rudolf Kuhn

Raffael's Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508.

(Zuerst gedruckt in: „*Intuition und Darstellung*“ Erich Hubala zum 24. März 1985, hrsg. Frank Büttner und Christian Lenz, Nymphenburger Verlagshandlung München 1985, pp. 51 – 68.)

Zu dieser Online-Ausgabe: Die Seitenumbrüche der Druckausgabe sind in Klammern angegeben.

¹Ich möchte von Raffael's Kunstverstand sprechen, seinem Urteil und seinem Unterscheidungsvermögen, jenem *giudizio* und jener *grande discrezzione (d'ingegno)*, die Leonardo da Vinci zu den Bedingungen eines zureichenden Künstlertums rechnete. Ich möchte dies tun, indem ich versuche, das *Procedere* seiner Entwurfsarbeit als *Methode* verständlich zu machen, und in drei Schritten vorgehe. Ich erläutere zunächst ein Problem der Figuren- bzw. Gruppenbildung, technisch gesprochen der *figurazione*, anhand einer Zeichnung für die *Madonna Bridgewater*, sodann in extenso die Erarbeitung der Ordnung einer größeren *Storia*, technisch gesprochen die *disposizione*, anhand von Zeichnungen für die *Disputa*, und letztlich - kursorisch - die Ausarbeitung des Ganzen einer solchen vielfigurigen *Storia*, technisch gesprochen die *composizione*, anhand von Zeichnungen zur *Schule von Athen*.

1. *Figurazione*

Für den ersten Schritt gehe ich von der *Figurazione*, hier der Gruppenbildung in der *Madonna Tempi* in der Alten Pinakothek in München aus. Jeder, der dieses Werk angesehen hat, wird das seelische Leben der beiden einander verbundenen Personen empfunden haben.

Zur Figurenbildung nun drei Hinweise:

Zunächst: Die Madonna und das Kind wurden gegensätzlich charakterisiert. Beim Kinde charakterisierte Raffael die Festigkeit seines Leibes in Kopf, Schultern, Rücken

¹ Als Beitrag erscheint in dieser Festschrift der Vortrag, den der Verfasser auf Einladung des Vereins zur Förderung der Alten Pinakothek in München bei dessen dreißigster Jahresversammlung, im Raffael-Jahr 1983, in der Alten Pinakothek gehalten hat.

und Gesäß; bei der Madonna ein Zartes, Schwebendes, Schwingendes, Bewegliches in Mantel und Schleier über dem Kopf, in Schleier und Ärmel über der Schulter und dem Arme, und wiederum im Mantel im Rücken der Gestalt von der Schulter herab und über die Hüfte hinauf. Um sich dieses eindringlich bewußt zu machen, suche man in Gedanken mit Fingern und Händen den Mantel über dem Kopf der Madonna nachzuformen, das Vorkommen und Zurückweichen, das Untertauchen unter dem Mantelwulst im Nacken, das verdeckte Verschwinden des Mantels oberhalb der Schulter und das Wiederauftauchen unterhalb, und suche nun dem Saume des Mantels zu folgen, seinen Zügen, Kurven und Kehren; dem Saume, der nun zugleich Figur- und Gruppenkontur nach links ist. Als Kontrast erfahre man dann den Figur- und Gruppenkontur auf der rechten Seite: die kräftigen, klaren, konvexen Bögen, die - senkrecht übereinander gestellt - die Schulter, den Rücken des Kindes und die seinem Leibe angepaßten Finger der Madonna beschließen; hier steht auch der Mantel der Madonna horizontal, wie rechtwinklig, vom Leibe des Kindes weg. So wurde gegensätzlich Charakterisiertes in die Einheit der Gruppe gefügt.

Sodann: Obgleich jedem Betrachter das seelische Leben beider Personen sofort als Stimmung empfindbar wird, sollte man nicht übersehen, daß das Seelische beider Personen durchgängig Handlung, artikulierte, differenzierte Handlung (agere, tun) ist: man sehe, wie die Madonna den Unterarm, der, anders als der Oberarm, nach Form und Farbe jetzt leibnah gebildet wurde, zum Kinde hinaufführt, die Hand im Gelenke winkelt, das Kind im Rücken stützt, mit dem Daumen seine Schulter fühlt, mit den Fingern es in der Seite hält; wie sie mit der anderen Hand das Kind zu sich hebt und trägt; wie das Kind, an ihren Busen gehoben und gehalten, mit dem aufgehobenen Ärmchen sich abstützt, um, gehalten und gefaßt, doch herauszuschauen; und wie die Mutter den Kopf neigt, um mit Wange, Nasenflügel und Lippe das Kind zu fühlen. Tragen, Fassen und Halten, Fühlen, Selbständigkeit und Zuneigung, Zärtlichkeit... alles das ist hier Handlung, Bewegung, wurde als artikulierte, differenzierte Bewegung und Handlung realisiert, so wie es Leonardo gefordert hatte, der gerade die *dimostrazione* der *accidenti mentali* in den *attitudini et moti*, d.h. die Darstellung des Geist und Seele der Gestalten Erfüllenden in Haltungen und Bewegungen für die *parte più nobile* der Figurenbildung erklärte und für genau jenes hielt, das die eingangs erwähnte *grande discrezzione d'ingegno* erfordere.

Letztlich sei nochmals der rechte Kontur an der Schul(pp. 51/53)ter und dem Rücken des Kindes und den Fingern der Mutter betrachtet: wie klar die Bögen gezogen wurden, wie gemessen und rhythmisch sie einander folgen, dreimal der größere über der Schulter und dem Rücken des Kindes, viermal, auf die Hälfte verknüpft, der kleinere dann, die Finger der Madonna begrenzend; und es sei beachtet, daß eine solche Folge der Bogen besteht, sie eine gemessene und rhythmische Einheit bildet und daß in diese gemessene und rhythmische Einheit sachlich Verschiedenes, Schulter, Rücken des Kindes, Hand seiner Mutter zusammengebracht wurden, uneigentlich gesprochen, sich reimen.

Ich nenne nun zwei Blätter, beide aus dem sogenannten Großen Florentiner Skizzenbuch; das eine in der Albertina in Wien (Fischel 110), das andere im Britischen Museum in London (Fischel 109); jedes Blatt mißt ca. 26 cm x 19 cm, d.i. es ist nahezu DIN A4 groß. Auf dem einen Blatt wurde oben mit Rötel, sonst auf beiden fast durchgängig mit Feder und brauner Tinte gezeichnet. Beide Blätter gehören zu denjenigen, die Raffael mit Motiven für Gruppen aus der Madonna und

dem Kind fast überfüllte, die Raffael's reiches Vermögen in der Findung von Motiven bezeugen.

Zu der Hauptzeichnung auf dem Blatt in London dies:

Auch diese Gruppe besteht aus gegensätzlichen Figuren; vor allem ist die Madonna ruhig und - bewegt das Kind; gehört die *Madonna Tempi* zu Raffael's Typus einer Madonna mit dem ruhigen, aufrechten Kinde, so diese zu dem in Raffael's Entwicklung dritten Typus einer Madonna mit dem in sich bewegten Kinde. Sodann: Auch in dieser Gruppe ist das Geistige und Seelische der Personen als Handlung der Gestalten da, als deren Haltung, Neigung, Bewegung und Wendung, für sich und zueinander. So im Kinde: es bewegt kräftig die Beine, den Leib, auch seinen Kopf. Eine, auch im Kontraste zur Mutter, eigene Person eigener Kräftigkeit: wie herablaufend von ihrem Schoße, lößt es sich (in seiner Leibesmitte) von der Mutter, und doch mit seinem rechten Ärmchen auf ihrem umfangenden Arme ruhend, mit seinem linken Händchen nach ihrer Hand greifend, sich mit seinem Blick in ihrem Blicke wendend, noch seine Lebendigkeit für die Mutter lebend: dieses eigenkräftige, wie herablaufende und sich ab-lösende Erfüllen von Ort und Hut der Mutter ist sein gegenwärtiger, geistig-seelischer Zustand, und es ist der Zustand *eben dieses* Kindes für uns, dessen Namen, dessen weiteren Weg Raffael und der Betrachter kennen: und in ihm, dem göttlichen Kinde - das ist durchgängig der Sinn des dritten Madonnentypus des Raffael - ist Kräftigkeit, sind Bewegung, Wendung und Aufschauen zu vollkommener Lebendigkeit in einem Menschen gebracht.

Zum dritten Moment, der Figurierung ein Hinweis:

Man sehe noch einmal das Bewegungszentrum an: wie die Glieder und Teile des Leibes räumlich divergieren und wie diese divergierenden Teile und Glieder in eine Einheit figuriert wurden. Der rechte Oberschenkel des Kindes liegt schräg uns entgegen, vor und herab, tiefer Unterschenkel und Fuß; den Leib beugt es nach links vor und hinauf, höher noch Brust und Kopf; der linke Oberschenkel führt nach rechts hinten hinab, tiefer zurück der Unterschenkel. Und dieses, oberhalb des vorkommenden Beines, Divergente, nach oben und unten, rechts und links, vorn und hinten, kräftig umrissener Glieder wurde in einem weiteren, energischen Federzug durch einen kräftigen Bogen von der Taille bis zur Kehle des Knies zusammengekommen, welchem Bogen ein anderer Bogen unterhalb des Bauches korrespondiert. Dieses Bewegungszentrum, plastisch kräftig, ist, nach Divergenz und Einheit, prägnant, durch Korrespondenz der Bögen klingend, vor dem Fond der Schraffuren an der Madonna leuchtend; ein Paradigma für die Figurierung. Es zeigt, wie Raffael mit einem Male - man nehme auch das Spontane wahr - eine strahlkräftige, prägnante, klingende und durch die ganze Gruppe hindurchklingende - man sehe die Konturbögen an der Brust der Madonna rechts, ihrer Schulter und ihrem Gesichte links - eine durch die ganze Gruppe hindurchklingende, prägnante, strahlkräftige Formulierung gelang für eine höchst komplexe Bewegungsvielfalt. Nicht anders, als einem Dichter eine prägnante, klingende und zugleich sachsagende Formulierung gelingt. Beide Blätter zusammen sind uns lehr(pp. 53/54)reich, weil sie erlauben, höchst deutlich die Motivfindung von der Figurierung zu unterscheiden, die *figurazione* von der *invenzione*: man suche auf ihnen die anderen Zeichnungen ab auf solche Prägnanz und Strahlkraft hin, man wird Klingendes finden, das wenig sagt, Sachsagendes, das noch nicht klingt, und viele Übergänge: unvergleichlich aber bleibt darin die besprochene Zeichnung, aus der später die *Madonna Bridgewater* in der National Gallery in Edinburgh entwickelt wurde. Die Zeichnungen auf diesen beiden

Blättern lehren, daß eine künstlerische *Figur* für Raffael noch etwas ganz anderes war als eine gefundene *Gestalt*.

2. *Disposizione*

Für den nach der Erläuterung der *Figurazione* nun zweiten Schritt, die ausführliche Erläuterung der *Disposizione*, d.h. der Erarbeitung der Anordnung einer ganzen *Storia*, gehe ich über zu Raffael's *Dispositionsstudien* für die *Disputa*; deren haben sich für die linke Hälfte der auf der Erde befindlichen Personen sechs deutlich ausgeführte erhalten, so zahlreich nur für diesen Teil des Freskos und für kein anderes vergleichbares Werk des Raffael sonst.

Die *Disputa*, 5,90 m x 8,20 m groß, an der Westwand der ehemaligen Bibliothek Papst Julius' II. Rovere, der heutigen *Stanza della Segnatura* im Vatikanischen Palast, stellt in ihrem unteren Teile, wie ich andernorts zu erweisen suchte, in meinem Buche *Komposition und Rhythmus*, keinen Disput unter den Irdischen über das Sakrament des Altares dar, sondern einen Disput darüber, ob in Büchern, theologischen und biblischen, zu lesen oder das Altarsakrament zu verehren, anzuschauen sei, und stellt dar, wie beide Tätigkeiten zueinander geordnet sind. Beide Standpunkte werden tätig gelebt, wurden in Gruppen und Einzelfiguren realisiert und, in der gemalten Fassung, von links an: zunächst nebeneinander gesetzt: Dreiergruppe mit Büchern Beschäftigter, Einzelfigur eines zum Schauen Ladenden; dann, in motivischer Umkehr, wiederholt: nun eine Dreiergruppe zum Sakrament Strebender, Einzelfigur eines in ein Buch Weisenden; dann in eine gesperrte Dreiergruppe mit den Kirchenvätern Papst Gregor und Kardinal Hieronymus komprimiert, wobei durch die der Gruppe intermittierte Einzelfigur des Weisenden auch der letzte Lesende noch zum Schauen gewiesen wird. Dann folgt, als Höhepunkt und Mitte der Komposition, auf dem Altare ausgestellt, das *Sanctissimum* selbst, unter der *Deesis* im Himmel. Und (pp. 54/55) nun, völlig überraschend - man beachte das Spontane -, wird in der rechten Hälfte mit einem Male der Himmel gewiesen - es ist für die Disposition der *Storia* wichtig, daß in der linken Hälfte der Komposition keine Person zum Himmel aufschaut oder zum Himmel weist - und wird aus der Schau des gewiesenen Himmels durch den Bischof Ambrosius nun das diktierende Verfassen der Bücher durch den Bischof Augustinus in Figuren, die durch mächtige Kurven und Bögen der Arme, Thronlehnen und Pluviale verbunden sind, abgeleitet und über das Schreiben des Sekretärs zur Erde herabgeführt, wird der Streit durchbrochen, indem, neu motiviert, die Bücher sich als aus der Schau derjenigen Wirklichkeit inspiriert erweisen, für die das *Sanctissimum* auf Erden ein Unterpfang ist. Und ebenso überraschend folgt dann der Papst, hier Sixtus IV. Rovere, und diejenigen, die ihn einander als Vorbild weisen und ihm folgen, wiederum das ausgestellte Sakrament anschauend. Das eine der Kreis und das Geschäft der Väter, das andere Sache des Papstes und der ihm folgenden Gläubigen.

Die Dispositionsstudien für die linke Seite lehren nun, daß dieses besondere Thema erst im Laufe der Arbeit und nach immer neuen Dispositionen, in denen Figuren und Gruppen nach Zusammenhang und Trennung geordnet wurden, auftrat. Ich möchte diese Studien hier durchgehen mit der dreifachen Absicht zu zeigen, a) wie Raffael die Disposition schrittweise und keineswegs gleichmäßig entwickelte, was also im Akt der Disposition von ihm realiter geleistet wurde,

b) wie und wann das besondere Thema auftrat, und
c) was dem genannten besonderen Thema in thematischer Hinsicht denn voraus-, was vielleicht als allgemeineres (pp. 55/56) Thema zu Grunde gelegen hatte, einfacher gesagt, was Raffael an der Arbeit hielt, was ihn die Sache bis dahin anging. Ich beschränke mich dabei auf die Figuren- und Gruppendisposition und lasse die ebenfalls nicht unwichtige Hell-Dunkel-Ordnung beiseite.

Von den sechs nun zu erörternden Dispositionsstudien gehören dreimal zwei näher zusammen.

Die ersten zwei sind die Dispositionsstudie in Windsor, die der linken Hälfte sowohl der irdischen als auch der himmlischen Zone galt, und die Dispositionsstudie in Chantilly - die zugehörige für die himmlische Zone in Oxford (Fischel 259) kann hier außer acht bleiben-, die einzige der Dispositionsstudien, die der linken und auch der rechten Hälfte der irdischen Zone galt.

Zur ersten Studie, Blattgröße 28 cm x 28,5 cm (Fischel 258):

Es ist zu erkennen, daß anfangs kein Altar und kein Altarsakrament vorgesehen war, Ordnung und Verhältnis der himmlischen zu den irdischen Gestalten wurde unmittelbar dargestellt, ein Unterpfeiler jener bei diesen wurde nicht berücksichtigt. Auch Stufen und Podeste, die gliederten und heraushöben, erhöhten, kommen noch nicht vor. In der endgültigen Fassung wurde die erste Einzelfigur, der zum Schauen einladende Jüngling, für eine solche Figur, die vom Charakter einer Anhebungsfigur, ungewöhnlich gestellt, nämlich einer ersten Dreiergruppe nach, dadurch wurde das andere, neue, Einwurfsartige gegenüber den mit ihrem Buche Beschäftigten augenfällig betont. In der Studie in Windsor hat diese Figur auch die Funktion einer links die Komposition eröffnenden Anhebungsfigur und hat diese Gestalt, auf der Wolke schwebend, innerhalb ortsbestimmender Architekturstücke, von der Erde zum Himmel zu weisen. Raffael gab in der endgültigen Fassung auf, diesen Verweis schon in die Anhebung zu nehmen, und gewann, wie ich erwähnte, - nach der Entwicklung des Disputes bis zum Schauen und der Sichtbarkeit der Monstranz - noch plötzlich und unerwartet den Streit zu durchbrechen, zu überhöhen und das Inspirationsmotiv einzuführen.

Doch wenden wir uns der Hauptversammlung zu: Aufgabe, so sieht man, war, die vier Kirchenväter, linksseits zwei, inmitten anderer vorzüglich stehender Männer sitzen zu lassen. Einer der linken Kirchenväter schaut auf - jetzt schon zum zweiten Male zum Himmel führend - und einer schreibt oder liest: Aufschauen und Schreiben/Lesen wurden nicht thematisch in einen Gegensatz zugespitzt, sind Variationen, wie man an den Beteiligungen der anderen merkt, und das Aufschauen zum Himmel, welches stärker zur Mitte bindet, wurde an den Rand gesetzt. Diese aufschauenden und schreibenden oder lesenden Sitzenden wurden in den Zusammenhang eingebettet: der erste sitzt vor einem Fond Stehender, die der rahmenden Architektur - man beachte die Winkelung in der Tiefe und die perspektivrechte Isokephalie - entsprechen, ja sie wiederholen, selbst kontinuierlich gereiht; und zu dem zweiten, seinem Schreiben oder Lesen zu, senkt sich die Folge der Gebeugten und steigt wieder hinter ihm herum, auch sie kontinuierlich gereiht; und dieses Kontinuum der Stehenden, sich Beugenden wurde rechts nach einer Pause durch zwei letzte, der gesamten Reihung Voranstehende stabilisiert. Die Neigung der Häupter wurde variiert; Stehen, sich Beugen, Knien und Sitzen wurden charakteristisch unterschieden, deren Charaktere aber einander verwandt genommen und stufenweise erreicht.(pp. 56/57)

Zur zweiten Studie, Blattgröße 23,2cm x 40,5 cm (Fischel 260):

Die linke und die rechte Hälfte der irdischen Gestalten wurde hier gemeinsam disponiert. Eine Architektur wurde links wohl nicht vorgesehen, auch die Stehenden links wiederholen keine mögliche Architektur mehr. Die Köpfe der Stehenden und die der Sitzenden sind jetzt links dichter beieinander, die Abstände zwischen ihnen kleiner: vielleicht, daß die dargestellten Gestalten insgesamt der himmlischen Zone näher, höher gerückt empfunden wurden und mit etwas oder einem Tieferstehenden links hätte angehoben werden sollen. Doch wurde das Problem der Anhebung beiseite gelassen, von der älteren jedenfalls abgesehen: da die zwei die linke Hälfte der Gestalten ehemals rechts beschließenden Gestalten jetzt fehlen oder der rechten Hälfte der Gestalten in Dante und seinem Begleiter integriert wurden, wäre die ältere Anhebungsfigur wohl auch aus dem Gewicht. Doch, ich beende das Mutmaßen und vergleiche, was zu sehen ist.

Man sieht: der sitzend Aufschauende links nimmt das Aufschauen in der rechten Hälfte voraus, sodaß diese Bindung zum Himmel dann nicht mehr überrascht. Zur Dispositionsweise: in der linken Hälfte der Studie wurde die in der vorigen Studie schon beobachtete Tendenz, kontinuierliche Reihen auszubilden, verstärkt befolgt: der dort Vierte der Stehenden ist jetzt zu den sich Beugenden geneigt: so entstand ein allseitig lückenloses Kontinuum der Köpfe, in dem Dreierreihen ausgegliedert wurden. Mir liegt an dem Begriff *Kontinuum*. Dieses Kontinuum ist kein Kontinuum vorzüglich Stehender mehr, sondern ein Kontinuum sich Beugender und Aufrichtender. Es wurde so geführt, daß ummantelnde Mulden entstanden, innerhalb derer die Sitzenden aufgehoben sind. - Ich beschränke mich hier auf diese Hälfte, die Raffael aber der rechten entgegensetzte.

Nun die nächsten beiden Dispositionsstudien, deren erste uns aus zusammengehörigen Teilkopien im Louvre (Fischel 262/263) bekannt ist und deren zweite im Britischen Museum (Fischel 267) vorliegt; sie bezeugen einen fundamentalen Bruch. (An Stelle des Pinsels, mit Bister und höhendem Weiß, nahm Raffael übrigens die schärfer zeichnende Feder, die zweite wurde zusätzlich laviert.)

In der ersten dieser beiden Studien ordnete Raffael das der Zahl nach gleiche - sieben -, doch um die beiden Voranstehenden rechts und den Einweisenden links wieder vermehrte, die sitzenden Hauptgestalten umgebende Personal - der Zahl nach insgesamt sieben, zehn, zwölf Gestalten - grundsätzlich neu.

Er *trennte* (künstlerisch mittels Zäsuren) die Gestalten in *zusammen*-gehörige (künstlerisch in Einzelfiguren und Gruppen): *conpartizione*, wie das treffliche Wortoxymoron des Leonardo heißt, *verbindende Teilung*: Gestalten, die in Verbindungen auseinandertreten, weil sie gemeinsam in Gegensätzen und Unterschieden stehen. *Diskontinuierlich*. Was Raffael klärte, disponierte, läßt sich in die Frage kleiden: warum stehst du bei dem, der aufschaut, stehst du bei dem, der gebeugt liest; wenn ihr bei dem, der aufschaut, zu Recht seid, steht ihr dann hinter ihm, zur Stärkung seiner Aufrichtung, stehst du dann neben ihm, ein Gleiches, oder parallel ein anderes tuend; wenn du zwischen dem Aufschauenden und dem Lesenden mit seinen Begleitern stehst, wohin wendest du dich, wohin zeigst du, wohin schaust du, daß gesehen werde, was (pp. 57/58) du zeigst; und, wenn ihr beim Lesen seid, schaust du - wie er - in das Buch oder von ferner her, schaust du aufmerksam - wie er - oder dringender. Daraufhin befragte er die Gestalten und bestimmte die nächsten

Beteiligungen der Personen, der verbundenen und der einzelnen, deren *accidenti mentali*, neu und disponierte mit einem Male vielfältiger und - man beachte vor allem den jenseits des Aufschauenden Zeigenden - wendungsreicher und - man achte auf die Stellung der mittleren insgesamt zwischen den zwei abschließenden Personen rechts und der auf tieferem Bodenniveau einweisenden Person links - komplexer.

Raffael tat noch ein übriges: um die Haltungen und Bewegungen des kernhaft-achsenfesten und mit einem Mal freien sich Zu-, Ab-, Gegen- und Übereinanderhinwendens der Gestalten aus den Körperbewegungen lebendiger, mit- und gegeneinander sich bewegender, mit- und gegeneinander handelnder Menschen zu begründen, disponierte Raffael in Akt. Und, um darüber konzentriert Klarheit zu schaffen, sah Raffael von zusätzlichen Qualitäten, von unterschiedenen Lebensaltern, Jünglingen, Männer, Greisen, die er in der vorhergehenden Dispositionsstudie dargestellt hatte, von Rängen und Ständen ab und disponierte einheitlich nach in gleichem Maße bewegungsfähigen Jünglingen, ja, nach einem oder nur zwei Modellen, wie sie auch leicht in einer Werkstatt gefunden wurden. Im Hinblick auf die endgültige Ausführung sei noch erwähnt, daß Raffael schon hier eine abgehobene Figur in Abständen variiert wiederholte: in dem zweitletzten Stehenden variierte Raffael den, der jenseits steht und in das Buch des Aufschauenden zeigt, und in beiden wandelte er die einweisende Anhebungsfigur auf dem tieferen Bodenniveau um.

Im Hinblick auf die nächste, zugehörige Dispositionsstudie ist aber auch einzuschränken: Raffael steigerte durch die *trennende Verbindung* die die Kirchenväter nur rahmenden und ummantelnden Nebengestalten in Figuren und Gruppen zu Gestalten, die zwischen, hinter und vor den Kirchenvätern unterscheidungs- und gegensatzreich leben und sich zeigen, ohne den Ort, ohne Rang und Sache der Väter selbst neu zu bedenken: sind sie und ihr Aufschauen und Lesen mit Grund räumlich und figural getrennt? ist mit Grund hinter dem einen paralleles Tun, vor dem anderen aber Gespräch gebildet? warum ist der Kniende hinter dem Lesenden einer, sind die Stehenden hinter dem Aufschauenden aber ihrer drei? Dann: ist ein dreifaches und ein dreifach gleiches Zeigen am Platze, und, wo sind die, denen der, der jenseits steht und zeigt, sich zuwendet?

Kurzum: Raffael, auf das Trennen und Verbinden, im Sprung jetzt - man beachte das Spontane - auf das wendungs- und gegensatzreiche sich Bewegen und Handeln der Gestalten aus, war auf die unterscheidende Charakterisierung der Figuren und Gruppen so konzentriert, daß ihm die Disposition, als die Studie fertig war, nach Einheit, Proportion und Gliederung, Gewichtung und Klarheit nicht mehr genügte und ihm auch die Anhebungs- und Schlußfiguren, wie vermutet (pp. 58/59) werden mag, nur äußerlich durch Variation und Zahlenverhältnis verbunden, eher adnotiert als angefügt schienen.

In der nächsten zugehörigen Dispositionsstudie (Blattgröße 24,3 cm x 40 cm) wandelte Raffael die Disposition nun aufgrund des neu gewonnenen Prinzips, gegen- und miteinander sich bewegende Menschen in gegensätzliche Figuren und Gruppen zu scheiden, durchgängig um: jetzt erscheint sie in der Tat reich und klar, gemessen und konzentriert.

Im einzelnen:

Raffael ersetzte die anhebende Einzelfigur durch eine Vierergruppe und wiederholte diese Gruppe in der Ferne variiert. Raffael versetzte die Einzelfigur des Knienden, der die Kirchenväter motivisch, figural und räumlich trennte, nach links, hinter den

aufschauenden Gregor und ersetzte sie durch eine Reihe aus drei Knienden, welche nun der Reihe der Stehenden auch gleich gewichtig. Raffael rückte die Kirchenväter zusammen, der aufschauende ist nun von der Seite, der lesende weiterhin halb von vorne und beide im leichten Bogen zu sehen. Raffael fügte die Schlußfiguren aus der vorigen Studie dem lesenden Kirchenvater und spiegelbildlich dem aufschauenden an, er stufte sie zurück und herab, bloß die Köpfe sind noch zu sehen.

Raffael bereicherte so die Bodenniveaus, eines für die Vierergruppe, eines für die Dreierreihen, eines für die Thronenden; so die Figurenschemata, es gibt keine Einzelfiguren mehr, nur noch Gruppen, Reihen, Doppelfiguren; so die Personen, statt insgesamt zwölf, jetzt zwanzig. Die Komposition wirkt gemessen: gleich scheint die sichtbare (sic!) Länge des Altartisches, der Abstand bis zum Treffpunkt der Arm- und Rückenlehnenwolvente, nicht eindeutig fixierbar gleich der Abstand bis zum Rücken des fernsten Knienden, gleich dann, nach einer Pause, welche ihrem Herantreten fühlbar Platz gibt, die Weite der Anhebungsgruppe; bezogen aufeinander wurden, anstelle der in der vorigen Studie im Abstand wiederholten Einzelfiguren, hier der Baluster, die ornamentale Thronwange und die ornamentale Altarecke, proportional zwei zu eins; proportioniert wurde die Anzahl der an den Gruppen und Reihen beteiligten Gestalten 4 : 4 : 3 : 3 : (1 nebst 2 + 1 nebst 2).

Raffael endlich klärte die Komposition und konzentrierte rigoros:

Es gibt den Thronenden fernere Gestalten, diese stehen in gerundeten, geschlossenen Gruppen auch eher für sich, stehen hier und da, einander gleichend; es gibt den Thronenden nähere Gestalten, sie sind in Reihen zusammengekommen, bald aufragend, bald niedergegangen, sich unterscheidend, in die Ferne und in die Breite gereiht, winkelig gefügt, den Thronenden offen, sie sind, solcherart formiert, in der Gesamtfolge eckig spannend; es folgen die Thronenden in variierten Figuren, sie sitzen in offenem Bogen von größerer Weite nun lockerer beisammen. Und rigoros wirkt zur Konzentration die perspektivrechte Flucht: in sie wurden (pp. 59/60) die Herzutretenden, die Knienden, die Thronenden gebracht, ja deren ferne Begleiter noch, eine Einheit tiefer als die andere kulissenartig hervorkommend; es verstärkt die Flucht die Folge von Baluster, von Thronwange und Ecke des Altars; und in dieser Perspektive zeigt sich auch der Ansatz zu einer motivisch folgerechten Geschichte, einer *Storia*: ein sich besprechendes Nähertreten, ein ins Schauen Drängen, ein Aufschauen und Lesen.

Als Ziel der linksseitigen Konzentration und neben der perspektivrechten Flucht freigesetzt, dadurch: wie erscheinend, steht hier, erst in der vierten der behandelten Dispositionsstudien, der Altar mit Kelch und Hostie.

Das dem sich besprechenden Hinzutreten folgende ins Schauen Drängen der Niedergeknieten gilt dem Sakrament, das Aufschauen Gregors der in größerer Tiefe erscheinenden Taube, das Lesen des Hieronymus (vermutlich) der Bibel.

An die Stelle des schnellen Wechsels zu-, ab-, gegen- und übereinanderhin sich wendender Gestalten in der vorigen Studie trat ein im ganzen weiträumiger, in der Ausbreitung der ja nicht weniger unterschiedenen figuralen Teile ruhiger, dank der perspektivischen Konzentration auch zügig fortschreitender Wechsel. Nun war auch wiederum eine Disposition erreicht, die überzeugend eine ganze Wand füllend hätte ergänzt werden können.

Der Sprung von den ersten beiden kontinuierenden zu den nächsten beiden diskontinuierenden Studien ist im Leben des Raffael grundsätzlicher Natur gewesen, eine spontane Entwicklung seines Kompositionsvermögens, ihn brauchte Raffael bei seinen späteren Werken nicht zu wiederholen.

Die zwei letzten Dispositionsstudien in Frankfurt im Stadel, eine Federzeichnung, 28 cm x 41,5 cm (Fischel 269) , und in Wien in der Albertina, eine Pinselzeichnung, 30 cm x 43,7 cm (Fischel 273) gehören nochmals näher zusammen. Sie bedeuteten einen nochmaligen Sprung und dokumentieren eine Vertiefung auf der Grundlage eines Verzichtes.

Zunächst deren erste:

Da Raffael Handlungen und Verhältnisse der Personen zueinander, nicht nur anzuzeigen, sondern aus den Stellungen und Bewegungen der Gestalten zu begründen suchte, folgte wieder eine Dispositionsstudie in Akt.

Als Beispiel für solche Begründung mag genügen, anzugeben, wie Raffael die Reihe der Knienden artikulierte, wie die mittlere Figur jetzt durch die Korrespondenz ihres rechten unteren Schenkels mit dem der hinteren und ihres linken oberen Schenkels mit dem der vorderen Figur bindet, durch Wendung und Streckung des Oberkörpers die Reihe spannt und wie durch die Folge der rechten Beine aller drei Figuren eine Bewegungssequenz dargestellt wurde. In Vorkenntnis der letzten (pp. 60/61)

Dispositionsstudie möchte man, mit Raffael urteilend, fragen: der letzte bleibt zurück, scheu, die vorderen streben vor: ist dann *Reihe* die Figur ihrer Bindung, zerreißt die Reihe nicht? Und dann: Wenn die Folge angemessen lautet: scheues Verharren im Anblick des Sakramentes, daraus dann aufbrechendes, drängendes Streben zum Sakramente: was hindert die Jünglinge, das Sakrament zu erreichen, ist die Distanz zum Sakrament wirklich notwendig, ist ihr Ort angemessen? Und man könnte antwortend vorausnehmen: Raffael kehrte die Motivfolge um, und das Drängen zum Sakrament geht in scheue Verehrung über, kommt darin zum Halt, ja, ein Stau entsteht und statt der *Reihe* eine *Gruppe*, und der Ort und die Distanz sind begründet.

Raffael arbeitete sodann Anhebung und Schluß im Hinblick auf ihren kompositorischen Ort in der Folge der Figuren neu aus und durch. So wurden in der Anhebungsgruppe links die Stellungen der ferner Stehenden nicht nur begründet, wurden die Haltung und Bewegung eines jeden gegensatz- und wendungsreicher, diejenigen der fernere stimmiger zwischen den näheren, alle in weiträumigerem Kreise beisammen, sondern ihre gemeinsame Situation, die Handlung, die *Storia*, anzufangen wurde im Beisammen-Stehen, in der gestischen Weiterleitung und (in dieser Dispositionsstudie für ein Mal auch) im Davongehen, sich Nicht-Einlassen dreifältig expliziert. Und die den Kirchenvätern folgenden zweimal zwei ferneren Begleiter wurden am Schluß - wiederum - durch eine Gruppe aus zwei Figuren ersetzt, die rückweisend schließen und vorweisend weiterleiten.

Diese Schlußgruppe, die Raffael mit den Kirchenvätern in einem Bogen ornamental verband, sodaß eine einfachere und klare Proportion der Anzahl der an den Gruppen und Reihen beteiligten Gestalten 4 : 3 : 3 : 3 : (2+2), entstand, verdient noch in motivischer Hinsicht Aufmerksamkeit: beide Gestalten, zu wendungsreichem und stimmigem Gespräch figuriert, empfehlen einander Buch und Sakrament: jetzt noch eines unter drei Gesprächen (in der Anhebungsgruppe, in der Reihe der stehenden Thronassistenten und in ihr) mit je anderem Inhalt, jetzt noch eine unter mehreren Alternativen bei drei Intentionen eröffnend (auf das Sakrament oder auf den Himmel oder in das Buch zu sehen), war in dieser Gruppe zum ersten Mal, doch als *Motiv*, da, was ab der nächsten Dispositionsstudie dann das besondere und *durchgängige Thema* der *Disputa-Storia* wurde. *Die Eingangsfrage: wann und wie das besondere Thema*

der Disputa auftrat, ist beantwortet: Erst in der fünften und zweitletzten der behandelten Dispositionsstudien und als Motiv unter mehreren.

Ich merke an: Wie wenig im einzelnen bestimmt mußte der *Auftrag* gewesen sein, den Raffael erhalten hatte: er forderte, wie wir sahen, nicht den Altar, nicht das Sakrament, nicht das Thema des Disputa, vielleicht nur, daß im Himmel Trinität, *Deesis*, Evangelisten und Heilige und auf Erden Theologen, voran die Kirchenväter, und Gläubige darzustellen seien.

Ich beantworte nun auch die andere auf die Thematik gerichtete Frage, zunächst zur Hälfte: was dem besonderen Thema denn voraus-, vielleicht als allgemeineres Thema zu Grunde gelegen habe, was die Sache Raffael zunächst anging. Wir haben es gesehen: Raffael war seit vielen Blättern dabei, lebendig bewegte, inzwischen ab- und zu-, gegen- und übereinanderhin gewendete Gestalten zu erfinden (*invenzione*), die Situationen unterschiedener Gespräche, gemeinsamen, von den nächsten aber unterschiedenen Handelns prägnant, sachklar und strahlkräftig in Figuren, Gruppen und Reihen herauszubringen (*figurazione*), in Gewand und begründend in Akt, zweischichtig: *Raffael's Grundthema ist gewesen, die soziale, gesellige Wirklichkeit miteinander* (pp. 61/62) *lebender Menschen zu durchforschen, die Motive, in denen sie wirklich wird, zu finden und zu höchstmöglicher Klarheit und Prägnanz zu bringen.* Darum - soweit der Antwort entsprechend - ist die *Gruppe* die eine Aufgabe seiner Kunst, *das Element der Komposition* gewesen.

Für die zweite Hälfte der Antwort gehe ich von einer weiteren Beobachtung aus, komme zur eigentlichen Bedeutung der letzten Studien zur Disposition und gehe dabei unvermittelt zur sechsten zu behandelnden Studie über. Diese Beobachtung gilt zunächst der Rigorosität Raffael's im Umgang mit seinem eigenen Entwurf, seiner uneitlen Gesinnung: Es fällt auf, daß Raffael die Kirchenväter nun parallelisierte, ihre Intentionen, die Erscheinung der Himmlischen zu schauen (in der nächsten Fassung endgültig: das Sakrament zu schauen) und in heiligen Schriften zu lesen, aus der Figur der Variation in die der Vergleichung brachte und daß er die Thronassistenten, nun auch entferntere und die näheren, wie die Kirchenväter strikt auf den Altar hin aufstellte. Damit entfiel die wirkungsvolle bogenförmige Anordnung der Kirchenväter und ihrer bloß auftauchenden Begleiter. Dann fällt auf, daß Raffael die Gruppen überhaupt schärfer schied, nicht nur die Reihen der Thronassistenten, der entfernteren von den Ellenbogen, der näheren von den Hüften an, aus der Reihe der Knienden heraushob, sondern auch und vor allem die Anhebungsgruppe scharf von der Reihe der Knienden - man sehe, wie das Knie eines Stehenden und das Gesäß des letzten Knienden einander abstoßen - und die Reihe der Knienden von der Gruppe der Kirchenväter - man sehe, wie der der Thronwange parallele Arm des ersten Knienden geändert ist - trennte. Das führte dazu, daß die drei Teile selbständiger, im Hinblick auf die Bildfläche nebeneinander und blockartig ferner und höher gesetzt wurden: jenes kulissenartig die nächsten immer ein Stück weiter zur Mitte vorkommen lassende, dann den Altar umrundende, ihn erscheinen lassende, fast vorbarocke Arrangement wurde damit vernichtet. Warum aber opferte Raffael dieses gelungene und wirkungsvolle Arrangement: Weil es sich nicht aus den Handlungen der Personen ergab: die rigorose perspektivrechte Flucht zur Mitte war ja nicht *accidente mentale* der sitzenden Kirchenväter oder der am linken Rande beieinander stehenden Personen, noch war die Erscheinung des Altares irgendjemandes Intention. Die letzte Dispositionsstudie zeigt, wie Raffael nun eckig in die Tiefe stufte und dieses aus den Personen motivierte: das Einziehen nach rechts zunächst, folgend die Drängend-Strebenden, abrupt in die Ferne gewandt der Stehende dann, um in des

Gregor Buch zu (pp. 62/64) zeigen, in die Ferne gestaffelt, folgen die Väter und, abrupt gegenan gewendet, der fernste Stehende, um des Hieronymus Blick wiederum nach rechts zu leiten. In dieser letzten Disposition, ebenso in der Ausführung, wurde, wie schon früher einmal, eine Einzelfigur in Abständen wiederholt.

In der Ausführung wurde das Gefolge dessen, der anhebend einzieht, von ihm gelöst und in eine Gruppe figuriert und wurden alle drei Einzelfiguren schärfer gegen die jeweils vorausgehenden Gruppen gewendet in nunmehr durchgängig energisch gefügtem Wechsel.

In der letzten Dispositionsstudie wurde auch zum ersten Mal die Wendung zum Himmel aufgespart; sie wurde in der Ausführung, nach dem Höhepunkte der Komposition in Altar und Monstranz, rechts, wie gesagt, eingesetzt, überraschend, unerwartete Handlung einer beteiligten Person.

Raffael, soviel genügt, verzichtete, opferte ein gelungenes und wirkungsvolles Arrangement, das den Figuren und Gruppen aufgelegt und solcherart willkürlich war, und drang auch hier auf Objektivierung.

Die eigentliche Bedeutung der letzten zwei Studien nun liegt darin: *Auch der Zusammenhang der Storia, der Zusammenhang der Orte, der Trennungen und Bindungen, der ganzen Folge der Figuren und Gruppen wurde jetzt durchgängig aus den Handlungen der beteiligten Personen motiviert. Das ist die zweite Hälfte von Raffael's Grundthema gewesen: die soziale, gesellige Wirklichkeit mit- und gegeneinander lebender Menschen nicht nur nach Motiven, in denen sie wirklich wird, zu durchforschen und diese zur Klarheit und Prägnanz zu bringen, sondern auch den Zusammenhang dieser Wirklichkeit zu durchforschen und ständig neu zu ordnen (disposizioni), bis die Einzelnen und die vielförmigen Gemeinschaften sachzusammenhängend, folgerichtig und notwendig am rechten Ort sind.* Darum war *Disposition-Komposition* die neben *Gruppe* andere zentrale Aufgabe in des Raffael Kunst. *Von dem allgemeinen Thema zu dem besonderen leitete, daß Raffael die Wirklichkeit je mittlerer Gemeinschaften durchforschte; und so für die Disputa diejenigen, die auf Gott, die Heiligen, das Sakrament, die heiligen Schriften bezogen sind wie diese selbst, für die Schule von Athen diejenigen, die die Naturwissenschaft und die Philosophie vereinigt, und etwa für die Vertreibung des Helidor diejenigen, die ein Wunder erfahren, sich und uns zu größtmöglicher Klarheit brachte.*

3. *Composizione*

In den Madonnenzeichnungen lag der *Figuration* eine *Motivfindung* zugrunde. Leonardo würde uns gesagt haben, auch der *Disposition* läge stets ein *Einfall*, wie der aufgegebenen Gegenstand dargestellt werden könnte, zugrunde, ein *componimento inculto*, eine ungepflegte, nicht durchgearbeitete Komposition, ein erster Einfall. Ein Ersteinfall für einen Figurenzusammenhang ist für die *Schule von Athen* und die *Disputa* nicht erhalten, nur Ersteinfälle für einzelne Figuren, so für die anhebende Figur des Jünglings in der *Disputa* (Lille, Musée Lille, Fischel 265). Die *Disposition*, Kernstück der Erarbeitung des Themas, führte, in der Sprache des Leonardo, zu einem *componimento ordinato*, einer geordneten Komposition; er würde gesagt haben: *levando e ponendo*, durch Weg-nehmen und Hin-setzen, bis es genüge. Die Ausarbeitung des Ganzen einer vielfigurigen *Storia* führte drittens zu einem *componimento ornato*, der geschmückten, ausgefeilten, in allen Teilen vollendeten Komposition.

Dieses dritte Stück, die *Composizione*, will ich im letzten Teil meines Vortrages, anhand von Zeichnungen für die *Schule von Athen*, kurz durchgehen. Indem ich diese Arbeitsschritte in der Komposition der *Schule von Athen* denen in der Disposition der *Disputa* anähere, komme ich zu einer idealtypischen Rekonstruktion, vermehre zu größerer Durchsichtigkeit aber faktisch die Arbeitsschritte. Denn es wird nicht nur Zufall sein, sondern mit den Themen der Darstellungen zusammenhängen, daß uns für die *Disputa* in größerer Zahl und von größerer Wichtigkeit Dispositionsstudien, für die *Schule von Athen* aber Gruppenstudien erhalten sind. In beiden Darstellungen gibt es für die Gestalten eine Mitte: den Altar mit der Monstranz oder Platon und Aristoteles. In der *Disputa* bewegen sich die Gestalten auf diese Mitte zu: der Zusammenhang dominiert. In der *Schule von Athen* aber bleiben sie an ihrem Platz: die Selbständigkeit dominiert. (Theologie : Philosophie nach Raffael).

In der *Schule von Athen* stellte Raffael die Gemeinschaft der Naturwissenschaftler und Philosophen dar: achtundfünfzig Gestalten, durch *compartizione* in zweiundzwanzig Gruppen und Einzelfiguren auseinander-zusammengetreten, leben vor unseren Augen das Begehren, das Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse (vor den Stufen links), (höher gestuft) wissenschaftlichen Streit und philosophischen Disput, (in der Mitte) das freie philosophische Gespräch miteinander Gleicher (Platon und Aristoteles), das andere Lehre ist, dann die Ostentation (überraschend eingefügt) des Diogenes, was einer Lehre gemäßes Leben sei, und (rechts, nun auch auf der unteren Ebene) das wissenschaftliche Lehren und Lernen, welche das Leben durchformen. Raffael baute die Komposition auf dem Grunde einer disponierend gewonnenen Gliederung über *drei Stufen* auf und auf jeder Stufe in *zwei unterschiedenen, komplementären Schritten*. Im jeweils ersten Schritt stärkte Raffael den Zusammenhang, im jeweils zweiten die einzelnen Gruppen und Figuren.

Auf der ersten Stufe war der Zusammenhang bereits im *componimento ordinato* erreicht. Raffael führte im zweiten Schritt die Figuren und Gruppen jetzt einzeln aus. Als Beispiele mögen dienen: Eine Studie für eine Bewegte Gruppe, Oxford, Blattgröße 38,2 cm x 28,2 cm (Fischel 309), (pp. 64/65) zum Relief der Kämpfenden in der linken Stirnwand, und eine Studie für eine Ruhige Gruppe, im Städel in Frankfurt, Blattgröße 38,8 cm x 25 cm (Fischel 310), für die des schreibenden Jungen vor der rechten Stirnwand des Schulgebäudes von Athen; beide in Rötel. Zu der einen Studie im Städel: Raffael stellte jetzt die Individualität der Personen dar, Fall und Wurf ihres Gewandes, ob bauschig, gegürtet oder gezogen-fallend, verhüllend, stellte ihren Kopf in dessen Wendung, ihre Hände nach deren Haltung, ihre Beine und Füße nach Stand, Schritt und Kreuzung dar und ihr Alter als Äußerung ihres individuellen Charakters, ihrer seelisch-geistigen Gestimmtheit und ihrer Vitalität, als ihr Handeln. Auch in den Jünglingen zusammen, ihrer Gruppe, stellte er den individuellen Charakter dieser kleinsten Gemeinschaft, die Zusammengehörigkeit ihrer Mitglieder in seelisch-geistiger und vitaler Hinsicht, in ihrem Handeln dar, in Zuneigung und Abstand, in Ähnlichkeit und Unterschied.

Auf der zweiten folgenden Stufe der *composizione* arbeitete Raffael den Zusammenhang aus, in den einander nächststehende Einzelfiguren und Gruppen zueinander treten, und nach dieser Klärung endgültig und festlegend wiederum jede

der Figuren und Gruppen für sich. Als Beispiel für die Komposition einander nächstgelegener Figuren und Gruppen mögen gelten: (kaum sichtbar) eine Studie für die *Gruppe* des Euklid *und* die *Figur* des Ptolemaios (vorne rechts) in Oxford, Blattgröße 24,5 cm x 32,2 cm (Fischel 311), und eine Studie für die Gruppe des Pythagoras *und* die *Einzelfigur* eines Stehenden (vorne links in der *Schule von Athen*) in der Albertina, Blattgröße 28,7 cm x 38,7 cm (Fischel 305), beide präzise in Metall- und Silberstift, beide weißgehöht. Zu der einen Studie in der Albertina: während die Nebenfiguren schon endgültig gewandt sind, als geklärt galten, studierte Raffael die Hauptgestalten der Gruppe und die Einzelfigur nochmals nach Modellen (s. a. den Modellstab), aktähnlich in eng anliegendem Arbeitsdress - auch in der anderen Studie in Oxford sind nur Euklid und Ptolemaios, die für den Zusammenhang entscheidenden Figuren, bloßgestellt -, er studierte sie im Hinblick auf die Stellung und Bewegung der Beine und Füße, das Dabeistehen und Heranschreiten, ihre Verbindung und klärte Proportion, Abstand und Korrespondenz. Wenn die Gestalten in der Ausführung auch verhüllt wurden, nur die Knie durchscheinen, die Fußspitzen herausblinken, wirkt doch, daß der Zusammenhang geordnet und organisch begründet wurde.

Raffael klärte den Zusammenhang auch im Hinblick (pp. 65/66) auf das Hell-Dunkel (s. Weißhöhung) und begründete auch dieses aus der Bewegung der Gestalten in Licht und Schatten.

Dann zeichnete Raffael die Einzelfigur des Stehenden, mit Änderungen im Oberkörper und Motiv, eigens in Gewand heraus. Auf der ersten Stufe der *composizione* hatte Raffael - in den Kategorien des Leonardo - die Figuren und Gruppen nach Oberflächenerscheinung, Bewegung und Ruhe dargestellt, nun nach Lage, Nähe und Ferne der Gruppen und Figuren zueinander und in ihrem Hell und Dunkel.

Als Beispiel für den komplementären Schritt (auf dieser Stufe), die endgültige und festlegende Ausarbeitung der einzelnen Figuren und Gruppen, mögen gelten: Die Studie für die Einzelfigur des ostentativ seine Lehre lebenden Diogenes in Frankfurt im Stadel, Blattgröße 24,5 cm x 28,5 cm (Fischel 306), und die Studie für die Gruppe jener treppauf- und absteigenden Jünglinge, die einander Diogenes und Platon/Aristoteles als Vorbilder weisen in Oxford, Blattgröße 27,8 cm x 19,8 cm (Fischel 307); beide Studien in Silberstift und weißgehöht. In den Rötelstudien für das Relief der Kämpfenden und die Gruppe des schreibenden Jungen dominierte die Lebendigkeit des Striches, in diesen Silberstiftstudien Abwägung und Festigung der Figuren im ganzen, Korrespondenz und Bindung der Glieder untereinander. Dafür beachte man in der Studie für den Diogenes die Herauszeichnungen, wie Raffael links oben die Achsel und Armbeuge gestaltete, die inneren Konturen einander korrespondieren ließ oder rechts oben die inneren Konturen der Schenkel, und in der Mitte den Fuß trotz der Hebung des Knöchels in die Einheit des Beines optisch band. Diese Festlegungen setzten Klarheit nicht nur über das Motiv, die Bewegung und Ruhe, sondern auch über den Zusammenhang mit den nächsten Figuren und Gruppen bereits voraus, sie folgten ihr. Jetzt konnten die Figuren und Gruppen, unter Einsetzung der Herauszeichnungen, in den Karton übernommen werden.

Auf der letzten Stufe der *composizione* vollendete Raffael das Werk zweimal: Zuerst in seinem Zusammenhang auf dem Karton; sodann, zugleich die einzelnen Figuren und Gruppen abermals stärkend, auf der (pp. 66/67) Wand der *Stanza dell Segnatura*. Beide Fassungen galten der Florentiner Kunsttradition als Vollendungen.

Auf dem Karton, 2,8 m x 8 m, in Mailand, in der Ambrosiana (Fischel 313-316;) prüfte Raffael letztmals den Zusammenhang der Figuren, die Wirkung aller verweisenden Gesten, führte aber auch die Komposition, in Kohle und Kreide gezeichnet und weiß gehöht, in voller Größe in Hell-Dunkel durch. Er schuf in Hell-Dunkel überfigurale Zusammenhänge, z.B. von den treppauf- und -absteigenden Jünglingen zu den nächst höherstehenden Personen, die dem Platon und Aristoteles rechts das Spalier bilden, und vereinheitlichte durch den Wechsel von Hell und Dunkel die Komposition. Der Karton gibt überhaupt die dichteste Einheit der in ein- und dasselbe Hell-Dunkel gebundenen Komposition: er gibt die Vollendung der Komposition als Figuren- und Gruppenfolge.

Auf der Wand der *Stanza della Segnatura* (5,77 m x 8,14 m) schließlich führte Raffael die Komposition in Farbe aus. Die verschiedenen Farben und Farbakkorde stärken die einzelnen Figuren, binden und stärken die einzelnen Gruppen, heben die Figuren und Gruppen voneinander ab: so insistierte Raffael schließlich noch einmal auf den Figuren und Gruppen, den Elementen der Komposition, als einzelnen und in farbkomplementären Entsprechungen, auf deren Differenz in dem einen Zusammenhänge der Komposition, und er schuf durch die Wiederaufnahme der gleichen Farbe im Sprung über die Wandfläche hin zuletzt noch überfolgerechte Entsprechungen und Kontraste.

Die Sorgfalt, Systematik und Gründlichkeit des Werkprozesses fällt auf. Diese Solidität bekundet sich in dem Werke, sie erscheint als Qualität: da ist keine Farbe, kein Licht, kein Dunkel unbedacht; keine Lage, kein Abstand, keine Nähe und Ferne unüberlegt; da ist kein Gewand, nicht Hand, nicht Zehe, unbegründet; jede Gestalt, Figur, Ruhe, Bewegung stimmt: das spürt und sieht man: und *wir haben gesehen*, wie es dazu gekommen ist.

Mit Entwürfen zur Komposition begann Raffael, diese wurden geklärt, begründet und zur Farbe gebracht. Vom Ende, der Abnahme des Werkes durch den Auftraggeber her, ist das Werk unter mehrfacher Stärkung des Einzelnen und Stärkung des Zusammenhanges aufgebaut *und* mehrfach begründet: es erscheint in Farbe: die farbliche Erscheinung ist begründet auf dem Hell-Dunkel: das Hell-Dunkel ist begründet aus den Lagen und Stellungen der Figuren und Gruppen: die Lagen und Stellungen der Figuren und Gruppen sind begründet aus den Bewegungen der Gestalten in Akt.

Die Wirkung von Urteil und Unterscheidungsvermögen, die Wirkung von Raffael's Kunstverstand ist evident.

Ich komme zum Schluß und nenne vier Punkte:

Erstens: Das Seelische und Geistige der Menschen ist durchgängig in Haltungen und Bewegungen der sich zu-, ab-, gegen- und übereinanderhin wendenden Gestalten dargestellt und der diskontinuierlich gefügte Zusammenhang durchgängig aus dem Gegen- und Miteinander-handeln der Menschen motiviert.

Zweitens: Die soziale, gesellige Wirklichkeit der gegen- und miteinander lebenden Menschen ist umfassend nach Motiven, Figuren, Gruppen, Trennungen und Zusammenhängen durchforscht und die Darstellung dieses Weltaspektes systematisch in thematischen Tei(pp. 67/68)len (*Disputa, Schule von Athen, Vertreibung des Heliodor* usw.) entfaltet.

Drittens: Im endgültigen Werke erscheint dieser Weltaspekt in kategorialer Vielfalt (*tenebre, luce, colore, superfitie, figura, sito, remotione, propinquità, moto, quietà,*

um Leonardo zu zitieren), erscheint sorgfältig aufgebaut und mehrschichtig begründet.

Und viertens: Raffael hat die in seiner eigenen Gesamtentwicklung und in der beharrlichen Arbeit an einzelnen Kompositionen erfahrenen Entwicklungssprünge, auf die ich mehrfach hinwies, hat die darin manifeste eigene geistige Spontanität in seine Methode, Themen in der Folge von Figuren und Gruppen zu entwickeln, hineingenommen: dies vorzüglich in Gestalt jener sogenannten Fundamentalüberraschungen, z. B. der überraschenden Durchbrechung des Disputes in der *Disputa* oder der überraschenden Einfügung der Ostentation des Diogenes in der *Schule von Athen*, durch die das jeweilige Thema überraschend nochmals vertieft wird.

Diese vier Momente, die bei Leonardo und Michelangelo Entsprechungen haben, zeichnen auch das Raffael Werk aus; zu ihrer Anerkennung bedarf es eines isolierenden Wortes: in Übereinstimmung mit der Forschung anderer in anderen Künsten - ich denke an Thrasyboulos Georgiades Forschungen zur Wiener Klassischen Musik - wähle ich für diese vier Momente zusammen das Wort *Klassik*.

Die Äußerungen des Leonardo wurden nach dessen Buch von der Malerei in der Edition Ludwig (Wien 1882) zitiert, anfangs § 403 (u.ä.), dann (*conpartizione*) §§ 179, 483 (u.ä.) , später (*componimento inculto* usf.) § 76, in Verbindung mit §§ 64, 189, letztlich (Kategorien) §§ 511 (u.ä.). Eine ausführliche Interpretation der *Disputa* und der *Schule von Athen* findet sich in dem Buche des Verfassers: *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer historischen Kompositionslehre*, Berlin (de Gruyter) 1980, inzwischen auch online: Universitätsbibliothek München Open Access: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>