

Rudolf Kuhn

Komposition und Rhythmus
Beiträge zur Neubegründung einer
Historischen Kompositionslehre

(Beiträge zur Kunstgeschichte
herausgegeben von Erich Hubala, Wolfgang Schöne, Band 15)

Walter de Gruyter Berlin New York 1980

Zu dieser Online-Ausgabe: Die Seitenumbrüche der Druckausgabe sind in Klammern angegeben. Einige Korrekturen sind eingefügt, gewichtigere Korrekturen oder Ergänzungen als solche genannt.

Kurt Badt
Thrasybulos G. Georgiades
zum Gedächtnis

Vorwort

Die Stilkritik und Stilgeschichte als die eine wissenschaftliche Sicht auf die Werke der Bildenden Kunst, die Ikonographie und Ikonologie als die andere sind seit der Zeit ihrer Väter Giorgio Vasari und, nebst anderen, Jan Vermeulen zu blühenden Teildisziplinen der Kunstwissenschaft mit eigenen, ausgebauten, anerkannten Methoden geworden. Die *Historische Kompositionslehre* dagegen, deren Ahn *Leon Battista Alberti* (de pictura, lib. II.) wäre, ist zurückgetreten, sie ist in der Stilgeschichte scheinbar aufgehoben worden, in ihr in Wahrheit aber zu Grunde gegangen. Eine Historische Kompositionslehre gibt es heute, außer in Ansätzen, also nicht; eine Praktische Kompositionslehre aber, nach Auskunft der Werke Beckmann's und Picasso's, durchaus; ich hoffe, daß nach einer zusammenhängenden Lektüre dieser Schrift auch jener Nutzen, der einer Historischen Kompositionslehre für das verstehende Anschauen von Werken der Bildenden Kunst erwachsen könnte, wenn es sie ausgebildet gäbe, klarer erkannt und sie entschiedener vermißt werde. Zu deren Einrichtung suche ich hier beizutragen. Deren Gegenstand ist mittels ausführlicher Beschreibungen erst wieder zu konstituieren und vor die Augen zu bringen.

I. Kompositionstypen

In den folgenden fünf Kapiteln stelle ich fünf Typen der (zumeist) monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition, welche italienische Maler ausgebildet haben, hervor: Die Reihende Komposition (in Kap. IV), die Komposition nach Reihen mit Achsfiguren (in Kap. I), die Komposition nach Komplexen mit übergesetzter Reihe (in Kap. III), die Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe (in Kap. V) und die Dynamische Komposition (in Kap. II). Das sind zugleich geschichtlich wichtige Typen. Eine Kenntnis dieser Kompositionstypen läßt historische Zusammenhänge von Kompositionen, welche aus stilgeschichtlichem oder ikonographiegeschichtlichem Blickwinkel unbemerkt geblieben sind, erkennen, läßt die Eigenart der Werke und Auseinandersetzungen der Künstler deutlicher hervortreten und einen eigenen Traditionszusammenhang, denjenigen der Kunst zu komponieren, sichtbar werden. Wie nahe z. B. und in wie enger Auseinandersetzung stehen des Rubens Betlehemitischer Kindermord in München (Alte Pinakothek) und des Michelangelo *Sintflut* in Rom (Capp. Sistina), Werke, die in stilgeschichtlicher oder ikonographiegeschichtlicher Hinsicht überhaupt keinen sonderlichen Zusammenhang haben. (Pp. VII/VIII)

2. Kompositionsanalysen

Von jedem Kompositionstypus sind zumindest zwei Werke ausführlich beschrieben oder analysiert worden.

Die Beschreibungen, die Analysen der einzelnen Werke bestehen zunächst auch für sich. Sie sind *Untersuchungen in der Kunst, zu einem wägenden, verstehenden Anschauen der Werke hin.* - ‚Siehe!‘ - ‚Blicke auf das Werk hin!‘ - ‚Schau wieder hin!‘ so tönt es als Leitmotiv schon durch die ältesten uns erhaltenen fachgerechten Bildbeschreibungen,

durch die *Eikones* des jüngeren Philostrat, und: ‚was soll's? zu welchem Ende? aus welchem Grunde?‘: so fordert es Erklärung aus der Sache¹.

Ich folge den Kompositionen, beschreibend, analysierend, in der Regel Gruppe für Gruppe, Figur für Figur; dabei verfolgend, was die je nächste Gruppe oder Figur den je vorangegangenen an Gestalt, Figur und dargestelltem Sinn hinzugibt, vielleicht entgegenstellt.

Solcher Gang ist einfach; es ist wie lesend voranzuschreiten. 1961 schon hatte Kurt Badt² bekannt gemacht, daß Figuren und Gruppen in einer Komposition nicht nur z.B. nach Gesichtspunkten des Gleichgewichtes ausgeteilt, Gesichtspunkten der Festigkeit zueinandergestellt, ornamental gebunden sind u.ä., sondern daß ihr räumliches Nebeneinander, die Folge von Figur und Gruppe bedeutend und genauer Beachtung wert, und hatte besonders die formal eigenst ausgebildeten Anhebungen und Schlüsse von Kompositionen analysiert. Und obgleich er eigentlich nur wieder entdeckt hatte, was verborgen war, schien das wieder Entdeckte so neu, daß es bei den meisten, die davon hörten, zunächst eine nicht sonderlich gute Aufnahme fand. Denen aber, die es aufnahmen, ging bald Bild für Bild ein Licht auf: die Bilder lebten als Sinn-gebilde, als Darstellungen in neuer Weise.

Solcher Gang ist zugleich fruchtbar: Indem man den Kompositionen Gruppe für Gruppe, Figur für Figur folgt und dabei verfolgt, was die je nächste den je vorangegangenen an Gestalt, Figur und Sinn hinzugibt oder entgegenstellt, ergibt sich und baut sich schrittweise der Sinn eines Bildes auf; und es zeigt sich, daß *innerhalb* der einzelnen Kompositionen ein *erzählerischer Fortgang*, eine *anschauliche Gedankenentwicklung* besteht, daß *das Thema* der Komposition im Verlaufe derselben, in deren Folge *sich ändert*, in je verschiedener Weise *entwickelt* wird, daß es in einigen Werken, so in Raffaels *Disputa* und Raffaels *Schule von Athen*, sogar fundamental *umgebrochen*, ereignishaft, wie aus dem Nichts heraus, *gewendet* wird.

Insbesondere dann werden die vorliegenden Analysen auch, wie ich hoffe, dartun, daß die von Badt wieder entdeckte Folge in der Tat aus der Sache selbst erkannt ist. (Pp. VIII/IX)

3. Kompositionsprinzip

Die vorliegenden Analysen und Beobachtungen gelten der Figurenkomposition.

Z.B. bleibt die Farbe ausgeklammert: die koloritgeschichtlichen Untersuchungen der Kunstwissenschaft sind noch nicht soweit, daß farbliche Phänomene bei Untersuchungen aus anderem Grunde in ihrer Bedeutung richtig eingeschätzt werden könnten; so habe ich, wie üblich, darauf verzichtet.

Auch die Beobachtungen zu den genannten Fundamentalumbrüchen, ereignishaft, wie aus dem Nichts, erfolgenden Wendungen, die für die vorliegende Untersuchung zentral sind, gelten darum nur in figuraler und rhythmisch-formaler Hinsicht. Solche *figuralen und rhythmisch-formalen Fundamentalüberraschungen* können in Werken der

¹ Philostratos, *Die Bilder, Griechisch-Deutsch*, hrsg., übers., erläutert von Otto Schönberger, München 1968. I,9,5; I, 12/13,9; I,1,2; I,9,6.

² Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*, Köln 1961.

Klassischen Hochrenaissance, bei Leonardo, Michelangelo, Raffael und Tizian, beobachtet werden; und sie heben, wie im Fortgang dieser Schrift gezeigt wird, deren Werke von den Werken anderer entscheidend ab.

Ja, ist man auf diese figuralen und rhythmisch-formalen Fundamentalüberraschungen in ihren Kompositionen erst aufmerksam geworden, so erkennt man, als ein Prinzip ihres Komponierens überhaupt, die *durchgängig diskontinuierende Komposition* und die abrupte Wendung und Fügung von Figuren und Gruppen; was dem Komponieren anderer, das ein Kontinuum zu erzeugen bemüht ist, entgegensteht. Um eine Formulierung vorauszunehmen: man erkennt, daß *Kontinuum und Diskontinuum als Formalprinzipien des Komponierens* historisch gesehen *Gegensätze* sind.

Umgekehrt hatte ich zunächst begonnen, und die Fundamentalüberraschungen erst später entdeckt. Als sich mir, mit Raffaels Kompositionen beschäftigt, die Fügung und Folge seiner Figuren und Gruppen einem Gesichtspunkt geschmeidiger, durchgängig verbindlicher Übergänglichkeit nicht schickten, Figuren und Gruppen sich sperrig, widerständig gefügt zeigten und als ich 1971 wieder Zeit hatte, Vorlesungen des Georgiades³ zu hören, traf es sich, daß Georgiades in der ersten Stunde, die ich besuchte, am Kyrie der Missa solemnis Beethovens zu Gehör brachte, wie der Vorsänger gegen den Chor rhythmisch auf- und gegen den Chor gegenansteht; und wie in der diskontinuierlichen Fügung gerade die Lebendigkeit, eine spontane und geistige Lebendigkeit da ist. Das erhellte mit Einem Male: denn so steht ja im ausgeführten Fresko der *Disputa* des Raffael - nicht noch einfachhin in den Kompositionsstudien zu diesem Werk, vgl. hier Kap. IV - die Einzelfigur jeweils rhythmisch auf und gegen die Dreifigurengruppe gegenan. Bald dann trat die Entdeckung der rhythmischen Fundamentalüberraschung hinzu.

Diese Untersuchungen, ferner in mehreren Schritten mit und vor Studenten erörtert, sind so auch den einer Universität eigenen Arbeitsweisen erwachsen. (Pp. IX/X)

Komposition und Rhythmus sind in den folgenden fünf Kapiteln innerhalb der durchgängigen Beschreibungen und Analysen von Kompositionen des jeweils selben Kompositionstypus an *Beispielen* erläutert.

Eine abgehobenere, abstraktere Erläuterung des *Rhythmus*, von *Kontinuum und Diskontinuum*, ferner Hypothesen über ein eigentümlich *Klassisches Formalprinzip* des Komponierens *zum Unterschied von einem Renaissanten*, auch eine *Abgrenzung gegenüber Wölfflins* Verständnis einer Klassischen Kunst, findet sich im IV. Kapitel; erst dort, damit der im Zusammenhang Lesende zuvor zur Beurteilung genügend Material an der Hand habe.

Se tu saprai ragionare et scrivere la dimostrazione delle forme, il pittore la fara che parano animate, con ombre e lumi, componitori de l'aria de volti, della quale tu non puoi agiongiere cola penna, dove s'aggiongie col penello.

„Auch wenn du die Darstellung der Formen zu bedenken, zu beschreiben verstehst: der Maler wird sie machen; sodaß sie lebendig scheinen, mit Schatten, Lichtern, den Bildnern der Mienen des Antlitzes, bei deren Schilderung du mit deiner Feder nicht dahin reichst, wohin er mittels des Pinsels gelangt.“

³ Vgl. auch Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977.

(Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. Ludwig, § 785; Quellenschriften für Kunstgeschichte, hrsg. v. Eitelberger, vol. XVsqq, Wien 1882). (Pp. X/XI)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Vorspruch: Leonardo über die Auffassung der darzustellenden Wirklichkeit	8
I. Kapitel: Komposition nach Reihen mit Achsfiguren	9
1. Raffaels Disputa	10
2. Uccellos Sintflut	26
3. Donatellos Kreuzigung	31
II. Kapitel: Dynamische Komposition	38
1. Uccellos Schlacht von San Romano	40
2. Raffaels Vertreibung des Heliodor	51
III. Kapitel: Komposition nach Komplexen mit übergesetzter Reihe	60
1. Michelangelos Aufbruch zur Schlacht von Cascina	61
Zwischenspruch: Leonardo über die Figurenbildung	69
III. Kapitel, Fortsetzung	
2. Raffaels Schule von Athen	72
IV. Kapitel: Klassisches Komponieren. Ferner: Reihende Komposition	104
A. Kontinuum und Diskontinuum	105
B. Ein Übergang zur Klassischen Komposition. Raffaels Kompositionsstudien für die Disputa	109
C. Die Begründung der Klassischen Komposition. Reihende Komposition	114
1. Leonardos Letztes Abendmahl	114
2. Castagnos Letztes Abendmahl	117
3. Ist die Hochrenaissance klassisch?	119
D. Klassik inmitten der Hochrenaissance. Wölfflin	123
V. Kapitel: Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe	129
1. Michelangelos Sintflut	130
2. Rubens Bethlehemitischer Kindermord	145
(Pp. XI/XIII)	

Leonardo über die Auffassung der Wirklichkeit, die Erfassung der darzustellenden und nunmehr dargestellten Natur:

Leonardo über das Sehen mit einem Blick und das Sehen Schritt für Schritt:

Noi conosciamo chiaramente, che la vista è delle veloci operazioni, che sia, e in un ponto vede infinite forme, nientedimeno non comprende, se non una cosa per volta. Poniamo caso, tu lettore guardi in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai, questa essere piena di varie lettere, ma no'cognoscerai in questo tempo, che lettere sieno, nè ch' vogliano dire; onde ti bisogna fare à parola à parola, verso per verso, à voler avere notizia d'esse lettere. . . (§ 49, Das Buch von der Malerei, ed. Ludwig).

Leonardo über die Bedeutungsschwere der einzelnen Figur:

La mente del pittore si debbe al continuo trasmutare in tanti discorsi, quante sono le figure delli obietti notabili, che dinanzi gli appariscano, e à quelle fermar' il passo e nottarle e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circostantie e lumi et ombre (§ 53).

Leonardo über die Vielfalt und die Verschiedenartigkeit der Figuren insgesamt:

L'ingegno del pittore vol esser' à similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa, ch' egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose, che li sono contraposte. Adunque conoscendo tu pittore no' poter' essere bono, se no' sei universale maestro di contraffare co'la tua arte tutte le qualità delle forme, che produce la Natura, le quali no' saprai fare, se no'le vedi e ritraile nella mente,. . . (§ 56).

Übersetzungen:

§ 49: „Wir wissen klar, daß das Sehen zu den schnellsten Verrichtungen gehört, die es gibt, und in einem Moment unzählige Formen erblickt; nichtsdestoweniger nicht begreift, wenn nicht ein Ding auf einmal. Setzen wir den Fall, du Leser siehst mit einem Blick dieses ganze beschriebene Blatt an: du wirst gleich urteilen, es sei voll verschiedenerlei Buchstaben, aber in diesem Augenblick wirst du nicht erkennen, was für Buchstaben das seien, noch was sie sagen wollen; daher muß du es Wort für Wort, Satz für Satz durchmachen, wenn du Kenntnis von diesen Buchstaben haben willst . . .“

§ 53: „Der Geist des Malers soll sich fortwährend in soviel Diskurse umwandeln, als es Figuren bemerkenswerter Dinge gibt, die vor ihm zur Erscheinung kommen, und er soll bei ihnen stehen bleiben, sie sich bemerken, Regeln über sie aufstellen, indem er Ort, Umstände, Lichter und Schatten bedenkt.“

§ 56: „Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstandes wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit soviel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegen stehenden Dinge sind. Da du einsiehst, daß du als Maler (Pp. XIII/XIV) nicht gut sein kannst, wenn du nicht bist ein allseitiger Meister, mit deiner Kunst alle Art und Eigenschaften der Formen abzuschildern, welche die Natura hervorbringt, und da du dieselben nicht zu machen wissen wirst, wenn du sie nicht im Geiste siehst und zeichnest, . . .“ (Pp. XIV/1)

Erstes Kapitel Komposition nach Reihen mit Achsfiguren

Beispiele aus

der Klassischen Komposition

Raffael: *Disputa*, Rom, Vatikan, sg. Stanza della Segnatura (Bibliotheca Julia).

der Renaissance Komposition

Uccello: *Sintflut*, Florenz, Sta. Maria Novella, Chioostro verde.

Donatello: *Kreuzigung*, Bronzerelief, Florenz, S. Lorenzo, Kanzel.

(Pp. 1/3)

Raffaels Disputa

Einleitung

Raffaels *Disputa* (590 cm x 820 cm) ist einer zu allen Zeiten der Renaissance gesuchten und das Kunstvermögen herausfordernden Situation entsprungen: durch den einen Mäzen, Papst Julius II. Rovere, aufgerufen, begannen in dem einen Jahre 1508 Michelangelo im Sommer und Raffael im Herbst im päpstlichen Palast vor der Stadt auf dem Vatikan in der Sixtinischen Kapelle und in den Stanzen zu malen.

Raffaels Situation in dieser Konkurrenz war nicht gemütlich: Fünfundzwanzig Jahre alt, war er, im Unterschied zu dem acht Jahre älteren Michelangelo, für seine Aufgabe nicht ausgewiesen⁴: er hatte sich noch nicht in der Komposition *monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen* versucht. Michelangelo aber, um agonal zu reden, hatte seinen Ruhm jüngst begründet; er hatte ihn durch seinen Karton *Aufbruch zur Schlacht von Cascina* gewonnen; sich durch diesen Karton neben und gegen Leonardo, den Begründer eines neuen Komponierens monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen, bis zum Abbruch der Konkurrenz, behauptet. Man erinnert sich der langen Liste der Künstler, die Vasari⁵ zum Ruhme des Kartons zusammengestellt, von Männern des Metier, die ihn als Schule ihrer Kunst studierten; der Papst hatte in der Tat für die Ausmalung der Kapellendecke den einzigen gewählt, der, außer Leonardo, für diesen würdigeren Auftrag in Frage kam. Was für Kompositionen mochten jetzt von Michelangelo zu erwarten sein; was konnte er, Raffael, überhaupt vorweisen; das halbfertig verlassene Trinitätsfresko in Perugia, S. Severo, war als Fresko technisch vergleichlich, kam als Komposition bei den neuen Maßstäben Leonardos und Michelangelos nicht in Betracht; die *Grabtragung Christi*⁶ für S. Francesco in Perugia, heute in Galleria Borghese in Rom, war als Aufgabe (Altarblatt mäßiger Größe für eine Familienkapelle) wenig vergleichbar, doch ließ die Ausbildung und Fügung der Gruppenkomplexe, die den neuen Prinzipien folgte, mit Spannung hoffen.

Ich sagte: Raffael war unausgewiesen; ausgewiesen aber Michelangelo. Darin ist Vasari⁷ entgegenzutreten, der niedergeschrieben: Michelangelo wäre der un(Pp. 3/4)erfahrenere gewesen und der Auftrag für die Deckenausmalung dem Papste durch eine Intrige, um Michelangelo zum Scheitern zu bringen, insinuiert worden: aus dieser noch vierzig und fünfzig Jahre später von den Gefolgsleuten des Michelangelo verbreiteten Auffassung folgern wir im Gegenteil - wieder agonal zu reden -, mit welchem Glanz sich Raffael, nach dem andauernden Eindruck im Kreis des Konkurrenten, behauptet hat; so glanzvoll

⁴ 'nec adhuc stabili autoritate'. Paolo Giovio, *Raphaelis Urbinatis Vita*, wieder abgedruckt in: Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti ecc.*, Città del Vaticano 1936, Reprint 1971, p. 192.

⁵ Vasari Giorgio, *Le vite ecc.*, ed. Gaetano Milanesi, Firenze 1878 sqq., vol. VII., p. 161.

⁶ Mit Raffaels *Grabtragung Christi* vgl. Signorellis *Kreuzigung Christi*, Florenz, Uffizien.

⁷ Vasari VII, 172 sqq.

und so scheinbar mühelos, daß es diesen Leuten nachgerade schien, als hätte ihr eigener Michelangelo dagegen ankämpfen müssen und wäre gegen die listenreichen Urbinate erst endlich siegreich hervorgetreten: als so außerordentlich erschien ihnen, was Raffael in Stanzen und *Disputa* gegeben hatte.

Orientierung

Die Komposition und der Rhythmus dieses Werkes vom Typus einer Komposition nach Reihen mit Achsfiguren sind hier das Thema. Ich erörtere des längeren die Komposition, weil das Rhythmische in derselben erscheint.

Ich werde dabei versuchen, ein dem renaissance (vorläufig quattrocentistischen) entgegenstehendes, rhythmisches Prinzip eines klassischen Komponierens aufzuweisen, das Leonardo und nach ihm Michelangelo auch für die monumentale, vielfigurige Breitkomposition begründet haben; dies zunächst lieber an Raffaels ihnen folgendem Werke, weil Raffael dieses Prinzip bedeutend und zugleich schulmäßiger wie lockerer, abwechslungsreicher, und solcherart leichter einsichtig gehandhabt hat als die Gründer. Meine Erklärung gilt dabei ausschließlich der unteren Figuren- und Gruppenreihung des Freskos, welche, wenn man den erhaltenen Zeichnungen folgen darf, auch Raffael im Besonderen problematisch war, manche Mühe kostete und Einfälle hervorrief.

Um die abzuhebenden figuralen, formalen und rhythmischen Momente nicht ins Formalistische zu isolieren, sondern als Mittel und als Erscheinungsweise eines Dargestellten zu verstehen, nützt es, das Fresko im Ganzen und seine Situation in der Stanza della Segnatura ikonographisch zu umreißen.

In der sog. Camera della Segnatura, welche von Julius II. als Bibliotheca Julia⁸ eingerichtet wurde, ist die *Disputa* gegenüber der *Schule von Athen* zu sehen, wie die Fresken zumindest gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts genannt wurden. An der Decke des Zimmers sind Personifikationen dargestellt, die inschriftlich bezeugen, daß in diesen Fresken die Theologie als Kenntnis der Göttlichen Dinge (*Notitia divinarum rerum*) und die Philosophie einschließlich der theoretischen Naturwissenschaft als Erkenntnis der Ursachen und Gründe (*Cognitio causarum*) einander gegenübergestellt sind. Diese Gegenüberstellung auf den (Pp. 4/5) beiden Hauptwänden des Zimmers wird ergänzt durch Poesie und Jurisprudenz, die weniger ausgedehnt auf Seiten und Fensterwänden Platz haben.

Während die praktische Rechtswissenschaft, unter den Tugenden der Stärke, Wahrheit und Mäßigung, in Begebenheiten dargestellt ist, in sie begründenden historischen Akten, sind die anderen Künste und Wissenschaften dem Flusse der Zeit und der Historie enthoben als bleibendes Beisammen autoritativer Vertreter.

In der hauptsächlichen Gegenüberstellung sind das Altertum und die Neuere Zeit, die pagane Philosophie und die christliche Theologie, wenn ich Beobachtungen Jean Seznec's⁹ aufnehme und weiterführe, für den einen dekorativen Zusammenhang, in dem sich beide Fresken finden, ungewöhnlich scharf unterschieden: in der *Schule von Athen* nimmt die Architektur das ganze Bildfeld ein und bildet einen einheitlichen Ort; in der

⁸ Zur Funktion der Stanzen jetzt: John Shearman, *The Vatican Stanze, Functions and Decoration*, London 1971, pp. 13 sqq. (aus: *Proceedings of the British Academy* LVII).

⁹ Jean Seznec, *The survival of the pagan gods*, Princeton ²1972, pp. 143 sqq.

Disputa sind die bewohnte Erde und der erfüllte Himmel scharf von einander abgehoben und im ganzen Bildfeld durchgängig übereinander gestuft: so hat Raffael den ersten Unterschied gesetzt: nicht in der paganen, philosophisch-naturwissenschaftlichen, sondern in der christlich-theologischen Welt ist der Himmel anwesend, sichtbar und erfüllt, in Bezug zur Erde.

In diesem Himmel sehen wir inmitten weiterer Beisitzer in einer gemeinsamen Konstellation die Deesis und die Personen der Trinität: im dritten und Lichthimmel Gottvater, ernst, als Weltenherrscher und segnend, zwischen Engeln, die in anmutigem Verkehr einher- und näherschweben; im zweiten Himmel Christus im Kranz der Kerube auf Wolken thronend, barmherzig-mild die Arme hebend und die Hände mit den Wundmalen breitend, zwischen Maria, verehrend-geneigt und innig-aufblickend, und Johannes Baptist, der auf den, dem er voranging, aufrufend zeigt; und sehen, am Übergang zum unteren Himmel und gegen die Erde schwebend, die Taube des Heiligen Geistes inmitten der von Putten entfalten und emporgehobenen Evangelienbücher; auf der Wolkenbank des ersten Himmels sitzen als fernere Beisitzer der Großen Deesis im Wechsel zwölf Gestalten des Alten und Neuen Bundes, lebendig, kernhaft, würdig: zu äußerst Petrus und Paulus, die Apostelfürsten, im Anschauen Christi; als übernächste Johannes Evangelist und Jakobus Minor, Lieblingsjünger und "Bruder" Jesu, niederschreibend und sinnend; wieder als übernächste Stephanus und Laurentius, Erzdiakone, zu Erde und Engeln herab- und empordeutend und -schauend; im Wechsel mit ihnen die Gestalten des Alten Bundes: die Gründer Adam und Abraham, weiter innen David und Moses, zu innerst zwei nicht sicher zu benennende Krieger: keiner von diesen schaut den Glanz des verklärten Christus unvermittelt oder schreibt unvermittelt Geschautes nieder oder besinnt es; vielmehr sind sie, außer Moses, merklich zur Seite gewendet, sind häufig auf ihre heiligen Nachbarn gewendet, und Moses wohl auf Petrus¹⁰.

(Pp. 5/6) Dieser himmlischen Versammlung parallel geordnet und von ihr unterschieden ist die irdische Versammlung; sie verhält sich auch eigentümlich zu der oberen: Für Raffael war, wie Sichtbarkeit oder Nicht-Sichtbarkeit des erfüllten Himmels, so auch das Verhältnis zum Oberen, Überirdischen ein Philosophie und Theologie, die pagane und christliche Welt wesentlich unterscheidendes, ein themenbildendes Moment.

In der *Schule von Athen* kommen Platon und Aristoteles, inmitten des philosophischen Denkens, Lehrens und Lernens, welches über das naturwissenschaftliche um einige Stufen angehoben ist, und inmitten eines Spaliers von Schülern in kollegialer Distinktion hervor, in der Tiefe von einem Bogen überfangen, der näher und näher wiederholt wird. Aristoteles, das Buch der Ethiken mit der Linken gegen den Oberschenkel stützend und leicht sich zu Platon wendend, breitet, wie bekannt, die Rechte über den Boden hin aus und streckt sie gegen die ordnenden Stufen vor; Platon dagegen, den *Timaios* unter dem Arm und Aristoteles geöffnet, hat die Rechte erhoben und weist Aristoteles empor und ein Oben, ohne selbst dorthin zu sehen oder dort etwas sehen zu können, doch wissend, daß ein Oben zu weisen sei.

Wendet man sich zur *Disputa*, so findet man auch dort, rechts neben dem Altar, bedeutend hervorgehoben, eine Gestalt, die mit mächtig über dem Altar erhobenem Arme

¹⁰ Die Große Deesis ist um Gestalten des Alten Bundes erweitert; die Himmel und die Hierarchien der Engel sind unterschieden.

den hl. Ambrosius empor zum Himmel weist, der, innehaltend, staunend, den Blick hebend und dies unterscheidet von der *Schule von Athen* auch einen erfüllten Himmel sieht. Sodann bemerkt man links neben dem Altar eine nicht minder markant zeigende Gestalt, sie neigt sich zum hl. Hieronymus und weist ihn mit weitausgestreckten Armen aus seinem Lesen auf die Monstranz, die auf der Erde die gleiche Stelle einnimmt wie Christus inmitten der Personen der Trinität im Himmel darüber. Dieses Hinweisen auf die Monstranz führen im Hintergrund die Berge fort, ja Landschaft und Architekturen sinken der Monstranz zu Füßen, so daß sie frei sich darüber erhebt. Im Fuße der Monstranz, nicht in der Hostie, konvergieren auch die Fluchtlinien der Perspektive, so daß die Monstranz sich vermehrt frei erhebt; wie in der *Schule von Athen* die Fluchtlinien gleich wirkungsvoll in der Höhe der Hüften der Philosophenfürsten konvergieren, so daß deren Oberkörper sich frei darüber erheben und das gehobene, freie, fast schwebende Schreiten möglich wird.

Dem irdischen Unterpand des erfüllten Himmels gilt weitere Teilnahme: die älteste dreier Gestalten links wird einladend von einem Jüngling zur Monstranz gewiesen; weitere Jünglinge nahen sich beugend, kniend; und zwei Päpste, der hl. Gregor sitzend und Sixtus IV. einziehend, sind ihr zugewandt.

Vielleicht erhellt noch ein weiteres Fresko, der *Parnass*, die thematische Bedeutung, die dem Verhältnis der Menschen zum Oberen in der Gesamtdekoration der Stanza della Segnatura zukommt: inmitten der Dichterinnen und Dichter, ja inmitten der Musen sitzt unter Lorbeerbäumen neben dem kastalischen Quell Apoll, seine Lira da braccio¹¹ spielend, im Aufblick zum Himmel: ein Gott in(Pp. 6/7)spiriert, *numine afflatur*, wie es zu Seiten der Personifikation der Poesie inschriftlich heißt, auch er. Eine erhaltene Studie (Lille) zu der Figur des Apoll lehrt, daß Raffael die Gestalt des Gottes zunächst, als Herrn der Musik, aus sich selber musizierend entworfen hatte, dann aber, wie das Fresko zeigt, das Inspirationsmotiv eingeführt hat: das ist unantik, so möchte ein Orpheus musizieren, nicht aber der Gott. Ich verfolge hier nicht Raffaels humanistische Auffassung der Götter als mittlerer Wesen; nehme die Darstellung des Apoll aber als Beleg für die thematische Bedeutung, die Raffael dem Verhältnis zum Oberen in der Stanza della Segnatura, bei der *Disputa* zum erfüllten Himmel und dessen Unterpand auf Erden, beigemessen hat.

Ich habe die Objekte des Schauens, den schaubaren Himmel, das anschaubare Unterpand betont; noch nicht aber, daß in der *Disputa* das Schauen derselben selbst thematisch ist und Raffael Motive und Gegenmotive erfinden ließ. Um dies zu erkennen, ist jetzt die Folge der Motive in den irdischen Gestalten durchzugehen.

Kompositionsanalyse

Ich achte besonders auf die den Sinn bildenden Motivgruppen, deren kompositionelle Einheiten und, um die Betrachtung des Rhythmischen in Gang zu setzen, auf die das

¹¹ [Später eingefügte Anmerkung:] Bezeichnung des Instrumentes nach Wolfgang Osthoff, „Raffaels Parnass und die Musik“, in *Neue Zürcher Zeitung* vom 2. November 1984.

Motiv darstellenden kompositionellen Bewegungszüge. Ich achte dabei auf die jeweils vorderen Gestalten und beginne links¹².

Da sieht man zunächst links drei Gestalten mit einem Buche beschäftigt; der Älteste, frontal, steht mit überkreuzten Füßen ganz ruhig und lehnt sich über eine Brüstung her, auf die er mit der Rechten das geöffnete Buch stützt; mit dem flachen Rücken der Linken schlägt er hinein, mit dem Zeigefinger genau gegen eine Stelle der aufgeschlagenen Seite, sich dabei nach rechts über die Schulter zu einem Jüngling wendend; hinter ihm steht ein Jüngerer, schon nach rechts gewendet und die Hand erhebend, dem Jüngling zu folgen, aber verharrend und, über seine und des Alten rechte Schulter hinweg in das Buch zu sehen, bemüht; zu diesen beiden gehört noch ein Jüngster, ganz links, dem Alten näher; er kommt mit der sich auf die Brüstung stützenden Hand unter dessen Achsel und mit Kinn und Gesicht über dessen Schulter vor und zeigt, erfreut, erkennend, angewinkelten Armes und spitzen Fingers besagte Stelle im Buch: sie alle drei sind auf das Buch bezogen, der Alte, sozusagen, weisend, *daß* dort steht, der Jüngere sehen wollend, *was* dort steht, und der Jüngste das dort Stehende erkennend und bezeichnend: so bilden sie motivisch eine diese drei Momente umfassende Sinneinheit. (Pp. 7/8)

Figural bilden sie eine Gruppe: die beiden älteren sind durch die Kurven ihrer Arme spiegelbildlich zueinander gerichtet, durch die Wendung der Köpfe gegen- und über einander hinweg gerichtet, und durch die Wendung ihrer Leiber auseinander gerichtet; der jüngste von ihnen ist dem Ersten der Gruppe näher angefügt.

Nach rechts folgt ein einzelner Jüngling: figural ist er von der beschriebenen Gruppe als eigene und selbständige Figur abgesetzt; und ist eigenartig, nämlich nicht durch das Bogenrund der Arme, sondern durch das Aufgehende seiner Gestalt und seines Armes charakterisiert; auch motivisch ist er, gegenüber den anderen, als Gegenmotiv, unterschieden; nämlich nach rechts entschreitend, sich über seine Schulter zurück und dem Alten zuwendend, ihn mit Arm und Hand zum Sakrament zu laden.

Dann folgen weitere Gestalten, wiederum drei miteinander, Jünglinge: auch sie sind figural als Gruppe und motivisch als staunend zum Sakrament Drängende abgehoben und selbständig. Die Motive: einer von ihnen, auf das linke Knie niedergehend, über dem stützenden rechten Bein staunend die Rechte hebend, strebt in Rücken, Hals, Kopf, Gesicht vor und auf, mit offenem Munde staunend; ein anderer hebt sich auf die Zehen und beugt sich, über den ersten gewölbt, weit vor, hebt staunend die Rechte zur Seite und die Linke, nicht fassen könnend, empor und naht, auch er offenen Mundes; der dritte dieser Gruppe kniet wie der erste, mit Kopf und Hand neben diesem erscheinend, vor Staunen die Rechte hebend und wiederum offenen Mundes.

Die erste Gruppe und diese bestehen je aus zwei Gestalten und einer dritten, die einer von ihnen näher ist; entsprechend dem motivischen Unterschied aber zwischen solchen, die verharren, und solchen, die streben, findet sich ein Unterschied im figuralen Charakter, der sie deutlich von einander abhebt: an die Stelle des liegenden und durch spiegelbildliche Gegenwendung beharrenden Bogenrundes ist die zur Mitte aufsteigende und durch die variierende Wiederholung verstärkte Bogensichel getreten.

¹² Darauf, möglichst viele Gestalten namentlich zu nennen, habe ich mich nicht eingelassen: wo Raffael eine eindeutige, unvergängliche Benennung wollte, ist sie unzweifelhaft und gegebenenfalls durch Beschriftung gesichert und hier berücksichtigt. Das Gleiche gilt für die *Schule von Athen* in Kap. III vorliegender Schrift.

Wiederum folgt nach rechts eine einzelne Gestalt; ein Mann stehend, vom Rücken zu sehen; formal gibt diese Figur in ihrem Spielbein dem Andrängen der Jünglinge Platz, es aufzufangen, und wendet sich im Zug des Mantels über ihrem Rücken anhaltend dagegen; umso ruhiger ruht die Figur auf ihrem Standbein; und lässig zeigt der Mann in das Buch seines Nachbarn und senkt ein wenig sein Haupt, in dieses Buch zu schauen. (Dieser Nachbar gehört bereits zur nächsten Gruppe der Sitzenden.) Der Stehende ist motivisch wiederum einer, der in ein Buch schaut und dahinein zeigt, auch wenn das Motiv figural-formal gedehnt und erst mit dem Buch der nächsten Gruppe abgeschlossen ist.

Bisher haben wir eine ähnlich wiederholte Gruppen- und Figurenfolge beobachtet: eine Dreiergruppe, dann folgend eine Einzelfigur, und nochmals eine Dreiergruppe und folgend eine Einzelfigur. Doch ist die Motivfolge umgekehrt: zunächst die Drei mit einem Buche beschäftigt und der Eine zum Schauen ladend, sodann die Drei ins Schauen drängend und der Eine gelassen zum Buche gewendet. Bisher haben wir in formaler Hinsicht die Gruppen und Figuren distinkt ausgebildet und strikt parataktisch geordnet gesehen; allein, in motivischer Hinsicht, ist eine bislang nicht ans Ziel gekommene Erwartung durch den einladenden Jüngling geweckt und durch die kniend-gebeugten Jünglinge noch erhöht worden, und ist die motivische Bindung des zweiten Stehenden zu dem Buch, in das er zeigt und schaut, figural-formal zur nächsten Gruppe gedehnt worden.

Weiter nach rechts folgt wiederum eine Gruppe, durch die Greifenlehne der Sitzbank markant von der Figur des Stehenden abgehoben, und folgt dann wieder, wie nicht anders gewohnt, die Figur eines Stehenden. Diese Gruppe schien nur aus zwei Gestalten zu bestehen und der gewohnten dritten, kleiner genommenen, angefügten oder dazugesetzten, einer von ihnen näher verbundenen Gestalt zu entbehren, wenn wir sie nicht neben und über dem intermittierten Löwen in dem ungewöhnlich gestellten Minderbruder erkannten.

Zunächst die Motive: Papst Gregor sitzt, den rechten Fuß mit dem kreuzgeschmückten päpstlichen Schuh weit vorgeschoben, hat mit lockeren Händen auf den Knien das Buch, in das der Stehende schaut und weist, geöffnet aufgestützt und Haupt und Gesicht erhoben, das Sanctissimum, welches auf dem Altar ausgesetzt, anzuschauen; neben ihm und tiefer sitzt Kardinal Hieronymus, er hat Kopf und Augen gesenkt, in dem weitgeöffneten und mit weitgespannten Armen auf die Knie gestellten Buch zu lesen, er hat versunken die Beine gegen die Bank zurückgezogen; der Minderbruder ist diesmal nicht auf dasselbe gewendet, wie die beiden anderen Gestalten, sondern schaut, im Begriff die Hände zu falten, auf Hieronymus zurück.

Was wir bisher gruppen- und figurenweise auseinandergelegt fanden: auf ein Buch gewendet zu sein oder die Monstranz; ist jetzt in eine Gruppe zusammengenommen und darin in variierte Figuren auseinander gesetzt.

Figural: die drei Gruppen zwischen den stehenden Einzelfiguren waren charakterisiert zunächst durch das Bogenrund, dann durch die Bogensichel, jetzt durch das Gestuft-Getreppte des Sitzens; zunächst das Beharrende, Liegende im Bogenrund, dann durch das zur Mitte Aufsteigende in der Bogensichel, jetzt durch das Zurück-, nach links, Gestufte des Aufsteigens in Gregor und das daraus Vorgebeugte, dann in Buch und Beinen Zurück-, nach links Fallende in Hieronymus. Rund wird diese Gruppe geschlossen durch den Minderbruder.

Motivisch ist nachzutragen: Wie die stehende Rückenfigur zum Buch, so ist Gregor auf die Monstranz gerichtet; beides ist parallel versetzt, mit der eingeschlossenen motivischen Verschränkung, daß es das Buch des Schauenden ist, zudem der Lesende sich wendet. Wie die motivische Verbindung des Stehenden mit dem Buch durch die Zwischensetzung Gregors figural-formal gedehnt ist, so wird auch die motivische Verbindung Gregors mit der Monstranz, in welcher die durch den einladenden Jüngling erweckte und durch die kniend-gebeugten Jünglinge erhöhte Erwartung zu Ziel und Ruhe kommt, noch über die Massen so sehr gedehnt, daß dazwischen Lesen, neuerliches Zeigen, Rückwendung auf den Lesen (Pp. 9/10) den Platz finden und daß die Monstranz auch wieder wie dieser Verbindung enthoben und frei erscheinen kann. Durch dieses Dehnen der Motive und Intermittieren anderer Motive hat Raffael zur Mitte hin erreicht ein dichtes semantisches Geflecht.

Die dritte und letzte Einzelfigur dieser Seite steht jenseits der Sitzenden. Motivisch: Geneigten Hauptes schaut der Mann über seinen Arm auf Hieronymus und weist ihm mit weit, wie er, ausgestreckten Armen, doch umgekehrter Hände, die Monstranz auf dem Altar, statt des Buches; sie offen anzuschauen, wie Gregor, statt sich zu versenken und zu verschließen. Figural: Die Figur geht auf, im Kopf sich neigend und in den Armen doppeltweisend. Formal: Die Figur ist der Gruppe, deren einer Gestalt sie sich zuwendet und die von Hieronymus über den Löwen zu dem Minderbruder gedehnt ist, an dem durch Dehnung gewonnenen Platz intermittiert. Bislang waren die Gruppen und Einzelfiguren strikt parataktisch gesetzt; jetzt tritt neben das semantische, motivisch gebundene Geflecht auch ein syntaktisches.

Das hat auch eine Folge für die Bedeutung des gesperrt verbundenen Minderbruders: in rückgewendeter Erwartung wendet er sich nicht nur auf Hieronymus als den Lesenden, sondern den Lesenden und zugleich zum Schauen Aufgerufenen.

Nachdem die bis dahin figuren- und gruppenweise distinkt gehaltenen Motive, mit einem Buch beschäftigt zu sein, dahinein zu weisen und zum Schauen des Sakraments einzuladen, dahinein zu drängen, in der letzten Gruppe unmittelbar und dicht nebeneinander gesetzt waren, und zwar das versenkteste Lesen dem offensten Schauen nachfolgend, gibt die überraschend der Gruppe intermittierte Einzelfigur das weitausgedehnteste Darzeigen. Dieses Darzeigen führt die Landschaft bis gegen die Monstranz fort, sie sinkt und läßt die Monstranz über sich, wie auf den Händen des Darzeigenden getragen, vor klarem Himmel erscheinen: so geht die Monstranz auf, über dem Altar, gebaut und endlich gerundet, und läßt ihrerseits inmitten des Runds das Sanctissimum, gehoben, gefaßt, geschmückt, sehen. Nach rechts hin beginnt die Landschaft wieder zu steigen und gewinnen die Architekturfundamente entschieden Höhe.

Zu Thema und Titel des Bildes

Das wiederholende und endlich dem Altar zu konzentrierende Wechseln bald mit Büchern beschäftigter, bald auf die Monstranz gerichteter Gestalten läßt auch erkennen, daß in der ersten Gruppe links nicht, wie wiederholt behauptet, Sektierer vermutet werden müssen, vielmehr ein wiederholtes Hin und Her dargestellt ist bis zu dem letzten Zeigenden hin: über das Lesen der Bücher und das Schauen des Sakramentes geht hier der Disput. Man bemerkt auch, daß der umrätselte und bemäkelte Titel des Bildes: *Disputa* ganz zu Recht besteht: nur ist nicht das Sakrament Gegenstand des Streites, sondern Lesen oder Schauen: in den ersten zwei Gruppen und zwei Einzelfiguren wird

beides klar und in Umkehr wiederholt nebeneinander gesetzt; darauf folgt die Verdichtung in eine Gruppe und die das Übergewicht herstellende Intermittierung der letzten Einzel(Pp. 10/11)figur, die sich zum letzten der Lesenden wendet, ihn auffordert, von den Büchern zu lassen und zu schauen, worauf der kniende Bruder wartet: mit diesem letzten Gespräch ist die lange Bahn des Blickes des Papstes zum Sakrament erfüllt. Der Zeigende weist die Monstranz, Gregor schaut die Hostie.

Soweit zunächst der Disput. Aus den Abendmahlsdarstellungen des 15. Jahrhunderts in Florentiner Refektorien und besonders derjenigen des Leonardo in Mailand ist zu ersehen, daß die linke und rechte Hälfte einer mittenbezüglichen Komposition thematisch und motivisch unterschieden nuanciert werden konnte, das hat, wie zu sehen sein wird, Raffael übernommen.

Fortsetzung der Kompositionsanalyse

Ich habe gesagt, daß die Landschaft, indem sie die Arme und Hände und darin das entschieden-gelassene Darzeigen des die Monstranz Weisenden weiterführt, gegen den Fuß der Monstranz sanft niedersinkt; daß dann die Monstranz, ausgestellt, ruhig dasteht, wie aufgebaut, vor dem Himmel und über der Landschaft ruhig erscheint; daß dann die Landschaft ganz einfach weiterläuft, bis - aber *dann* mit *einem* Impuls der Bewegung mächtig der Arm der nächsten Figur hervor fährt, nach links dagegen an fährt und empor, mit einer Drehung in Hand und Finger gipfelt und den Himmel weist. Dieses Plötzliche, dieses plötzlich gegen das bisher nach rechts Laufende der Komposition Angehende, dieses Unerwartete der neuen Richtung nach Oben, motivisch verbunden mit dem ersten Weisen des Himmels überhaupt, bitte ich, sich zu merken.

Es folgt die Gruppe der Sitzenden, der Bischöfe Ambrosius und Augustin. Dem Himmel zu und ihrem Nachbarn gewandt sind sie motivisch und figural von Gregor und Hieronymus verschieden; ihnen symmetrisch aber angeordnet. Symmetrisch sind sie ihnen auch nach ihrer kompositionellen Position, einer Einzelfigur als Gruppe sei es voran oder nach gehend.

An dieser Stelle beginnt Raffael die symmetrische Umkehrung der Folge aus Gruppe und Einzelfigur, der wir für die linke Hälfte der *Disputa* nachgegangen: gerundet und gebeugt die Gruppe, stehend der Einzelne, niedergekniet und gebeugt die Gruppe, stehend der Einzelne, sitzend die Gruppe, stehend der Einzelne - und, nach Altar, Landschaft, Monstranz, jetzt umkehrend: der Einzelne stehend, die Gruppe sitzend, der Einzelne - nach vier gleichmäßigen Durchgängen und, dank der symmetrischen Umkehr, sicheren Erwartung - plötzlich *nicht* stehend, *aufgerichtet*, sondern im Gegenteil

zusammengekauert, ein Jüngling, auf den Stufen hockend, wie keine Gestalt zuvor. Und jetzt, nach dieser ins Unerwartete gekehrten Erwartung, als wie einer Verzögerung, folgt unmittelbar, im fernerem Saum des Pluviale mächtig aufgehend, würdig ins Anhalten einherziehend, Sixtus IV. Rovere, als Standfigur. Und folgt sofort die nächste. Dann folgt deren Nachbar; dieser, als letzte Figur der vorderen Reihe rechts, gerundet-gebeugt, wie die erste Figur ganz links, jener auch ihren Kurven nach symmetrisch. (Pp. 11/12)

Das Unerwartet-Plötzliche, nach mehreren gleichmäßigen Durchgängen, auch nach dem Erwecken sicherer Erwartungen; das Unerwartet-Plötzliche im Richtungsimpuls der altarnahen, rechten, ersten Standfigur, im Fallenlassen der zweiten Standfigur in ihr Gegenteil, im unmittelbaren Aufführen der dritten Standfigur, im sofortigen Anschließen einer vierten Standfigur, dieses Unerwartet-Plötzliche, bitte ich nochmals, sich zu merken.

Doch zunächst das Motivisch-Thematische und das Figural-Formale:

Die erste Standfigur: der Mann, jenseits stehend, das rechte Bein locker abgesetzt, den linken Arm in die Seite gestützt, beides durch die Bahnen des Mantels verhüllt, geht sicher und breit auf, hat das mächtige Haupt ein wenig gewendet und kaum gesenkt, um Ambrosius in Gesicht und Augen zu sehen, und weist ihm mit weit ausfahrenden und mächtig gehobenen Arm und Hand den Himmel.

Nach der Folge der Einzelfiguren links in Profilansicht, Rückenansicht, Profilansicht ist diese die erste Figur in En-face-Ansicht, so das Weisen zum Himmel ins Mächtige betonend. Diese En-face-Figur, auch auf die zweite Einzelfigur in Rückenansicht bezogen, leitet zugleich eine Folge von drei En-face-Figuren ein: stehend sie selbst, hockend der Jüngling und, nach der Hervorhebung des Sixtus als Profilfigur, wieder stehend derjenige, der seinen Nachbarn auf Papst Sixtus weist. Diese Folge der En-face-Figuren charakterisiert die, der räumlichen Anordnung nach, gegen den Schluß vor- und näherkommende Seite, zum Unterschied zu der zur Mitte führenden und in die Tiefe konzentrierenden Seite.

Die Gruppe, zunächst die beiden Sitzenden: Ambrosius sitzt und hat, von dem Stehenden bedeutend zum Himmel gewiesen, empfindsam und staunend die Rechte an-, die Linke empor- und das Gesicht aufgehoben: staunend an- und innehaltend sieht er Himmel, Deesis und Trinität. Augustinus sitzt neben ihm und näher, er hat, seinen rechten Arm über einem nun geschlossenen Buch, einen Finger noch leicht zwischen dessen Seiten, den linken Fuß näherziehend, Kopf, Arm und Hand hervor, halb nach hinten zur Seite gewendet, dem Hockenden diktierend.

Die zweite Einzelfigur: zu Seiten und halb rechts von der Bank der Sitzenden hockt und kniet ein Jüngling auf der Stufe, fast frontal zu sehen, und schreibt bedächtig und genau auf ein Blatt auf seinem linken Knie, er hat die Locken hinter die Ohren zurückgelegt, um zu hören, und den Kopf ein wenig herabgeneigt, er schreibt nach Diktat - man achte auf die Stellung der Hand des Heiligen zum Schreibrohr des Jünglings.

In der weiter genommenen Folge aus Weisen, Schauen, Diktieren und Schreiben sind Ambrosius und Augustinus einander näher; sie sind verbunden; im Unterschied zu Gregor und Hieronymus auf der anderen Seite des Altares, die einander parallel, gegeneinander geschlossen figuriert sind, ihr Haupt aufrichten oder neigen, schauen oder versunken sind, ist die Haltung des Augustinus als ein folgender Zustand aus der Haltung des Ambrosius entwickelt und abgeleitet: zwischen den ihnen gegenüber distanzierter gehaltenen, vor- und nachgesetzten (Pp. 12/13) Einzelfiguren bilden sie eine zwiefältige Einheit: auf das abgehobenere Weisen des Himmels folgt das Schauen, daraus hervorgekehrt und abgeleitet, das Diktat, welches solcherart aus dem Schauen entwickeltes, inspiriertes Diktieren ist, und, wiederum abgehobener, das Niederschreiben. Im Unterschied zum Lesen in Büchern und Schauen eines Unterpfandes hat diese größere Sinneinheit aus Weisen und Schauen des Himmels, Diktieren und Aufschreiben des Geschauten Entsprechungen bei den Himmlischen: die Apostelfürsten schauen die innere Deesis und der "Bruder" und der Lieblingsjünger Jesu sinnen und schreiben; und innerhalb der Deesis schaut Maria verehrend-geneigt und weist Johannes Baptist den Christus; und zu Seiten des gegen die Erde schwebenden Heiligen Geistes werden inspirierte Bücher von Putten entfaltet getragen.

Die erste Gruppe dieser rechten Seite der *Disputa* habe ich, soweit sie aus den Sitzenden, Ambrosius und Augustin, besteht, als entwickelnde Wendefigur, für die es eine alte

Tradition gab, beschrieben. Im Unterschied zu der linken Seite des Bildes, auf welcher aufeinander folgende Gruppen und Einzelfiguren ihrem figuralen Charakter nach jeweils unterschieden waren, bestehen hier zwischen der Gruppe und den voran und nachgesetzten Einzelfiguren Näherungen: die konkave Kurve des freien Armes und die konvexe Kurve des verhüllten Armes der stehenden, zum Himmel weisenden Figur sind im Gewand des Augustinus und der Lehne seines Thrones um und umgewendet und finden über die konkave Kurve seines herausgewendeten Armes noch in dem Mantelsaum und der entsprechenden Schulterrundung des Hockenden eine Fortführung und Antwort: unterbrochen wird dieser Fluß mächtiger Bogen durch die steigenden, vergleichsweise zitternden Wellenlinien in dem erregt den Himmel schauenden, den Blick hebenden Ambrosius: solcherart unterbrochen, fließt der mächtigere Strom in großem Bogen - was inhaltserheblich ist - von der Höhe des Weisens des Himmels bis zu demjenigen (und in ihm bis zur Erde herab), der da hockt, um schreibend festzuhalten. Die nächste Einzelfigur: der hockende Jüngling ist mit einem Mantel angetan, der nach rechts auf der Stufe mählich ausläuft: dagegen, im fernerem Saum des Pluviale aufgehend, setzt die Figur des Papstes ein, wie über dem Altar der Arm des Weisenden gegen die sich hinziehende Landschaft kraftvoll auffährt. So und als Standfigur der kompositionellen Stelle nach unerwartet zieht Papst Sixtus IV. Rovere¹³, Oheim und Förderer des Auftraggebers, ein, würdig, mächtig, mit leicht schleppendem Mantel aus voll ausgebreitetem Goldbrokat; ein nunmehr endgültig geschlossenes Buch zu Füßen, mit der Linken ein weiteres geschlossenes unter dem Pluviale gegen den Schenkel stützend, hat er die Rechte erhoben, erhoben den (pp. 13/14) Kopf: in der Folge der Hände und des Kopfes wird in Stufen achtendes Anhalten und innehaltendes Anschauen sichtbar, welches nunmehr wieder der Monstranz und dem darin ausgesetzten Unterpfande gilt.

Die letzten zwei Figuren: der abschließenden Brüstung nahe, stehend, frontal, ein Mann, der die reichen Bäusche seines Gewandes mit der Linken vor den Leib und aufgenommen hat, leicht das Haupt nach rechts zu seinem Nachbarn wendet und diesen mit dem freien Arm, weitaus und nach hinten fahrend, förmlich auf den Papst weist; sein Nachbar stützt sich mit der Rechten fest auf die Brüstung und beugt sich, die Linke zurückgenommen, locker anhebend, weit vor, um vor seinem Nachbarn her, dessen Weisung nach, den Papst zu sehen, auf den er gewiesen.

Nochmals zu Thema und Titel des Bildes

Ich habe bemerkt, daß der Titel des Bildes: *Disputa*, zu Recht besteht; daß der Disput nur nicht über das Sakrament geht, sondern darum, ob in Büchern zu lesen sei oder das Sakrament anzuschauen: diese beiden Positionen waren in wechselnder Reihenfolge, wechselnder Besetzung durch Einzelfigur oder Gruppe und in verschiedener Verbindung zweimal gesetzt; dann folgte die Komprimierung beider Positionen in nur eine Gruppe, in einer Folge, in welcher mit dem Lesen thematisch geendet wäre; aber, durch Dehnung der Gruppe, durch Einschlebung einer weisenden Einzelfigur, ward dann das Übergewicht zu Gunsten des Schauens hergestellt; und folgte, nach landschaftlicher Überleitung, das Unterpfand selbst. Dann wieder folgte, mit Einsatz symmetrischer, doch

¹³ Die bevorzugte Stellung gerade von Franziskanern nächst dem Altare hängt vielleicht mit der hervorragenden Stellung auch des Papstes Sixtus IV. zusammen, eines vormaligen Generalministers des Franziskanerordens.

nicht spiegelbildlicher Umkehr, - erfolgte ein Gegenstoß, ein Stoß auch über die der Erde entlang geführte Entwicklung des Disputes hinaus, ein Stoß empor, den Himmel zu weisen; womit eine ganz andere und neue Folge anhub, vom Weisen des Himmels über das Schauen des Himmels zum Diktieren und letztlich Schreiben führend. Dadurch sind die Argumentation und der Disput, als sie zu ihrem Ende gekommen schienen, plötzlich überhöht und auf eine andere Wirklichkeitsschicht bezogen worden, indem das im Unterpand den Irdischen gegenwärtig Gesetzte in seiner eigenen Gegenwart aufgesucht wurde, gewiesen, geschaut wurde und eben daraus, aus dem Quell inspirierter Bücher, auch das Diktieren und Schreiben abgeleitet wurde. Dann folgte wiederum das Anschauen des Sakramentes, in einer Figur, die als Einzelfigur herausgehoben und isoliert, dank der Verzögerung gewichtig eintritt und als einzige eine Gestalt darstellt, die, aufziehend, inne- und anhält und schauend gewahrt wird: in dieser Figur ist der Disput, durch das unmittelbar Vorangesetzte neuartig abgehoben, beschlossen, in eine endgültige Position gefaßt. Zuletzt wird einem, der schauen will und sich dazu vorbeugt, nicht mehr das Sakrament selbst, sondern eben ein dieses Sakrament Schauender als Vorbild gewiesen: so nimmt dieser letzte nicht mehr gleich berechtigt am Dispute teil, sondern erhält das Ergebnis, die endgültige Position (pp. 14/15) gewiesen: der Traktat, wenn ich so sage, ist mit Sixtus IV. geschlossen, zuletzt erfolgt ein bestärkender Hinweis auf diese Lösung¹⁴.

Zweite Fortsetzung der Kompositionsanalyse

Damit wäre das Motivisch-Thematische der Hauptsache nach zu Ende gebracht; noch nicht das Figural-Formale. Zwei Besonderheiten habe ich noch darzulegen, bevor ich das Rhythmische charakterisieren kann: Erstens die parallelverschobene Begleitung der Thronenden und der ihnen nahen Einzelfiguren durch die drei Thronassistenten und Zweitens das Gefolge des Papstes Sixtus.

Erstens die drei Thronassistenten: sie stehen hinter der Thronbank, sie stehen der Folge aus der Einzelfigur desjenigen, der zum Himmel weist, der Gruppe der sitzenden Bischöfe und der Einzelfigur des schreibenden Jünglings parallel, sie sind dicht herangenommen; man erkennt in ihnen den Dominikaner Thomas von Aquin, einen Märtyrerpapst, den Franziskanerkardinal Bonaventura; durch sie erhält diese den Disput überhöhende und feierlich beschließende Seite ein Übergewicht an namhaften Gestalten; in ihnen ist die Motivfolge Hören, Sprechen, Lesen aufgenommen, aber jetzt in die bloße Assistenz derjenigen gerückt und darin gehalten, die den Himmel erregt schauen und Schriften inspiriert diktieren.

Wenn man in dieser insgesamt mittensymmetrischen Komposition die Einzelfiguren und Gruppen links und rechts abzählt, fällt auf, daß gegenüber der dreimaligen Folge von Gruppe und Einzelfigur links, rechts die zweite Gruppe zwischen dem Hockenden und dem als Standfigur verzögerten, als Einzelfigur plötzlich und unerwartet auftretenden Sixtus fehlt; doch nicht ersatzlos: Raffael hat sie ersetzt durch die Thronassistenten, figural durch eine Reihe mit abgesetztem Schluß, ebenfalls ein Figureschema alter Tradition, hat diese Reihe den vergleichbaren Gruppen gegenüber dem Personal nach

¹⁴ Ich erinnere daran, daß im Zusammenhang der vorliegenden Schrift nur die Komposition der irdischen Gestalten analysiert wird, über denen sich die Himmlischen befinden, in deren Mitte wieder Christus.

angehoben, als Assistenten der Thronenden zu deren Begleitung herabgestuft und hinter den hockenden Jüngling zurückgesetzt.

Für die Dreiergruppen in der *Disputa* war es charakteristisch, daß der jeweils Dritte von den anderen abgehoben war und zumeist einem von ihnen näherstand: so zuletzt bei Gregor und Hieronymus der abgehoben und gesperrt verbundene Minderbruder, der auf Hieronymus wartend schaute; so rechts bei Ambrosius und Augustinus ebenfalls ein Minderbruder, sogar stehend neben den Sitzenden, sogar auf die altarnahe Einzelfigur motivisch bezogen und derart in die Tiefe gesetzt, daß die Gruppe die Einzelfigur einläßt und tiefer und näher fasst: auch in der Reihe der Thronassistenten nun ist die Abhebung des Dritten merklich und ist Thomas dem Franziskanerbruder symmetrisch. (pp. 15/16) Es wäre einer eigenen Betrachtung wert, wie die jeweils Dritten Figuren von einander unterschieden und doch als Dritte kenntlich sind: hier genügt zu sehen, wie der jeweils Dritte sukzessive gesteigert wird: von einem am Rand bleibenden, freudig aufmerkenden Jungen, über einen gleichgerichtet unter die Herandrängenden aufgenommenen Jüngling, über den, themenerheblich, erwartungsvoll auf den zum Schauen aufgerufenen Hieronymus achtenden, jüngeren Minderbruder, über den älteren Minderbruder, der aus seiner Gruppe heraus auf jenen gewendet ist, der zum Himmelweisend den Disput überhöht, bis endlich zu niemand geringerem als dem namhaft gemachten Thomas von Aquin. Könnte er höher noch gesteigert sein? Man wird sehen: ja.

In formaler Hinsicht ist nochmals zu betonen, daß die genannte Reihe nicht in den Zusammenhang der vorderen Gruppen und Figuren, nicht auch der Einzelfiguren des hockenden Jünglings und einziehenden Papstes vorgezogen und parataktisch eingeordnet ist, sondern parallel verschoben zurückgestuft: in der Folge dieser stehenden und gereihten Figuren, die mehr und mehr sichtbar, immer gewichtiger werden, folgt aber auch - figural isoliert und ungleich charakterisiert - Papst Sixtus. Wie von dem aufschauenden Papst Gregor und demjenigen, der dem Kardinal Hieronymus die Monstranz wies, ein doppelter Übergang zu Monstranz und Hostie bestand, so von dem Hockenden und von den Stehenden aus zu Papst Sixtus: gegen den Hockenden und dessen auf der Stufe auslaufendes Gewand plötzlich und nach der Reihe der Stehenden, welche in Stufen mehr und mehr und über dem Gewand des Hockenden in Bonaventura voll sichtbar, durch Zäsur verstärkt.

Zweitens das Gefolge des Papstes Sixtus: Zählt man in der gesamten Komposition links und rechts nochmals die Gruppen und Einzelfiguren ab und vergleicht: so entsprechen sich der die Monstranz und der den Himmel Weisende; dann beidseits die Sitzenden mitsamt ihren Franziskanern; dann der links vom Rücken zu sehende Mann und der rechts auf den Stufen hockende Jüngling; es ersetzen die gereihten Theologen rechts die drängenden Jünglinge links; dann entspräche Papst Sixtus rechts dem einladenden Jüngling links, doch überraschend vorgezogen und eine Stufe erhöht. Dann sollte der Gruppe äußerst links eine Gruppe äußerst rechts entsprechen: führte man dies akademisch durch, entspräche den beiden älteren und dem Jungen links auf der rechten Seite der Stehende, der auf den Papst weist, sein Nachbar, der auf den Papst gewiesen ist, und, vervollständigend, Dante, der dem Papste folgt: Dante wäre die zu höchst genommene und selbständigste Ergänzungsfigur einer Gruppe, er stünde auch so noch einem der beiden anderen, dem Weisenden näher, ihm in der Stellung zu Papst Sixtus, nach der Haltung der Schultern spiegelbildlich und so gewendeten Kopfes, wie dieser ihn zu wenden wohl im Begriff ist. Doch diese Bestimmung wäre akademisch, zu zeigen

geeignet, daß und wie Raffael diese letzte Gruppe gelockert, gewandelt hat: so gewandelt, daß zwei der Figuren als Einzelfigur und Begleiter eigenst hervortreten, und so gelockert, daß der in Dante fühlbare Dreierzusammenhang der Gruppe gerade benützt wird, die Gruppe nach links zu öffnen, sie auf eine andere Einzelfigur außerhalb, nämlich Papst Sixtus, zu beziehen und dieser nachzuordnen. Von der Einzelfigur des hockenden Jünglings und der Reihe der stehenden Theologen führte eine doppelte Hinleitung zu Sixtus; nicht anders folgt ihm ein doppeltes, parallel geführtes, näheres und tieferes Gefolge. Zu dem tieferen Gefolge sind den Gewichten nach noch die drei Personen zu zählen, die zwischen dem, der den Papst weist, und dem, der ihn gewiesen erhält, sichtbar sind.

Im Unterschied zu der linken Seite der *Disputa* sind auf der rechten die Gruppensammenhänge gelockert und zugleich die Gruppen und Einzelfiguren einander genähert; so treten die drei Einzelfiguren und die drei Gruppen in zwei größere Einheiten zusammen und auseinander: Zwei Gruppen und zwei Einzelfiguren bilden den Verband der Thronenden; eine Einzelfigur, eine Gruppe und eine Erweiterung bilden den Verband der Einziehenden; sechs Personen bilden die Gesellschaft der Ambrosius und Augustinus; sechs Personen, dank der Erweiterung, das Gefolge des Papstes Sixtus. Raffael hat diese größeren Einheiten ausgebildet: so wurde der Gesamtsinn der rechten Hälfte der *Disputa* lapidar und klar: auf die Entfaltung des Disputes in der linken Hälfte, auf die Konzentrierung desselben, auf Altar und Monstranz folgte rechts: erstens die Überhöhung des Disputes durch erregtes Schauen und inspiriertes Diktieren der himmlischen Wirklichkeit durch Heilige; und zweitens die endgültige Position dieses Disputes im innehaltenden Anschauen des ausgestellten Sakramentes durch die Gläubigen, angeführt von dem Papst, doch mitsamt einem Gefolge solcher, die schon folgen, die sein Vorbild sich weisen, oder noch verweilen.

Bei der Überhöhung des Disputes hat Raffael Gruppe, Reihe und Einzelfiguren weit und geräumig um das Thronen als zentrales Motiv versammelt, bei der endgültigen Position hat Raffael die Gruppe, die als solche eigengewichtig, selbständig, beharrend wäre, aufgebrochen und sie in das Gefolge des Einziehenden gelöst: anders als die Gruppenmitglieder ganz links neben dem einladenden Jüngling geben die rechts ihre Selbständigkeit, ihren konzentrischen Zusammenhalt auf, um dem Schauenden zu folgen, sie gehen ihrem Vorbild nach, das Hin und Her ist zu Ende. Die Erfindung einer sich ins Gefolge lösenden Gruppe ist zugleich ein Werk des seiner Mittel mächtig bleibenden Geistes.

Raffael hat auf der rechten Seite der *Disputa* diese größeren Einheiten ausgebildet: die kleineren aber sind gewahrt und scheinen durch: so wird der lapidare und klare Gesamtsinn dann reich, zwischen dem durchscheinenden Selbständigen vielbezüglich, wird schwebend. Es wird Ordnung und Leben fühlbar.

Mit dieser Komposition war Raffael in Sachen Komposition monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen zu Leonardo und Michelangelo als ein Dritter hinzugetreten. Dies wird rundum evident, wenn man den Rhythmus im Ganzen (pp. 17/18) dieser unteren Figuren und Gruppenreihung des Freskos ins Auge faßt. Um diesen Gesamtrhythmus ins Auge zu fassen, sind bereits alle nötigen Teile in der Betrachtung der Einzelfiguren und Gruppen nach ihren figuralen Bewegungszügen und in der Betrachtung der formalen Verbindungen und Absetzungen der Figuren und Gruppen herausgehoben und an der Hand.

Rhythmusbestimmung

Der Gesamtrhythmus der Komposition besteht im Zusammenhang der einzelnen Bewegungszüge.

In dem Gesamtrhythmus gibt es zunächst in der linken Hälfte des Bildes zwei Konstanten: von links nach rechts gebreitete Bewegungszüge im Bogenrund, in der Bogensichel und im Zurück- und Vorgetrepten der Gruppe; und von unten nach oben aufstehende oder von oben nach unten eingesenkte Bewegungszüge im Stehen der Einzelfiguren.

Im Zusammenhang gesehen: zunächst wird in der ersten Gruppe in deren erster Figur breit ein Bogenrund gesetzt, dieses durch deren dritte Figur festgestellt, in deren zweiter Figur wiederholt: so wird ein langsam nach rechts weitergehendes *Kontinuum* von Bogen angesetzt; dann aber wird dieses *Kontinuum spontan unterbrochen*, indem ein aufgehender Bewegungszug eingeworfen wird, und zwar von einem unteren Punkt der Komposition hinauf bis in die Höhe jener Bahn, in der das *Kontinuum* der Bogen gebreitet wurde; dieses Aufgehende nimmt das Moment des Weiterschreitens (im Arm der Figur) in sich auf, bleibt aber dem dominierenden Charakter nach aufgerichtet. Dann wird das Gerundete wieder aufgenommen, dabei ins Sichelförmige verwandelt und so verstärkt nach rechts gerichtet; durch die zweite Figur überwölbt, so nochmals verstärkt nach rechts gerichtet; und durch die dritte, richtungslose Figur punktuell angehalten. Dann wird in der zweiten Standfigur wiederum ein aufgehender Bewegungszug eingeworfen, der, dem Andrang der gerichteten Bogen leicht Platz gebend, diese auffängt und sich in höherer Höhe stärker dagegen wendet; aus dieser Gegenwendung wird auch die Weiterführung abgeleitet.

Um die rhythmische Grundeinheit zu erkennen, sind noch die Überschneidungen und die Absätze zu beachten: beide Einzelfiguren überschneiden die ihnen links jeweils vorangehenden Gruppen; zwischen dem einladenden Jüngling und der rechts ihm nachfolgenden Jünglingsgruppe dagegen ist eine durchgängige Absetzung zu beobachten, die trennt; gleicher Funktion ist, wie man erkennt, und so begründet die Thronwange weiter rechts zwischen der zweiten Standfigur und der Gruppe der Sitzenden. Die rhythmischen Grundeinheiten umfassen also Gruppe und Figur, Gruppe und Figur, Gruppe mit intermittierender Figur: diese (pp. 18/19) Einheiten und darin jeweils Ausbreitung und Einwurf sind das *formale und rhythmische Grund- (Fundamental-)element der Komposition*¹⁵.

¹⁵ Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, hat im Rahmen seines erhellenden Exkurses über Gruppen und Gruppenbildung (p. 188 sqq.) auf p. 193 wohl erkannt, daß die Gruppen der *Disputa* hauptsächlich aus jeweils drei Gestalten bestehen; er hat die regelmäßige Folge der Einzel- (und Achs-)figuren noch nicht beachtet; und er hat, indem er schrieb, die zwischen den Gruppen sich ergebenden Bruchstellen der Komposition seien hier noch ungelöst stengelassen, noch nicht in besonderer Weise künstlerisch behandelt, den diesen Bruch erzeugenden Charakter des fundamentalen Einwurfs, wie überhaupt das Formalprinzip des Diskontinuierlichen (s. hier Kap. IV) noch nicht erkannt.

Folgen wir dem formalen Zusammenhang und dem Rhythmus weiter: in Gregors weitem Sehen, in des Hieronymus weitem Strecken der Arme, in der Einzelfigur weitem doppelten Weisen, in der Landschaft mählichem Sinken zieht jetzt die Bewegung unter gleicher Beteiligung von Gruppe und Einzelfigur dahin. Das Verhältnis von Gruppe zu Einzelfigur wird figural-formal durch die Intermittierung kompliziert; aber rhythmisch nimmt auch die Einzelfigur das weiterleitende Moment, aus ihrem Stehen hervorgeführt, als dominierendes auf. Dieses weiterleitende Moment tritt zunächst in Gregors Blick und Hand aus einem gegenläufigen Ansatz in seinem getrepten Sitzen hervor; wird aufgenommen und verlängert in des Hieronymus Armen, bricht ab in dessen Gesicht, Buch und Beinen; erwächst erneut der aufgehenden Schleife des Brokatbesatzes um den Kopf der Standfigur, verdoppelt und verlängert; und läuft dann, zum andernmal verlängert, in der Landschaft aus. Die Bewegungszüge sind nicht mehr knapp und dicht genommen, sondern gezogen, gestaffelt und wie ein Hauch in den Bergen auslaufend, bis, am Platze bleibend, dünn, doch präzise artikuliert, ruhig aufgebaut, die Monstranz ausgestellt erscheint.

Dann ereignet sich, gegen die dahin gezogene und milde gewordene und jenseits der Monstranz milde aufgenommene Bewegung vehement ein Dagegenanfahen und Emporfahren im Arm der ersten rechten Standfigur; und ereignet sich darin die *Fundamentalüberraschung*. Im rhythmischen Zusammenhange mit ihr findet sich die gründlich anders organisierte, nach vorne, gegen uns, aus sich herausentwickelte Gruppe und auch die nächste Einzelfigur des Hockenden: dieser rhythmische Zusammenhang besteht im Schwung, in Folge und Korrespondenz der großen Bögen. Diese Folge großer Schwünge wird rhythmisch unterbrochen durch die zitternd aufsteigenden Wellen in Ambrosius. Während des zügigen Fortgangs der mächtigen Bögen und Schwünge ereignet sich in der rhythmischen Grundstruktur: "-Gruppe, Figur-", "-Ausbreitung, Einwurf-", durch das Ausfallen des Stehenden und emporgeführt Stabilisierenden, durch dessen Absinken in den Hockenden erneut Überraschendes, zweiter Teil der Fundamentalüberraschung (vom Weisen des Himmels zum Schreiben an der Erde). Während das Gewand dieses Hockenden ausläuft, taucht aus der Tiefe die begleitende Reihe auf, in drei Schritten stets gewichtiger vortretend. Aus dieser Begleitung entwickelt, (pp. 19/20) durch die Zäsur ihr gespannt verbunden und gegen das auslaufende Gewand des Hockenden energisch aufgeführt, folgt die rhythmische Hauptstabilisierung Papst Sixtus. Dann folgt der reiche, begleitende, differenzierte, an Sixtus angehängte Schluß. [In der Druckausgabe des Buches waren der den Himmel Weisende, der am Boden Schreibende und der einziehende Papst als insgesamt drei Fundamentalüberraschungen bezeichnet, die Figur des Papstes damit zu hoch gewertet und der Zusammenhang zwischen dem Weisen des Himmels und dem Schreiben am Boden zu wenig herausgestellt worden. Das wurde hier entsprechend dem Aufsatz von 1987¹⁶ berichtigt].

Die Achsfiguren sind für die linke Hälfte der *Disputa* aber schon erkannt worden von Josef Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio*, Straßburg 1898, p. 30 sq.

¹⁶ Rudolf Kuhn, „Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?“, *Über das Klassische*, ed. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, 137 – 203, bes. p. 171.

Die Fundamentalüberraschung nenne ich so, weil sie *ereignishafte Überraschung für das formale und rhythmische Grund-(Fundamental-)element der Komposition* ist, welches in der linken Hälfte der Komposition als Einheit aus Gruppe und Figur angesetzt wurde: in dieser Fundamentalüberraschung folgt nicht mehr nur auf eine Gruppe eine Einzelfigur, auf Gebreitetes Aufgehendes, auf Aufsteigendes Gesenktes, auf Verweilendes Gezogenes, auf Dichtes Dünnes, auf Kompaktes Gestaffeltes, etwas Gegensätzliches, sondern das für das bis dahin durchgeführte Erscheinen solcher Gegensätze tragende Fundament wird überraschend preisgegeben und an seine Stelle tritt ereignishaft ein anderes.

Es ist evident, daß Raffael in dem erst angesetzten formalen und rhythmischen Fundamentelement der Komposition: Ausbreitung und freier Einwurf, die Struktur des Disputis dargestellt hat: Lesen, Einwurf: Schauen!; ins Schauen Drängen, Einwurf: aber Lesen!, etc.

Es ist aber auch evident, daß Raffael über das geschaffene und gesetzte rhythmische und formale Fundamentelement aus Position und Einwurf frei und übergesetzmäßig verfügt hat. Wie er Gruppe und Einzelfigur als figurale Einheiten gesetzt und gerade das Selbständige, Beharrende der Gruppe in der aufgelösten Gruppe des Bildschlusses aufgegeben, ins Spiel gebracht hatte; hat er auch das formale, rhythmische Grundelement der Komposition gesetzt und gerade die darin angesetzte Ordnung wieder durchstoßen, die Entwicklung des Sachproblemles durch die Fundamentalüberraschung "vergründlichend".

Der Fluß des formalen Zusammenhanges, der die Gestalten hervorträgt und bindet, ist selbst eigentümlich lebendig: nicht nach angesetzter Kraft und Widerständen, die er fände, wie natürlich fließend, sondern nach dem spontanen Entscheid des Künstlers, der ihn schafft, regelt, und wieder aus seiner Bahn hebt, umwandelt, und dadurch das Spontane seines Geistes ihm ausdrücklich über das Gesetzgebende und ein Gesetzmäßiges hinaus gibt und das natürlich Folgende, gesetzmäßig Folgerechte geistig Spontan macht. (pp. 20/21)

Uccellos Sintflut

Einleitung

Raffael hatte im Gange seiner kompositionsstudierenden Arbeit, wie an erhaltenen Zeichnungen verfolgt werden kann, den formalen Typus einer Komposition nach Reihen mit Achsfiguren wiedergefunden und dank dessen besonderer strukturaler Festigkeit als geeignet erfunden, einen Disput nach Ausbreitung und Einwurf darzustellen, ihn zu entwickeln und überraschend zu wenden, zu vertiefen. Als ältere Beispiele dieses Typus mochten ihm Kompositionen, die sich durch Werke geistig spontan lebendigen Zusammenhanges zugleich übertreffen ließen, in die Erinnerung gekommen sein, so das Fresko *Die Sintflut* von Paolo Uccello und so die Bronzereliefs *Der Esel von Rimini* und *Die Kreuzigung* von Donatello. Was für Kompositionen waren ihm dabei, zunächst in Uccellos *Sintflut*, vor Augen gestanden?

Orientierung

Das Fresko der *Sintflut* (215 cm x 510 cm), wohl 1446/48 gemalt, ist Teil eines alttestamentarischen Zyklus von der Hand mehrerer Künstler im Chioostro Verde des Dominikanerkonventes Sta. Maria Novella in Florenz.

Die Komposition wirkt zunächst wirr: Halbfiguren, Ganzfiguren, Kleinfiguren zweier Arten, kreuz und quer. Darin ist diese Komposition der unmittelbar unter ihr sichtbaren Komposition des Opfers und der Trunkenheit des Noach von demselben Uccello durchaus entgegen.

Im Bilde vom Opfer des Noach, da steckt links das Großvieh die Köpfe zusammen, entschwirren darüber die Vögel formiert, kniet Noach rechts inmitten seiner Söhne und deren Frauen, jenseits eines Altares, seiner Frau gegenüber, betend die Hände erhebend, und erscheint Jahwe in der Wolke über Mann und Frau, deren Gegenüber bindend, festigend, segnend, sich zu Arche, Tier und Mensch unter den Bogen des Bundes zugleich einlassend; solcher Festigkeit, Gewogenheit, Wohlordnung zum Kontrast zeigt sich die Wirrnis der Flut als wiedergekehrtes Chaos. (pp. 21/22)

Kompositionsbeschreibung

Doch, diese Wirrnis ist differenziert, die Figuren sind typisiert, in Folgen gebracht, komponiert, das Gegensätzliche ist kontinuierlich, wie sich zeigen wird, gebunden. Wir beachten nacheinander die Folge der Figuren vornean, die Folge der Achs- und Standfiguren und die Folge der Selbständigen Kleinfiguren.

Zunächst die Erste Folge der Figuren vornean, von links:

Das erste Halbfigurendoppel: Im Profil nach rechts, im Sattel eines mit Hals und Kopf über der Flut schwimmenden Pferdes, ein Jüngling, der mit der Linken die Zügel und mit der Rechten hoch vor seinem Gesicht erhoben ein Schwert hält, einen Gegner damit zu schlagen. Ihm entgegen, über einem Manne, der nur mit Turban, Kopf, Brust, Schulter,

Beinen und Füßen, wohl in einem Rettungsring sitzend, über dem Wasser dahintreibt, nun im Profile nach links, ein zweiter Jüngling, der, einen Rettungsring um den Hals, aufrecht mit beiden Fäusten vor sich eine Keule hält, den Schwertschlag des ersten zu parieren. Der, der sich den Weg erstreitend angreift, hat ein Pferd vor und unter sich, das vorwärts zur Rettung strebt. Der, der den Schlag parierend sich verteidigt, hat einen Mann vor, neben und unter sich, der, untergegangen halb, dahintreibt. Thematisch: erstens Kampf in der Flut (und darin zugleich Bosheit, Gn. 6,5). So von links nach rechts, von rechts nach links in den ersten Figuren.

Inmitten der Komposition, knapper gegeneinander gestellt, aus der Nähe in die Tiefe nach links, aus der Tiefe in die Nähe nach rechts, parallel aneinander vorbeigerichtet, das nächste Halbfigurendoppel: Auf einer in die Tiefe schwimmenden und nach links schauenden Büffelkuh sitzt eine Frau, vom Rücken zu sehen, die mit ihren Armen den Leib ihres Mannes, der vorgebeugten Hauptes, vorgebeugter Arme vor ihr sitzt, umfängt und nach links, einen kleinen Rettungsring kokett im Haar, schaut, den verteidigungswilligen Jüngling vor Augen. Ihr entgegen, in einem aus der Tiefe her treibenden, von Seilen umspannten Fasse, ein Jüngling, der, gegen den Rand des Fasses rückgelehnt und sich halb mit den Armen auf dessen Rand stützend, erstaunt den nächsten vor sich erschaut, der für sicher da steht. Thematisch: zweitens Flucht in der Flut, Schwimmen und Treiben hin und wider, Verteidigungsfähige, für sicher Stehende vor Augen.

Dann, wiederum soviel Platz in der Komposition wie das Halbfigurendoppel der Kämpfenden links einnehmend und diesen entsprechend, eine Ganz- und Standfigur, nebst einer Kleinfigur zu ihren Füßen, und zu Füßen der Arche Selbständige Kleinfiguren, in entschiedenem Gegensatz der Stand- und der liegenden Figuren; zunächst, auffallend und stets aufgefallen, nach zweimal Halbfigurendoppeln hoch aufgehend eine Ganzfigur.

Die Standfigur, nebst der attribuierten Kleinfigur zu ihren Füßen: Mit seinem rechten Fuße über dem Bildrande, mit seinem linken Fuße auf fußbreiter Erde steht, hoch aufgerichtet, ein Mann, im Profile nach rechts, Turban umbundenen Hauptes, in Kleid und Mantel würdig, in sich zurückgesetzt, ins Halbprofil (pp. 22/23) hergewendet, die Rechte hebend, innehaltend und erhoben in die Weite, wo nichts sichtbar, schauend, das Nächste aber nicht sehend, auch ob demjenigen ungerührt, der ihm zu Füßen aus der Flut Hände und Kopf erhebt, ihm die Fesseln seiner Füße umklammert und flehend zu ihm aufschaut. Die Selbständigen Kleinfiguren derjenigen, die weiter rechts der Arche zu Füßen liegen: Tote, auf die Erde geworfen; ein Kind, auf den Rücken nach rechts geworfen, der Leib vom Wasser aufgebläht, tot; ein Junge auf den Rücken nach halb links in die Tiefe geworfen, tot; ein Kopf abgerissen, nach dem eine Krähe hackt, Tier wider Mensch; ein weiterer Junge, dem anderen parallel, auf den Rücken nach halb rechts in die Nähe geworfen, abermals tot. Thematisch: drittens ungerührtes für sicher Stehen nebst flehendem Sinken und gegenüber diesem Tod und Arche.

Vornean demnach in gesamter Folge zunächst ein Halbfigurendoppel in der Flut Kämpfender, von links nach rechts, und rechts nach links; dann, quer gerückt, aus der Nähe in die Tiefe, aus der Tiefe in die Nähe, ein zweites Halbfigurendoppel in der Flut Flüchtender, Schwimmender, Treibender; dann, wieder von links nach rechts, aber wie unvermittelt plötzlich auf gehend, die Ganzfigur eines ob der Flut für sicher Stehenden

nebst einem Sinkenden zu Füßen, und, wieder in Nähe und Ferne zugleich, die Kleinfiguren von Toten unterhalb der Arche.

Das unvermittelt Plötzliche in dem Hochaufgehen der Ganzfigur aber ist scheinbar; es ereignet sich nicht spontan, wie solches für Raffaels *Disputa* zu erweisen stand: die Ganzfigur des Stehenden (so auch die Kleinfiguren der Toten) ist vielmehr ausdrücklich vorbereitet, sie ist Steigerung, ist Umkehrung anderer vorausgesetzter Ganzfiguren (so auch die Kleinfiguren der Toten): Ganz- und Kleinfiguren sind kontinuierend mittels eigener Folgen eingefügt, sie sind "vermittelt plötzlich".

Sonach die Zweite Folge der Ganz-, Stand- und Achsfiguren:

Links, unter den Armen dessen, der mit beiden Fäusten aufrecht eine Keule hält, um einen Schwertschlag zu parieren, treibt eine Leiter in die Tiefe, der linken Arche parallel, und führt den Blick zu einem jungen Mann, der sie nicht mehr braucht: Dieser junge Mann hat das erste und zweite Sims des Sockels jener Arche mit dem linken und dem rechten Fuße erstiegen; er hält sich mit den Ballen seiner Füße auf ihnen und mit den Spitzen seiner Finger am schmalen, in Brusthöhe umlaufenden Sims und drängt sich an die Wand an, im Winde nicht abgetrieben zu werden; so von einem Greis, dessen Kopf vor der Büffelkuh auftaucht, gesehen. Die erste Stand- und Ganzfigur thematisch: Figur eines sich zu Rettung und Stand anklammernden Jünglings.

Tiefer dann, weiter rechts, ebenfalls im Profile nach links, ein Mann. Er steht auf einem Brette und treibt auf jene Arche zu; er hat vor sich zwei, tiefer in seinem Schatten einen Mann, der die Arche erklimmt, näher einen Löwen, dessen Kopf aus der Flut auftaucht, der seinen Rachen gegen den Hund des Mannes, der hinter ihm auf dem Brette steht, aufreißt: So steht der Mann zwischen Rettung (pp. 23/24) und Gefahr, hat Rettung und Gefahr vor sich, steht gebeugt, die Keule hebend, um die Gefahr zu erschlagen. Zugleich hier Mensch gegen Tier, wie, die Komposition beschließend, dann Krähe gegen Mensch. Die zweite Stand- und Ganzfigur thematisch: Figur eines um Rettung und Stand kämpfenden Mannes.

Tiefer wiederum, weiter rechts, ein Baum. Der Baum ist im Sturm gebeugt und vom Blitz getroffen; seine Zweige, Äste, Krone treiben abgerissen mit Wolkenfetzen der Arche entlang näherzu, über und gegen jenen, der sich vorne an der Arche anklammert. Die der ersten Ganzfigur attribuierte Kleinfigur, der Greis, der den sich Anklammernden sah, war ihr ferner; die der zweiten Ganzfigur attribuierten Kleinfiguren, Löwe, Hund und der Klimmende, waren in Kampf und Rettung näher bei; und dicht jetzt neben dem Baume beugt sich einer, die Hände am Kopf, nach links und fährt einer, die Arme erhoben vor Schreck, nach rechts. Die dritte Stand- und Ganzfigur thematisch: ein vom Blitz getroffener Baum.

Die Ganz- und Standfiguren folgen einander in die Tiefe, sich zu Rettung und Stand anklammernd, um Rettung und Stand kämpfend, dann getroffen, und folgt als vierte letztlich vornean der ungerührt und für sicher Stehende, gesteigert, gegengewendet, durch den flehend Sinkenden zu seinen Füßen pathetisch herausgehoben.

Ferner die Dritte Folge der Selbständigen Kleinfiguren:

Uccello hat in dieser Komposition unterschieden Kleinfiguren, welche Halbfiguren und regelmäßig den Ganzfiguren zugegeben sind, zuletzt den Sinkenden zu Füßen des für sicher Stehenden, und andere Selbständige Kleinfiguren, wie als Schluß des Bildes die Toten zu Füßen der Arche rechts. Diese Selbständigen Kleinfiguren stehen in einer eigenen Folge, die Toten des Bildschlusses haben Vorgänger, welche flach über Erde und

Flut sich erstrecken: Zwischen demjenigen, der die Keule hält, einen Schwertschlag zu parieren, und demjenigen, der, auf dem Brette stehend, die Keule schwingt, einen Löwen zu erschlagen, sieht man Frau und Mann, die prustend, Wasser spuckend, links und rechts zügig ausgreifen und miteinander schwimmen. Auf dem Eiland in der Tiefe, auf welchem der getroffene Baum steht, sieht man eine Frau, von Tüchern umhüllt, erschöpft zu Boden gesunken und einen Mann, nackt, auf die Seite niedergestürzt. Und schließlich rechts in der Nähe die Toten. Schwimmende, Erschöpfte, Ertrunkene, das ist die thematische Folge.

Zum Thema des Bildes

Arche und Gegenarche sind einander symmetrisch in die Tiefe fluchtend gegeben, ein Areal geordnet-meßbarer Distanzen erschließend; in diesem Areal aber gerade keine Wohlordnung, sondern Wirrnis, wiedergekehrtes Chaos.

In komponierender Darstellung der Wirrnis sind drei selbständige Motivfolgen ausgebildet und miteinander verknüpft. Die dritte Motivfolge aus Kleinfiguren: Schwimmende, Erschöpfte, Tote. Die zweite Motivfolge aus Standfiguren: ein zur Rettung sich Anklammernder, ein um Rettung Kämpfender, ein (pp. 24/25) vom Blitz Getroffener, dann pathetisch herausgesetzt ein für sicher Stehender nebst einem Sinkenden zu seinen Füßen. Diese beiden Motivfolgen sind im Wechsel miteinander gesetzt, sind in die Tiefe und wieder in die Nähe geführt und sie sind in je ihren letzten, so eigens vorbereiteten Gliedern in die erste Motivfolge vornean, vor den Archen her, zugleich eingeknüpft, nach Halbfiguren der Kämpfenden, dann der Flüchtenden vorbereitet plötzlich die Ganzfigur des für sicher Stehenden ob dem Sinkenden und die Kleinfiguren der Ertrunkenen.

In diesen miteinander wechselnden, einander begleitenden, und miteinander verknüpften Folgen hat Uccello, was den Menschen Sintflut sein kann, entwickelt: In dem, der ob einem Sinkenden für sicher steht und vor den Toten, ist es vorbereitet und plötzlich herausgesetzt und evident: um Sinken, um Stehen; um ganz, um halb, um kaum aus der Flut heraus Sein; um Leben und Tod geht's bei der Flut. Jede der Folgen und allemitsamt enden mit den Toten. Doch nicht mit ihnen allein. Sie liegen zu Füßen der Arche, die platzreich über ihnen aufgeht und aus deren Seite Noach schaut. So über den Ertrunkenen, wie der für sicher Stehende über dem Sinkenden; und dem Eigenmächtigen entgegen sich auf die Rettende stützend; höher als alle, ihrem Treiben enthoben; leicht die Hand ausstreckend; ernst den Zweig zu empfangen; welchen nach rechts unter der Wolke her die Taube trägt, wie nach links aus der Wolke der Blitz gegen Baum und Gegenarche¹⁷ zündet.

*Zu Donatellos Bronzerelief *Der Esel von Rimini**

¹⁷ In ikonographischer Hinsicht bleiben Rätsel. Die Arche links ist wohl als eine Gegenarche zu bezeichnen. Vgl. Michelangelos Erfindung einer Familie eines Gegennoach in seiner *Sintflut* (hier Kap. V). Auch der für sicher Stehende ist nicht befriedigend gedeutet. Gelegentliche Deutungen seiner als Jahwe (vgl. dagegen dessen Aussehen in *Noachs Opfer*) und als Noach (vgl. dagegen dessen Aussehen in der *Sintflut* selbst) sind, auch motivisch, gänzlich unwahrscheinlich.

Das Stehen der Standfigur in Uccellos Komposition ist thematisch dem Stehen der Standfigur in Donatellos Bronzerelief *Der Esel von Rimini* (57 cm x 123 cm) ähnlich. In diesem Relief, welches zu den vier erzählenden Reliefs des Hochaltares von S. Antonio in Padua gehört, der in veränderter Gestalt auf uns gekommen ist, wird erzählt, wie der hl. Antonius die konsekrierte Hostie einem Esel vorhält und wie der Esel zum drängenden und stutzenden, zum stillen und lauten Staunen des störrischen und dann bewegten Volkes von Rimini vor dieser Hostie an den Stufen des Hochaltares wunderbarerweise niederkniet. Donatello hat die Standfiguren als thematischen Gegensatz zum wunderbedeutenden Knien bald im Wechsel mit knienden Figuren, bald an den Anfang oder das Ende von Folgen selbständiger oder verbundener Figuren gesetzt und zweimal noch auf Podeste einander symmetrisch erhöht. Donatello hat die Standfiguren zugleich in regelmäßiger Folge gesetzt, die kompositionelle allgemeine Bewegung durch sie als (pp. 25/26) Achsfiguren stabilisiert, ein Kontinuum etabliert; nicht anders als es bei Uccello zu finden ist.

Zur Rhythmusbestimmung

Uccello hat symmetrisch für sich selbständige, innerlich gegenständig bewegte Figurendoppel disponiert, so das Halbfigurendoppel der Kämpfenden, das Halbfigurendoppel der auf Büffelkuh und im Faß Flüchtenden, das Ganz- und Kleinfigurendoppel des Stehenden und der Toten.

Diese, innerlich kontrastreich, dynamisch, zumal im dritten Teil von den anderen abweichend gerichteten Figurendoppel sind durch die Folge variierter Standfiguren rhythmisch gebunden, durch sie als Achsfiguren in ein rhythmisches Kontinuum gebracht. Dank derselben Achsfiguren ist auch das Areal zwischen den Archsen, sind diese selbst im Ganzen der Figurenkomposition gehalten. Dieses Kontinuum bindet das Vielfältige, auch das plötzlich Andere ein; erstellt und ist über dem Vielfältigen und plötzlich Anderen Einheit. Die Achsfiguren leisten solche Einheit; sie durchbrechen sie nicht, wie bei Raffael.

Diese Achsfiguren sind ferner, ihrem figuralen Charakter nach, den Vordergrundfiguren verwandt: die erste Achsfigur dessen, der sich zur Rettung anklammert, ist in ihrem Aufgehen der Keule; die zweite dessen, der um Rettung kämpft, in ihrer Beugung und die dritte des Baumes in ihrer Biegung dem Rücken des Jünglings verwandt, der vornean den Schwertschlag pariert; und alle drei sind so nochmals kontinuierlich hervorgeführt.

So erscheinen die Achsfiguren über den winklig zu einander disponierten, innerlich gegensätzlichen Figurendoppel; sind in je gleichen Abständen in der perspektivischen Flucht der linken Arche in die Tiefe geführt; sie begleiten die Vordergrundfolge, eins, zwei, drei, drängend, gebeugt, gebogen, sind dann mit Einem in die Nähe und in die Hauptfolge vorgeholt, fest stehend vor tot liegend, endgültig rhythmisch stabilisierend, endgültig das Kontinuum sichernd. (pp. 26/27)

Donatellos Kreuzigung

Orientierung

Das Bronzerelief *Die Kreuzigung Christi* (87 cm x 140 cm), wohl 1460/65 geschaffen, zeigt die vierte Szene eines Zyklus von elf Szenen aus der Geschichte der Passion Christi bis zur Herabkunft des Heiligen Geistes, welche sich über die zwei Kanzeln der Kirche S. Lorenzo in Florenz hinziehen. Das Relief findet sich mit dem der Beweinung Christi an der Hauptseite der Nord- bzw. Evangelienkanzel und ist das linke von beiden.

In dieser Darstellung der Kreuzigung Christi sind Gestalten aus vier Bereichen komponiert: Gestalten auf den das Relief rahmenden Pilastern, welche nur links und als Zweifigurengruppe ausgebildet sind; Gestalten vornean im Relief in einer Folge; Gestalten im Mittelgrund hinter diesen; und die Gestalten der drei Gekreuzigten über ihnen. Die Gestalten der drei Gekreuzigten sind als Hochrelief ausgebildet und werden dank der Rahmen und der rahmenbesetzenden Figuren optisch im Einen des gesamten Reliefs gehalten.

Die Gestaltenfolge vornean ist die erzählerisch wichtigste und die Komposition tragende; ihr gehen die rahmenden Gestalten voran; in ihr sind die Gekreuzigten zentral verankert; und in sie werden die Hintergrundgestalten ein- und übergeführt.

Diese Gestaltenfolge vornean zeigt eine Zäsur links der Figur der Maria und eine Pause, die figurbreit ist, rechts der Figur des Johannes; beides dient, die Figurenfolge von Maria bis Johannes herauszuheben und diese zu Füßen des gekreuzigten Christus als Zentrum der Komposition herauszustellen. Die Pause rechts des Johannes bleibt darüber hinaus auffallend.

Die Gestaltenfolge vornean ist durch einen Wechsel von Figuren verweilender Gestalten, der Achs- und zumeist Standfiguren, und von Figuren laufender Gestalten geordnet. So erkennt man, von rechts her, als Standfiguren den zweitletzten der Soldaten, dann Johannes, dann Maria, dann als verweilend die sitzende Frau - sie sei Mutter des Jacobus genannt - und dann den Mann ganz links, der seinen Arm zum Gruße hebt. Und man erkennt ebenfalls von rechts her als Figuren Laufender den letzten der Soldaten, dann rechts der Maria die Maria Magdalena, dann rechts der sitzenden Jacobi-Mutter eine weitere der Frauen, die Salome genannt sei, dann rechts des grüßenden Mannes einen mitgerissenen Soldaten. Daraus ergibt sich zweierlei: erstens, daß die Folge der verweilenden Figuren nach einer ersten sich hochaufrichtenden und einer zweiten (pp. 27/28) niedergesessenen in einer dritten, vierten und fünften reinen Standfigur stabilisiert wird; und zweitens, daß der Wechsel in jeder zweiten Figur zu einer laufenden dreimal erfolgt, das vierte Mal nach Johannes in einer Pause ausfällt und dann in einer letzten Figur ein fünftes Mal wieder aufgenommen wird.

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung verdient die Pause nach der Figur des Johannes besondere Aufmerksamkeit, auch an einer Stelle unmittelbar nach der Mitte der Komposition sich findend, die in Donatellos Esel von Rimini wichtig, und in Raffaels *Disputa* wie Uccellos *Sintflut* besonders beachtet wurde.

Kompositionsbeschreibung

Die rahmend vorangesetzte Zweifigurengruppe: ein Soldat im Profil nach rechts, er hat den Schild auf den Boden gestellt, den Arm auf- und über den Schild gelegt, er steht ruhig und schaut; ein zweiter Soldat, frontal, steht rechts neben ihm, in Brust und Schultern seinem Nachbarn zugewandt, übergreift mit dem linken Arm, vor seinem Leib vorbei, und umgreift, hoch, mit der rechten Hand seine zwischen ihnen stehende, beide überhöhende Lanze, und schaut, den Kopf über die Schulter gewandt, so haltungsbewußt geltend, wie jener schlicht. Ihre zusammengerückte Haltung (vgl. Mt. 27,54), die symmetrische Zusammenführung ihrer äußeren Arme, die Überhöhung durch die Lanze an dem ausgezeichneten Ort vor dem rahmenden Pilaster läßt sie als Gruppe erkennen, als die einzige Gruppe der ganzen Komposition, auf sich konzentriert, gegensätzlich vorangestellt den lockeren Folgen verschiedener Art; thematisch als Gruppe einfach und selbstbewußt Schauender.

Nun die gerahmte und, dank der rahmenden Absetzung, zurückstehende Komposition, zunächst deren erster Teil:

Die erste Figur: ein junger Mann im Profil, im Schritt verharrend, erhebt Arm, Haupt und Hand, den erlösten Schächer zu grüßen. Die zweite Figur: ein Gerüsteter, im Profil nach rechts, beginnt, aus der Position des vorigen, diesen stehen lassend, weiten Schrittes nach rechts zu laufen; noch gegen die Schulter befremdet rückwärtsschauend, was der erste tue; auch mit dem rechten Arm über die Brust greifend, um mit der rechten Hand seinen Schild, der über den linken Arm geschoben, an dessen Rande festzuhalten, und an der Hand des schildführenden Armes ergriffen, und mitgerissen. Diese Gestalt erwirkt durch ihr Stehenlassen der ersten und ihr Folgen der Salome den weiterführenden Zusammenhang. Und die rahmende Gruppe, ebenfalls eines Gerüsteten und eines Ungerüsteten, ist insbesondere ihm und dem ersten vorausgesetzt, als geschlossene denen, die sich zum Gruße heben, mitgerissen laufen, sich in Bewegung lösen.

Die dritte Figur der Mutter Jacobi: im Profile nach rechts, auf die Erde niedergesessen, das rechte Bein ein wenig angezogen, den rechten Arm auf den Boden gestützt, Rücken und Kopf vorgebeugt, hat sie Auge und Stirn in ihr Haar, ihre haarüberquollene Linke gestützt, und weint. Die vierte Figur der (pp. 28/29) Salome: im Profil nach rechts, mit der Rechten den Soldaten sich nach mitnehmend, läuft sie wehenden Rocks, Oberkörper voran, den Kopf in schmerzklagender Qual hebend.

Wie die erste zum Gruß sich hochaufrichtet, sitzt die dritte Gestalt tiefunten am Boden; wie die zweite sich löst, stürmt die vierte dahin. Im Bereich vor dem guten Schächer hebt die Komposition mit dem Gruße an; davon löst sich die zweite Gestalt an der Grenze des Bereiches vor dem Kreuze Christi, an welcher auch die Mutter Jacobi bitterlich weinend am Boden sitzt, an derjenigen Hand, mit der sie sich verteidigt, ergriffen, noch den Schutzschild haltend, noch rückwärts schauend, und schon sich lösend, schon mitgerissen von der zum Kreuze weiterstürmenden Salome.

Sie alle leiden und handeln; so zum Unterschied von den Schauenden eingangs. Auch zum Unterschied von den nach links, nach rechts, vor, zurück, näherzu schauenden Soldaten des Hintergrundes, die, links des Schächers unbehelmt, rechts behelmt, jenseits einer durchgehenden Felsenmauer die Gestaltenfolge vornean begleiten und deren Handeln und Leiden sehen. Unter diesen zu Pferde Longinus, die Rechte von der in den linken Arm abgelegten Lanze nehmend, die Linke, das Gesicht erhebend und über dem

gequälten Schmerze der Salome Christus erkennend, in höchster Form schauend. Wie die erste Figur des Grüßenden die Gestalten des Bereiches vornean an die Gekreuzigten obenüber band, so Longinus jetzt die Gestalten des Hintergrundes.

Unter diesen begleitenden Hintergrundgestalten sind rechts des Schächers zwei mit Longinus und links des Schächers einige mit dem hingerissenen Soldaten vornean näher verwandt, so bindend. In der lockeren Disposition der Hintergrundgestalten fallen zwei festere Formationen, Figurenschemata auf: zunächst ist links des Schächers nach einer v-förmigen Anordnung der obersten drei Köpfe eine von dem letzten derselben ausgehende sinkende Folge von insgesamt vier Köpfen zu erkennen, drei links und einer rechts des Kreuzes; sodann sind Salome und Maria von je einem ihnen links nachgesetzten Gerüsteten begleitet, gegen je dessen Haltung die Hebung und Senkung, die Nuancen der Profilstellungen ihrer Köpfe besonders empfindbar sind.

Es fällt auf, daß sofort schon im ersten Teil der Komposition die ungewöhnlichsten Motive des ganzen Reliefs auftauchen: das Grüßen des guten Schächers, der Christus ähnlich gebildet; das Mitreißen eines Soldaten; daß extremste Leidenschaften auftauchen: das mitreißende Rennen in Schmerz und Qual, das hoffnungslos niedergesunkene bitterliche Weinen; und zugleich die stärksten Bewegungsimpulse im hochauf sich richtenden Grüßen und tief an der Erde sitzenden Weinen, welche im Relief überhaupt zugelassen sind. Extremste Figuralcharaktere, ungewöhnlichste Motive, äußerste Leidenschaften, heftige Losreißungen und Bewegungen: alles das kann garnicht mehr spontan plötzlich erscheinen und vertiefend, erhöhend, herumreißend eingesetzt sein. (pp. 29/30)

Der zentrale Teil der Komposition:

Die fünfte Figur der Maria: Maria, vorkommender Knie, sinkender Schultern, herabgestreckter Arme, vorgeneigten Kopfes stehend, tief herabhängenden, über die Arme aufgezogenen, zwischen ihnen durchhängenden Umhanges, Stirn, Kopf und Schultern verhüllenden Kopftuches, in die leeren, offenen Hände schauend. Die sechste Figur der Maria Magdalena: jenseits eines knappen steilen Felskegels, in dem der Kreuzesfuß steckt, wehenden Kleides, Schultertuches, fliegender Haare vorüberstürmend, Gesicht in Händen, Hände in wallendem Haar verborgen, gesichtslosen, strömenden, rasenden Schmerzes. Die siebte Figur des Johannes: Johannes, als erster nach links gewandt, wie umkehrend gegenanstehend, leicht dastehend, den linken Arm über den Leib, die Hand in die Seite gelegt, den rechten Arm dagegenstützend, Backe, Mund, Nase in die Hand gedrückt und hinter handüberfließendem Haar weinend.

Maria Magdalena folgt kompositorisch dem aufbrechend mitgerissenen Soldaten und der schmerzgequält mitreißenden Salome in gesichtslosem Weinen dahinstürmend, und läuft ihnen motivisch voran. Maria, die Mutter Jesu, folgt kompositorisch dem hochauf sich Hebenden, den erlösten Schächer Grüßenden und der tiefnieder an der Erde Sitzenden und Weinenden ruhig und tränenlos, gebeugt und leerer Hände, und steht ihnen motivisch voran. Johannes wendet die Folge immer heftiger Laufender und antwortet der Folge der Verharrenden abschließend, in gefaßtem Weinen. Nach ihm ist Pause.

Im ersten Teil der Komposition dominieren, durch die Voransetzung der rahmenden Gruppe noch verstärkt, die laufenden Figuren; einander bei der Hand nehmend durchwirkt ihre zusammenhängende Bewegung, von den Verweilenden los und über sie hin, die gesamte Folge. Im zentralen Teil dominieren die an ihrem Ort verweilenden Figuren der Maria und des Johannes die laufende Figur der jenseits von Fels und Kreuz

vorüberlaufenden Magdalena. So kontrastiert und dominiert ihre symmetrisch-feste fassungslose Trauer und ihr gefaßtes Weinen allen sich zum Rasen, Dahinrasen steigernden Schmerz.

Maria und Johannes vor Magdalena stehen in der Folge des Wechsels verweilender und laufender Figuren in die symmetrische Festigkeit heraus und solcherart zu Füßen des Kreuzes in ihrer Mitte, welches im Felsen steckt, aufgeht, sich über sie breitet und zwischen und über ihnen, vor und inmitten der anderen Gekreuzigten und höher den toten Christus in plastisch kräftiger Figur trägt. Es ist erstaunlich, wie innerhalb der wechselnden Folge laufender und stehender Gestalten die zentralen Gestalten kontinuierlich und folgerichtig zu symmetrischer Festigkeit herauswachsen und dadurch in der monumentalen Fügung der Maria und des Johannes unter dem Kreuz das repräsentierende Bild aus dem erzählenden.

Hier sind zugleich die Gestalten der Gekreuzigten des Bereiches über dem Bereich der Folge vornean in dieser Folge verankert. Und die Historie von Schmerz und Leid ist mit ihrem Höhepunkt beendet. (pp. 30/31)

Der dritte Teil der Komposition:

Der dritte Teil der Komposition schließt die gesamte Komposition vom Hintergrunde her und zügig: Unter den die Folge vornean begleitenden Hintergrundgestalten fallen, zunächst noch jenseits des zentralen Teiles und der Magdalena, Gestalten in v-förmig festerer Formation auf, wie schon einmal ganz links, diese variierend, nun in Profilen und behelmt. Nicht an deren letzten unmittelbar angeschlossen, wie beim ersten Mal, sondern mittels einer Zäsur abgehoben, solcherart akzentuiert, beginnt dann jenseits des Johannes die Wiederholung der sinkenden Folge von vier Gestalten, variiert, doch, wie beim ersten Mal, drei links und einer rechts des Schächerkreuzes. Diese sinkende Folge wird am Platz der Pause in der Figurenfolge vornean und mittels ihrer in zunehmend gewichtigeren Ganzfiguren stufenweis hervorgeführt, ja bis in die Figurenfolge vornean übergeführt, ihre vierte Figur ist deren letzte Standfigur. Wie im zentralen Teil die Gekreuzigten des Bereiches obenüber in der Figurenfolge vornean verankert wurden, werden in dieser Folge nun im dritten Bildteil die Gestalten des Bereiches des Hintergrundes in die Folge vornean übergeleitet und eingeführt. Die beiden letzten Figuren der sinkenden Folge, nach einem offen und einem verhalten dastehenden, nun armwinklig geschlossen dastehend, Brust gegen Brust, gerüstet und ungerüstet korrespondieren auch der auf den Rahmen vorausgesetzten Gruppe.

Und motivisch wird in dieser sinkenden Folge, nachdem die Historie von Trauer und Schmerz, von Handeln und Leiden bei ihrem Höhepunkt beendet war, das begleitende Schauen von Trauer und Schmerz, des Handelns und Leidens, als fragendes, beobachtendes, skeptisches Schauen hauptsächlich ausgebreitet und in den Vordergrund herabgeführt. In dessen Rücken bleibt der verdammte Schächer, ungegrüßt, ungesehen verreckend, denn das Gemeine geht klanglos...

Und nach dem in den Vordergrund herabgeführten, vierfachen Schauen, bricht der letzte Gerüstete, die zehnte Figur der Folge vornean, auf - und läuft.

Zur Themenbestimmung

Thema der Komposition ist: Von Zusammengerückten beobachtet: wie die kurze Begrüßung und die langdauernde Klage der Handelnden und Leidenden sich zu zurücktretendem rasenden Schmerz und vortretender fester Trauer, auf den Gekreuzigten Christus gerichtet und ihn umgebend, steigern; und wie darin Maria und Johannes unter

dem Gekreuzigten und der Gekreuzigte zwischen und über Maria und Johannes in Leidenschaft, Schmerz und Trauer verankerte, monumentale Festigkeit erlangen; und wie das begleitende Schauen der Bewegten nach vorne und zum Stehen kommt, und diesem schließlich neuer Aufbruch entspringt.

Zur Rhythmusbestimmung

Struktur, Elemente, Teilverläufe sind beisammen. Eine durchgängige und einheitliche Notierung des hauptsächlichsten Verlaufes ist noch zu versuchen. (pp. 31/32)

Das rhythmische Grundelement der Komposition ist zweiteilig; es besteht aus einer Verweilenden (zunehmend Stehenden) Figur und einer Laufenden Figur. Dadurch ist in dem rhythmischen Grundelement der Komposition Bewegung dargestellt, eine Bewegung, die diese beiden gegensätzlichen Teilmomente enthält. Dabei ist auch das Verweilen bzw. Stehen als der eine Teilmoment dynamisch aufgefaßt, wie das Hochaufsichrichten der ersten und das Tiefniedersitzen der dritten Figur je für sich, im Kontrast zu einander und in der Folge der Stehenden erkennen läßt.

Dieses rhythmische Grundelement ist in der Komposition fünfmal nacheinander gesetzt. Dabei wird erstens in der Betonung oder Zurückhaltung des ersten oder zweiten Teilmomentes gewechselt: (Eins) Zwei oder Eins (Zwei). (Auch die wiederholte, sinkende Figurenfolge ist differenziert, gegen ihr Ende zunehmend, ja, im letzten Gliede wie eine Vordergrundsfigur betont: (eins)-zwei-drei-Vier). Dabei werden zweitens durch Zäsuren zusammenfassende größere Einheiten gebildet: so bildet die erste Doppelsetzung des Grundelementes dank der nachfolgenden Zäsur eine zusammengefaßte Einheit; so auch die zweite Doppelsetzung; mit der Besonderheit, daß dank der Gegenwendung des Johannes (dessen Folger ihm den Rücken kehren "müßte", wie weiter rechts geschieht) und dank der Pause zugleich anschaulich eine Dreifigureneinheit entsteht. Insgesamt folgen einander: entweder eine Doppelsetzung des Grundelementes, eine zweite Doppelsetzung einschließlich der Pause, eine einfache Setzung; oder, anschaulich treffender, eine Doppelsetzung des Grundelementes, eine anderthalbfache Setzung, eine Pause, eine einfache Setzung.

Ich notiere insgesamt; und berücksichtige noch die Verbindung der sich bei der Hand haltenden ersten beiden Laufenden, und die Identität des letzten der wiederholten, sinkenden Reihe mit dem letzten Stehenden, und lasse die auf den Rahmen vorausgesetzte Gruppe fort:

(Eins) Zwei-, (Eins), -Zwei/Eins, (Zwei), Eins/(eins)-zwei-drei-Vier=Eins, Zwei.

Dank der Voraussetzung der Gruppe zusammengerückter Soldaten auf den Rahmen, erscheint die Bewegung des rhythmischen Grundelementes über das Verweilende und Laufende Moment hinweg und, mittels ihrer, als vorwärtsgehend, entfaltend, entwickelnd, folgebildend. Dank seiner beiden Momente war es gegensätzlich genug, daß drei unbeweglich stehende Kreuze in einer bewegten Historie verankert werden konnten. Dabei ist dieses Stehen dem Donatello kein Symbol für Tod gegenüber dem Laufen (Bewegung) als Leben geworden, wie man an Maria und vorzüglich an Johannes erkennt, die keineswegs schmerzstarr und ohnmachts-, todesnah erscheinen, sondern nur ein Analogon. Vielmehr geht es darum, wie sichtlich, aus dem Flusse der Historie, der Erzählung, das Monumentale als Gegensatz in die gemeinsame Einheit hervortreten zu lassen.

Der Rhythmus ist, dank der regelrechten Wiederkehr des gleichmäßigen Grundelementes, kontinuierlich. Auch die einzige Änderung in der Abfolge dient, (pp. 32/33) kompositorisch gesehen, die Hintergrundgestalten in die Folge der Vordergrundfiguren überzuleiten, sie einzuführen, sie so zu binden; motivisch-thematisch gesehen, das Hauptgeschehen nicht zu wenden, sondern es zu ummanteln, es einzubetten, es abzurunden und abzuschließen; und, rhythmisch gesehen, ist diese Änderung keine Durchbrechung, keine Umwendung, sondern eine offene Stelle, eine Pause, in der etwas auftaucht, vorkommt, das, abgehobener, gewichtiger zwar, aber eben doch wiederholt ist: ja, das, was da auftaucht, ist vorher, wie beiläufig, vorausgenommen, damit es eben nicht von Grund auf neu, sondern vorbereitet sei und vorbereitet eintrete¹⁸. (pp. 33/35)

¹⁸ Vor anderen ist Vöge Raffaels Studium des Donatello nachgegangen (Wilhelm Vöge, *Raffael und Donatello*, Straßburg 1896); Vöge hat dabei die Paduaner Reliefs des Donatello berücksichtigt.

Für den kompositionellen Zusammenhang der *Disputa* und der Florentiner *Kreuzigung* des Donatello seien noch einige Punkte aufgeführt:

- a) In beiden Kompositionen ist eine geschlossene Gruppe (auf den Rahmen bzw. an der Brüstung) einer anhebenden Einzelfigur (des mitgerissenen Soldaten bzw. des einladenden Jünglings) vorausgesetzt.
- b) In beiden Kompositionen wechseln Stehende und Bewegte Figuren bzw. Gruppen miteinander; vgl. besonders deren ersten Wechsel bei Donatello von der Gruppe der Soldaten auf dem Rahmen zu der Einzelfigur des mitgerissenen Soldaten mit deren erstem Wechsel bei Raffael.
- c) In beiden Kompositionen dienen ähnliche Zäsuren der Bildung kleinerer überfiguraler Einheiten; vgl. die Einheit Gruppe und Figur, das Grundelement der Komposition bei Raffael mit der Einheit von Maria bis Johannes bei Donatello.
- d) Es gleichen einander die sinkende Folge der aus dem Hintergrund herabgeführten Soldaten bei Donatello und die Folge der immer sichtbarer werdenden Gestalten der Thronassistenten und des Papstes Sixtus bei Raffael, auch an ähnlicher Stelle der Komposition. Beide führen bis zu einer Verankerung in der Figurenfolge voran.
Um so mehr fällt auf, daß
 - a) die vorkommende Reihe der Thronassistenten und des Papstes bei Raffael nicht, wie für Donatello gezeigt, vorbereitet ist;
 - b) dem nach oben Gewendeten, den erlösten Schächer Grüßenden, gleich anfangs links bei Donatello, bei Raffael erst rechts des Altares ein nach oben Gewendeter entspricht (vgl. die hier in Kap. IV analysierte Entwicklung der Komposition in den erhaltenen Kompositionsstudien), was für die Fundamentalüberraschung bei Raffael wichtig; und letztlich um so auffallender
 - c) die spontane Fundamentalüberraschung überhaupt. (Für die Rekonstruktion der Geschehnisse der Florentiner Reliefs des Donatello ergibt sich auch in diesem Zusammenhang, daß sie zumindest 1508 Raffael zugänglich gewesen sein müssen.).

Zweites Kapitel Dynamische Komposition

Beispiele aus

der Renaissance Komposition

Uccello: *Schlacht von San Romano*, ehem. Florenz, Pal. Medici, jetzt: London, National Gallery; Florenz, Uffizien; Paris, Louvre.

der Klassischen Komposition

Raffael: *Vertreibung des Heliodor*, Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro.

(pp. 35/36)

Vorbemerkung

Kontinuum und Diskontinuum als Formalprinzipien des Komponierens sind Gegensätze. Kontinuierend zu komponieren, ein Mannigfaltiges in ein durch Gegensatz und Wiederholung gegliedertes Kontinuum zu bringen, alles neu Auftretende jeweils schon umsichtig und vorausschauend vorbereitet zu haben, dieses Prinzip lag den Kompositionen des Donatello, dem *Esel von Rimini*, der *Kreuzigung*, und des Uccello, der *Sintflut*, zu Grunde. Diskontinuierend zu komponieren, spontan wie aus dem Nichts wendend; ja ein zunächst etabliertes Kontinuum fundamental überraschend preiszugeben, ereignishaft zu durchbrechen, so die Thematik sprunghaft gründlicher darstellend, dies Prinzip lag der Komposition des Raffael, der *Disputa*, zu Grunde.

Dieser Gegensatz der Kompositionsweise sei zunächst nochmals verdeutlicht. Ich wähle dazu zwei verwandte Kompositionen, des Uccello *Schlacht von San Romano* und Raffaels *Vertreibung des Heliodor*.

Beides sind zugleich Werke eines zweiten Typus der Komposition: der Dynamischen.
(pp. 36/37)

Uccellos Schlacht von San Romano

Einleitung

"Die Schlacht von San Romano fand am 1. Juni 1432 statt: Seit April hatten Sienesische Streitkräfte unter Befehl des Bernardino della Carda, welcher früher in Florentiner Diensten gestanden, nunmehr aber unter dem Herzog von Mailand diente, Florentiner Territorium verwüstet. Dem Verlust einiger Festungen zur Folge war der Florentiner Befehlshaber Micheletto Attendoli da Cotignola durch Niccoló Maurucci da Tolentino abgelöst und nur in untergeordneter Stellung mit dem Titel eines Governatore behalten worden. Im Morgengrauen des 1. Juni nun aber wurde der neue Feldherr Niccoló da Tolentino, von seiner Hauptmacht getrennt, mit nicht mehr denn zwanzig Reitern, nahe Montópoli zwischen Florenz und Pisa, bei der Torre di San Romano, von den Sienesischen Streitkräften überrascht. Nach acht Stunden tapferen Widerstandes ward der neue Feldherr durch den früheren entsetzt, dessen Truppen den Arno überquerten, die Sienesen im Rücken angriffen und - den Sieg gewannen¹⁹."

Ca. ein Viertel Jahrhundert später wurden beide Feldherren zu Florenz in besonderer Weise gerühmt: dem neuen Feldherrn Niccoló da Tolentino wurde 1456 im Florentiner Dom von der Hand des Andrea del Castagno ein Grabdenkmal gemalt; und der Entsatz desselben durch den früheren Feldherrn Micheletto da Cotignola wurde wohl in denselben Jahren für den Palazzo Medici von Paolo Uccello glorreich verherrlicht. Die drei Gemälde der Trilogie der *Schlacht von San Romano* (welche oben seitlich ursprünglich kurvig begrenzt waren und nachträglich angestückt und auf rechteckiges Format gebracht wurden) stellen Folgendes dar: I. Der neue Feldherr Niccoló da Tolentino greift an, London, National Gallery (182 cm x 319 cm); II. Der gegnerische Feldherr Bernardino della Carda wird aus dem Sattel gestoßen, Florenz, Uffizien (182 cm x 322 cm); und III. Der frühere Feldherr Micheletto da Cotignola befiehlt die Attacke, Paris, Louvre (180 cm x 316 cm).

Kompositionsbeschreibung, Rhythmus- und Themenbestimmung

I. Niccoló da Tolentino greift an

Die Komposition besteht aus drei auseinander hervorgeführten Hauptteilen, die dynamisch gegensätzlich charakterisiert sind. Zunächst, ohne besondere Berücksichtigung der Hervorfürungen, aus einem ersten Teil links mit anrückenden Reitern und Lanzen, die nach links, wie nach rechts *räumlich in die Tiefe gestaffelt* sind, nach links dicht, nach rechts locker; dann einem zweiten Teil inmitten mit dem Angriff befehlenden Feldherrn, der herausgehoben und *räumlich flach* erscheint; und schließlich einem dritten Teil rechts mit Kämpfenden, die *räumlich glockenförmig einander zugewölbt* sind. Dank der schrittweisen Hervorführung der Teile auseinander sind die

¹⁹ Übersetzt aus John Pope-Hennessy, *Paolo Uccello*, London ²1969, pp. 152sq.

zunächst dynamisch gegensätzlich charakterisierten Hauptteile der Komposition kontinuierlich verbunden. Im Einzelnen:

Den ersten Teil dominiert die Dreifigurengruppe aus Reiter, Rappen, beide vornean im Profil, und dem Gefallenen, der in die Tiefe zu Boden gestreckt: der Reiter, nach vorn geneigter Lanze, zurückgesetzten Kopfes, zwischen Mund- und Stirnschutz, unter gehobenem Visier ausspähend; das Pferd, auf die Hinterhand halb niedergegangen, die Vorderhand über dem Toten gehoben, feurig bleckender Zähne, gezügelter Kraft, im Sprung; der einzige Tote des Bildes, sofort hier, plastisch kräftiger Rüstung, alle Viere von sich legend, schlankweg aufs Gesicht niedergestürzt. So, gleich vorab in der Komposition, ein Reiter- und Siegesdenkmal.

Diesem dominierenden Reiter parallel blasen, links - jenseits eines quergestellten - nachgesetzt, zwei Soldaten weit voraus- und aufgerichtete Posaunen. Jenseits deren drängen fünf/sieben Behelme schräg vor und nach, dicht heran, deren Lanzen (bei der Anstückung des Bildes vermehrt) schräg nach rechts gerichtet sind und dicht, wie weiter rechts nach links geneigte Lanzen der Fußsoldaten lockerer, aufgehen.

Diesem dominierenden Reiter parallel reitet, auf der anderen Seite rechts - auch er jenseits eines quergestellten -, weit voraus gesetzt, ein Knabe auf einem Fuchs; jenseits dessen ein weiterer Reiter, dem dominierenden parallel und gleich, gleichfalls vorgeneigter Lanze, an deren Schaft eine Fahne weht: beide Reiter, ähnlich spähend, reiten dem Knaben zu Seiten, mit ihren Lanzen ihm eine breite Bahn bildend, in der er einherzieht, Rappen für Fuchs, Mann für Knabe für Mann, Lanze für Lanze optisch Schritt für Schritt vorwärtsgehend, und gehalten zugleich. Der Knabe, vielleicht des Feldherrn Sohn, sprengt, gehobenen Hauptes, geschwellter Brust, den abgenommenen Helm in der blanken Hand, den Gefallenen - wie auch die Fußsoldaten, seiner nicht achtend, an ihm vorbeimarschieren - unter und hinter sich, vor der Reihe steigender Lanzen und vor den Posaunen, in großem Satze - die Hinterhufe seines Pferdes sind unter der Hinterhand des dominierenden Rappen zu sehen - einher.

Unmittelbar jenseits des dominierenden Reiters und vor den Posaumentüchern sind auf weiteren Rappen, links und rechts, wie erwähnt, Reiter quergestellt, zu verschiedenem Ende: der linke das dichte und drängende Gefolge durch Querrückung energisch spannend, der rechte durch Zurückbleiben das lockere Herauskommen des Knaben erleichternd; des linken dunkle, des rechten helle Lanze, kreuz und quer, halten und binden die Richtungen der Lanzen. (pp. 38/39)

Der anschauliche Sinn des ersten Bildteils hat zwei Momente, nach links das dicht Gedrängte, energisch Gespannte der anrückenden und aufziehenden Reiter und nach rechts den gehaltenen, weiten, festlichen Einherzug, beides von der dominierenden Sieggruppe aus entwickelt, zu deren Seiten hin ausgegliedert.

Ganz anders der zweite Bildteil: Nach dem energisch Gespannten und dem locker gehaltenen, nun vor und unter der wehenden Fahne Feldherr und Schimmel energisch, feurig und handelnd frei. Der Schimmel, wie der Rappe, auf die Hinterhand halb niedergegangen, die Vorderhand im Sprunge gehoben, aufgehobeneren Kopfes; der Feldherr, in den Steigbügeln aufgerichtet, verhalten, spaltoffenen Mundes, scharfäugig, hat, knapp, energisch, frei ausgreifend, den Kommandostab über dem Kopf des Tieres gehoben, Angriff befehlend, Schlag und Treff des Kampfes im Auge.

Ganz anders wiederum der dritte Bildteil: Hervor nach rechts schießt, mit eingelegter Lanze, auf einem Grauschimmel, ein Reiter; in den Weg reitet, schräg nach rechts in die

Tiefe, auf einem Rappen, der nächste, weitaus und hoch mit seinem Schwerte stechend; tiefer reitet, im Sturme geduckt, nach rechts, mit dem Schwert zu durchbohren, ein dritter: so stoßend, stechend, bohrend parieren und attackieren sie den mit einem weiten Sprung seines Apfelschimmels gegenan, nach links, vorkommenden ersten Sienesen, der hoch über dem Kopf seinen Reiterhammer schwingt.

Bisher waren die Pferde, auf die Hinterhand halb niedergegangen, die Vorderhand gehoben, ihrem Figuralcharakter nach von den Reitern verschieden, waren Reittiere der Reiter. Nun sind sie auch Kampfgefährten, es gleicht dem Bogensprung des sienesischen Apfelschimmels der Bogenstich des Florentiner Rappenreiters. Bisher zogen die Pferde, Rappen, Fuchs und Schimmel, auch wenn feurig und im Sprung, optisch in ruhiger Folge dahin, nun jagen und kämpfen die Reiter, im Profil, schräg, im Profil, quer gegenan, gelenkig-winklig, bogen-künftig, locker und schnell. Noch aber ist der Kampf, im Gegeneinander der Kämpfenden um die leicht gesenkte Lanze, was noch Leonardo beeindruckte, ausgewogen, optisch in Schweben; entsprechend schlägt das Schwert des Rappenreiters auf die Armschiene des Sienesen, fahren Schwert und Lanze der anderen Florentiner hinter und unter dem Achsel- und dem Ellbogenschutz des Sienesen abgleitend durch, ohne zu verletzen, zu lähmen, zu töten, bleibt der Kampf auch motivisch in der Schweben, nichts noch sagend über Niederlage und Sieg.

Das Anrücken, Einherziehen, das Angriff Befehlen, das Kämpfen findet in räumlich schmaler Bahn statt, von Hainen und Hecken jenseits gefaßt und begleitet. Abgesehen von dem Orangenstrauch rechts, wie den vier äußersten Lanzen links, die - nach Augenschein - bei der Anstückung des ehemals in oberen Ecken rundgeschlossenen Bildes zugefügt wurden: ziehen die Florentiner vor einem Orangenhain heran und einher; befiehlt Niccoló da Tolentino vor einer Rosenhecke, die sein Haupt überrahmt, den ritterlichen Kampf, die dann sinkt, den angreifenden Florentiner frei gibt, wieder steigt, den Stich des Florentiner (pp. 39/40) Rappenreiters begleitet und den Kampf: hinter dem Sienesen, wo das Schwert seinen Hammer trifft, platzen zwei von vier Granatäpfeln auf. Dort auch flammt, wie getroffen, des Sienesen Helmbusch; es flammt der des tieferen Florentiners vor ihm, dort, wo der Rappenreiter sein gestrecktes Schwert im Handgelenk künftig dreht; es blüht der Helmbusch dieses gegen den Feind; anders sitzt ruhig die Helmzier dessen, der die Lanze führt; hin-, wider- und ausschwingt und -reckt sich die Zier über den Helmen der Begleiter des Knaben flügelartig und eines in der Tiefe links schlangengleich. Charakteristisch, nicht ohne Humor.

Pausbäckig, rundköpfig die Posaunenbläser, Nackenschutze, Nasen und Arme flachkurvig ausgezogen; rundkräftiger Schultern der quergestellte Reiter; rund kräftigen Rückens, Hinterhand und Hals seines Pferdes verwandt, der dominierende Lanzenreiter; rundkräftig gehobener Brust der Knabe; beim fernerer Reiter, der die Fahne trägt, gleicht der Brusthaken, in den die Lanze zu legen, dem Halsschutz, dem Visier, seiner Habichtsnase und seinem Habichtsblick. Flächig und weicher überrahmt der Hut zweimal des Feldherren Gesicht und die Rosenhecke zum dritten Mal. Auch Aktionen werden so gesteigert: Des Feldherrn Kinn steht gegengewendet über und zwischen den herunter- und auflappenden Platten des Ellbogenschutzes, beobachtend, wägend; aus behäbig, breit-kräftiger Wölbung der Achsel als Widerlager schnell, hebt sich beim schwertstechenden Rappenreiter der Oberarm, mit energisch-knapper Wölbung des Ellbogens unter der Schutzklappe, streckt sich der Unterarm, greift, dreht, stößt Hand und Schwert; im Steigbügel steht der Sienesen, gestreckt in Unter- und Oberbein, rundfester

Schulter, dichtesten Oberleibes und winklig auf-, rück- und ausfahrenden Ober-, Unterarmes und Hammers.

Die drei Bildteile sind dynamisch gegensätzlich charakterisiert: Der erste Bildteil der anrückenden, einherziehenden Florentiner bald dicht, bald locker-gehalten, räumlich je in die Tiefe gestaffelt. Der zweite Bildteil des Angriff befehlenden Feldherrn räumlich flach gebreitet. Der dritte Bildteil der Kämpfenden räumlich in sich wie glockenförmig gewölbt. Die drei dynamisch gegensätzlich charakterisierten Bildteile sind aber auch schrittweis auseinander hervorgeführt; sind kontinuierlich verbunden. Der Schimmel des ins Freiere, Bewegtere abgelösten und vorgekommenen Feldherren steht zwischen dem Rappen und dem Fuchsen hinter ihm, zwischen Lanzen- und Fahnenrägern ist er zur Rechten seines Sohnes geritten. Doch nicht nur: optisch vielmehr wichtiger: wie auf den Rappen des Lanzenrätgers der Fuchs des Knaben folgt, ganz zu sehen, halb zu sehen, folgt auf den Schimmel des Feldherrn der Grauschimmel des Lanzenkämpfers, ganz zu sehen, halb zu sehen, das zweite Tier dabei je mehr zu sehen, in beschleunigterem, beeilterem Rhythmus: So wächst aus dem drängenden Auf- und Nachrücken, dem wehrhaft-hochgemuten Einherziehen gegensätzlich und doch das freie Befehlen: Angriff! hervor; schon vom herausgetragenen Lanzenangriff überholt; welcher (pp. 40/41) schon Kampf, schon Teilnahme an dem auch gegensätzlichen Kampfe und Treffen ist, - welche dem Feldherrn befehlend schon vor den Augen waren.

So über dem, was am Boden liegt. Über den, links, in die Tiefe fluchtend und quer rechtwinklig auf dem Boden liegenden Gefallenen und Lanzenstücken, ruhig und fest zueinander, die Anrückenden und Einherziehenden; über den, inmitten, dort- und hierhin auseinandergestreuten Schild und Rüstungsteilen, lockerer, beweglicher, der frei Befehlende; und über den, schließlich rechts, über perspektivrechtes Fluchten hinaus schräg, quer und kreuz liegenden Lanzenfragmenten und Schild, die, die einander in die Quere kommen.

Die einzelnen Bildeinheiten bindend, wird auch das Zaumzeug geführt: Wie die Richtung des Zügels des Rappen links in der des Zügels des Fuchses, so wird auch die Richtung des Brustgurtes des Fuchses in der des Brustgurtes des Schimmels aufgenommen, den zweiten und ersten Teil bindend; und wird, den zweiten und dritten Teil bindend, nach zwei steigend geführten Zügeln die Richtung des nunmehr sinkend geführten Zügels des Schimmels in der des Zügels des Grauschimmels, dann des Rappen, und, leicht verschoben, des sienesischen Pferdes aufgenommen, in drei Stößen, lanzenparallel, gegen den Sienesen geführt, der sein Roß leicht dagegen hebt.

Und letztlich: Auch der überraschend schräg in den Weg reitende Rappe rechts war links, jenseits des dominierenden Lanzenreiters, wie beiläufig, schon vorbereitet. So antwortet und vermittelt der Sienese die beiden Richtungen des Links-Rechts wie des Schräg in seinem Rechts-Links-Schräg, den ersten Teil der Trilogie beschließend.

II. Bernardino della Carda wird aus dem Sattel gestoßen

Die Komposition besteht aus drei dynamisch wieder gegensätzlich charakterisierten Haupt- und aus zwei überleitenden Zwischenteilen: der erste Hauptteil umfaßt die angreifenden florentinischen Reiter links und deren nachkommendes Gefolge; das erste Zwischenstück umfaßt das samt Reiter zu Boden auf die Seite gestürzte sienesische Pferd und die angreifenden florentinischen Fußsoldaten; der zweite Hauptteil umfaßt den aus

dem Sattel seines Pferdes stürzenden sienesischen Feldherrn und, tiefer, einen sich verteidigenden Begleiter; das zweite Zwischenstück den zweiten samt Pferd zu Boden auf die Seite gestürzten sienesischen Reiter und die im Kampfe durch die Sienesen durchgebrochenen florentinischen Reiter; der dritte, abschließende Hauptteil umfaßt die die Sienesen bedrängenden florentinischen Lanzenreiter rechts. Nicht alle Reiter tragen Helmbüsche, im Hauptgeschehen des Bildes nur die siegenden Florentiner.

Die Teile des Bildes sind miteinander verbunden, dadurch daß die eingelegten Lanzen der Reiter im ersten Hauptteil Gegner im Zwischenstück und zweiten Hauptteil treffen; und, dadurch daß über dem gestürzten Pferde im zweiten Zwischenstück ein Pferd aus dem dritten Hauptteil ausschlägt. Diese Verspannung und das Übereinanderhin gegenständiger Gegner ist ein anschauliches Bild des Kampfes, wie das Übereinander der Florentiner und Sienesen in den Zwischenstücken ein Bild des Siegs. Die meisten Gestalten sind, hin und wider kämpfend, im Profil gegeneinander gestellt; allein Florentiner ziehen aus der Tiefe anfangs links auf und drängen kämpfend rechts schließlich in die Tiefe hinein. Je ein einziges Gesicht, symmetrisch links wie rechts am Rande, ist frontal, blank, links das eines Florentiners, posaunend, rechts das eines Sienesen, der, einem dreinhauenden Florentiner gegenüber, traurig zur Seite über den Schild sinnt. Die Pferde sind farblich symmetrisch geordnet: von links ein Schimmel, ein Fuchs; dann liegend ein Blauschimmel; dann des Feldherrn Schimmel; dann liegend ein Blauschimmel; ein Fuchs, ein Schimmel.

Der erste Hauptteil: Vornean, auf seinem Schimmel, der, halb aus der Tiefe nach rechts gerichtet, fest auf der Hinterhand steht, die Vorderhand emporgenommen, knapp und kompakt, beugt sich ein Reiter gegen den Hals seines Pferdes vor, mit heller Lanze weitaus- und niederstoßend. Zu seiner Seite, auf einem Fuchs, welcher, auf der Hinterhand stehend, weit vorschnellt, stößt ein zweiter Reiter seine dunkle Lanze, dicht unter und aus der Achsel geführt, weit vor, weiter treffend. Tiefer dann, im Sprungmotiv variiert, zugleich in einer gemeinsamen Sprungfolge, weitere Tiere, ein Grauschimmel, bereits auf die Vorderhand niedergegangen, die Hinterhand nachholend; ein Schimmel neuerdings dann, mit der Vorderhand ausgreifend.

Diese Reiter und Pferde ins Treffen, nach rechts, gewandt, haben in tieferer Schicht heraufziehende Reiter als Fond, verdeckter Gesichter, teils offener Visiere, fünf Helme, deren äußerst rechte Reiter, mit den anderen einer Reihe auftauchend, vielleicht auf dem Grauschimmel und dem Schimmel sitzen. Darüber Posaunen, drei heraufkommenden Aufzug, eine, im Profil, Schwenkung und Angriff blasend. Den Aufzug blasenden Posaunen entsprechen aufgehende Lanzen, leicht gegen den Feind gefächert; den den Angriff blasenden folgen präzise die, die den Gegner aus dem Sattel stoßen und die den am Boden Unterlegenen bereits getroffen haben.

Das erste Zwischenstück: Dem Stoß der Hauptlanze parallel, eiligen Zuges, Fußsoldaten, den Gegner ereilend, zwei mit Rundhelmen (Schaller), zwei mit Radhüten, zwei mit Rundhelmen, erhobenen und geneigten Hauptes, allesamt dicht, dann, herausgehobener, einer, der einen Turban trägt, und nochmals zwei, tief gebeugt und gegen oben sich schützend.

Den rhythmischen Akzenten nach folgen sie einander paarweise und dicht: eins-zwei, eins-zwei, dann durch Neigen und Erheben der Häupter gesperrter Eins-zwei, und, rhythmisch um den Turbanträger EINS gedehnt, auch die letzten noch Eins-zwei. Sie folgen so rhythmisch akzentuiert, im ersten Zwischenstücke den fünf Helmen der

nachrückenden Reiter, rhythmisch: eins, zwei, drei, vier, fünf. Und folgen den durch Ellbogenschutz, Schulter und Kopf, Ellbogenschutz, (pp. 42/43) Schulter und Kopf in dieser oberen Bildzone rhythmisch wechselnd akzentuierten lanzenstoßenden Reitern: Eíns, Zwei, Dreí, Eíns, Zwei, Dreí.

Insgesamt: Eíns, Zwei, Dreí, Eíns, Zwei, Dreí, vor: eins, zwei, drei, vier, fünf; dann: eíns-zwei, eíns-zwei, Eíns-zwei, EINS, Eíns-zwei: Dichte, Folge, Energie, Zügigkeit von Aufzug, Angriff und Ereilen darstellend.

Die letzten fünf der erwähnten Fußsoldaten sind komplex miteinander verbunden, von links: Vor dem Fond eines Soldaten, der im eiligen Zuge, ein näherer Soldat, ihm zur Seite, der den rechten Arm gehoben hat, in der gewendeten Hand seinen Dolch führt und, seinen Kopf beugend, vor sich einen Gegner her führt. Dann dieser Gegner, dessen Linke in seinem Genick und dessen dolchführende Rechte in seinem Rücken von dem, der ihn führt, verschränkt sind, wehrlos, barhäuptig, gebändigt, gebeugt, dahin wieder geführt, woher er kam; auf dem Fond eines Vierten, der mit der Linken Blick und Stirn schützt, mit der Rechten dem Feind sein Schwert vor der Brust entgegenstemmt. Und inmitten dieses Gevierts Handelnder der Turbanträger, welcher, herausgehoben, aufmerksam, wahrhabend-prüfend auf einen Gegner schaut, dem Schwertstich und Deckung seines Kameraden gelten.

Vornean der sienesische Reiter, welcher, vom ersten florentinischen Reiter mit der Lanze zu Boden gestoßen, in schwerer Rüstung samt Pferd auf die Seite in die Tiefe umgefallen ist. In der Bahn zwischen diesem auf der Walstatt gebliebenen sienesischen Reiter und den zum Angriff eilenden, einen ersten Sienesen wehrlos gebändigt heimführenden Florentinern ereilt der Lanzenstoß des zweiten florentinischen Reiters den Feldherrn der Gegner.

Der zweite Hauptteil: Inmitten des Bildes, im Profil nach links, gegen die Mitte und gegen die Florentiner, wie in eine Levade gehoben, der Schimmel des Bernardino della Carda. Strack vorkommender Beine, doch von der Lanze des zweiten Florentiner Reiters aus dem Sattel gedrückt, stürzt der sienesische Feldherr, hintüber zur Seite sich drehend, die Rechte gespreizter Finger, zwischen der Hellebarde und der Armbrust seiner Begleiter, keine Waffe, nichts greifend, in der Luft. Jenseits seiner, gegenüber jenem Florentiner Fußsoldaten, der sich vor ihm mit der Linken schützt und ihm mit der Rechten sein Schwert entgegenstreckt, ein Begleiter des Feldherrn, mit einem Radhut geschmückt, der entsetzt das Schwert vor sich sieht und hoch die Rechte mit zackig strahlendem Ellbogenschutz zum Schwertstich gegen den Gegner führt. Dessen Haltung ob dem Pferde (dank Projektion) entsinkt der Feldherr, dessen flammend stechendem Arm entsinkt des Feldherrn Arm, dessen, der Hellebarde, der Armbrust, seines eigenen Schwertes Richtung entsinkt er der Leidenschaft des Kämpfens und den Waffen.

Das zweite Zwischenstück: Platzärmer als das erste. In der Tiefe, auf einem Fuchs zwischen dem Feldherrn und seinen Begleitern durchgekommen, dies- wie jenseits begleitet, ein Florentiner, in erhobener Rechter den Streithammer schwingend. Vornean, quer aus der Kampfbahn und auf die Seite samt Pferd gefallen ein Sieneser, das linke Bein in der Luft. (pp. 43/44)

Damit sind die Motive aus dem ersten Zwischenstück, das Vorwärtskommen der Florentinischen, das Fallen der Sienesischen, nach dem brechenden Widerstand des sienesischen Feldherrn, dominierender und quererer, knapper, aufgenommen, sind unaufhaltsam.

Der dritte Hauptteil: Und schon der Schluß: In die Tiefe nach rechts gewendet, wie im Sprung über den gestürzten sienesischen Reiter hinweg, auf seinem nach hinten ausschlagenden - vielleicht brachte er auch den Sienesen zu Fall -, auf der Vorderhand fest stehenden Fuchs ein Florentiner Lanzenreiter. Neben ihm, rechts, auf einem auf der Hinterhand fest stehenden, die Vorderhand zum nächsten Sprung in die Tiefe hebenden Schimmel - einen auf seinen Rücken lang nach rechts vorn niedergeschlagenen Sienesen hinter sich, einen traurig über seinen Schild zur Seite sinnenden Sienesen rechts vor sich - ein zweiter Florentiner, mit erhobenem Streitkolben dreinschlagend. Zwischen beiden, tiefer, ein dritter, wieder auf einem Fuchs, der mit eingelegter Lanze in die Tiefe und niederstößt. Und manche mehr: So bedrängen die Florentiner, nach rechts steigender Lanzen, geballt die Sienesen, wohl nach links geneigter Lanzen, stoßen und schlagen drein.

Waren die Brustgurte und Zügel der Pferde im ersten Hauptteil, den muntren, knapp und ausgreifenden Sprüngen entsprechend, gegen den Feind und aufwärts gerichtet, so schmücken guirlandengleich im schließenden Teil des Bildes die Hinterhandgurte der Pferde, über das Bein des ersten Reiters vermittelt, die Florentiner, binden sie, sie in ihrer gesammelten Kraft locker und fest zusammenhaltend.

Zur Landschaft in den Hintergründen beider Bilder: Auf dem ersten Bilde wellt sich das Gelände nach rechts, auf erhöhter Ebene steigt es in einem Berge an, streifenförmig durch Hecken gegliedert, den Zügelbändern und Brustgurten der Pferde ähnlich. Auf dem zweiten Bilde breitet sich eine Höhe inmitten, die zu beiden Seiten in Ebenen niedersinkt, durch schräg laufende und Felder begrenzende Hecken und durch Hügelränder gegliedert, die die steigenden und gesenkten Lanzen, Posaunen, Hellebarden und Armbrusten insbesondere der Florentiner variieren.

Im ersten Bilde laufen und reiten in diesem Gelände Soldaten, einer läuft, eine Hellebarde geschultert, nach rechts, zwei reiten miteinander zu einem Haus den Berg hinan in die Tiefe, einer wendet sich, die Armbrust spannend, zurück, zwei laufen miteinander, Speere in Händen, nach rechts, zwei stehen beieinander, Schwerter in Händen, nach links, zwei stehen, spannen und tragen Armbrusten: locker aufeinander bezogen, begleiten meist Paare von Gestalten, leicht laufend, lässig stehend, anmutig sich bewegend, munter des Niccoló da Tolentino Angriff. Im zweiten Bilde blieben, links in der Tiefe, Leute auf dem Felde zurück und kommen, den Kampf begleitend, Lanzen, Soldaten den Hügel herauf, zwei mit Hellebarde und Armbrust laufend voran, einer zuvorderst, seine Armbrust zu spannen, gebeugt, und, ihnen gegenan, in der Senke rechts, stehen in Reihe fünf, mit Lanzen, Schilden und Armbrusten, wachend, spannend, zielend, solcherart (pp. 44/45) linksseits, wie diesseits Reiter, deren einer sich nach dem Lärm vornean um schaut, so den mit Posaunensignal befohlenen Abzug einer sienesischen Reiterschwadron deckend. Und, inmitten, ein Jagdhund, Bernardino della Carda parallel, der Hasen jagt; die rechtsseits hin, voraus entkommen und hinterrücks ihn narren²⁰. Im dritten Bilde gibt es keine Landschaft mehr und keinen Hintergrund.

²⁰ Als Kuriosität sei angemerkt: Hunde, die Hasen jagen, in einem Streifen unter einer (Hopliten)schlacht finden sich in einer Protokorinthischen Kanne des 7. Jh., Chigi-Kanne, Rom, Villa Giulia. Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen ⁴1963 ff., Nr. 2694.

Die drei Hauptteile des Bildes sind dynamisch gegensätzlich: Der erste Hauptteil durch die sprungweise vorrückenden Pferde mit den angreifenden Reitern und durch die dichte Reihe der heraufziehenden Reiter, als zwei Momenten, charakterisiert. Dabei sind die Angreifenden durch die dichte Reihung der plastischen Akzente in Kopf, Schulter und Ellbogenschutz den heraufziehenden Reitern angeglichen. Beide Momente stellen in einfacher (Pferde) und intensivierender (Arme, Köpfe, Helme) Folge ein Rücken wider den Feind dar. Der zweite Hauptteil ist durch die ruhige, weit entfaltende Breitung des Pferdes des gegnerischen Feldherrn im Profile und das - so scheint es - spontan sich ereignende, hintüber Taumeln und zur Seite heraus Stürzen dieses Feldherrn charakterisiert. Der dritte Teil durch den dichten, komprimierenden Drang der Reiter rechts.

Diese drei dynamisch gegensätzlichen Teile sind zugleich kontinuierlich gebunden. Es ist besonders bemerkenswert, daß, der eigentliche Höhepunkt des Bildes, der - wie es doch scheint - spontan aus dem Profil wider Profil kämpfender Gegner, in dem sein Pferd gebunden bleibt, heraustaumelnde Feldherr selbst in das Kontinuum dreifach rückgebunden, in ihm vorbereitet, in es eingebettet ist: der Feldherr hat tiefer, einem flüchtigen Blick mit ihm zu verwechseln, einen Begleiter, der im Schwertkampf gegen die Florentiner so gestellt ist, daß der Feldherr nach Oberkörper, Kopf und Arm wie aus dessen Haltung heraustaumelt, so auf die Profil wider Profil Kämpfenden auch rückgebunden; und darauf, daß der Feldherr aus dem Sattel seines Pferdes gestoßen wird, bereitet, daß einer seiner Leute samt Pferd schon zu Boden gestoßen und umgefallen war, vor; und letztlich, der Feldherr stürzt von seinem Pferde herab näherzu, wohin ihm schon der zweite samt Pferd gestürzte Sienese entgegen gefallen liegt.

Dann: Die Reihung der Florentiner Fußsoldaten im ersten Zwischenstück, welche gegen den Feind eilen, wird im zweiten Zwischenstück fortgesetzt durch die, die durchgekommen. Sie wird mit den Hauptteilen zugleich verbunden, wird aus der Reihe der heraufziehenden Reiter im ersten Hauptteil, wie geschildert, herausgeführt, wird mit dem zweiten Hauptteil in ihrem Gegner, dem Begleiter des Feldherrn, verbunden, vor dem sich ihrer einer schützt, den er trifft, und der (pp. 45/46) letzte der Reihe, der durchgekommen, wird ganz rechts im letzten Reiter des dritten Hauptteils variiert. Ferner: Das plötzlich schräg in die Tiefe gerichtete Drängen der Florentiner im dritten Hauptteil wird vorbereitet durch das schräg aus der Tiefe her Liegen des samt Pferd zu Boden gestürzten Sienesen im zweiten Zwischenstück, diesem durch den Sprung des ausschlagenden Pferdes noch verbunden. Diesem schräg vor den Florentinern nach links liegenden Reiter, dem der Feldherr schräg nach rechts zustürzt, antwortet der schräg vor den Florentinern nach rechts auf den Rücken heraus- und niedergestürzte allerletzte Sienese.

III. Micheletto da Cotignola befiehlt die entsetzende Attacke

Die Komposition des Bildes besteht wiederum aus drei Hauptteilen: Der erste Teil hauptsächlich aus der Reihe der attackierenden Reiter links; der zweite Teil hauptsächlich aus dem Feldherrn in der Mitte, "Attacke!" befehlend; der dritte Teil hauptsächlich aus den in dreiseitigem Karree angetretenen Reitern rechts. Zwischen diesen Hauptteilen leiten Vermittlungen kontinuierend über. Die Florentiner sind jetzt unter sich; es ist kein Sienese mehr zu sehen.

Es genügt eine Übersicht:

Der erste Hauptteil: Auf einem Fuchs im Profil, in weitausgreifendem Sprung nach links, ein Reiter mit eingelegter Lanze; jenseits seiner, parallel und dicht, drei weitere Reiter auf Pferden in gleich weitausgreifendem Sprung, und, abgehobener, in die Tiefe gewendet, ein letzter und fünfter, miteinander auf farblich geordneten Pferden, zu äußerst auf Füchsen, dazwischen auf Grauschimmeln, inmitten auf einem Schimmel. Die rote Lanze des in die Tiefe Gewendeten ist schräg aufgerichtet, die vier anderen Lanzen sind beschleunigt gegen den Feind gesenkt. So reiten die Reiter in Formation einen Angriff. Voraus, zwischen und ihnen nach Fußsoldaten und Läufer, voraus zwei mit ovalen Schilden, mit schreckaufgerissenen Gesichtern, einer mit waagrecht hoch erhobenem Schwerte, stürmend, und, zwischen dem ersten Fuchs und Grauschimmel, den Reitern nach, ein Läufer mit hoch erhobenem, gesenktem Speiß.

Vermittelnde, kontinuierende Überleitung: Diesem nach ein zweiter, wieder mit ovalem Schilde. Jenseits dessen, tiefer, zwei Bläser, deren linker nach rechts, auf den Feldherrn, schaut und mit der Posaune, von der die Fahne weht, den Befehl, und deren rechter nach links auf der Trompete "Angriff!" bläst. Vor, nochmals tiefer, dem anhebenden Lanzenwald. Der Läufer bindet nach links, die Lanzen binden nach rechts, die Bläser kreuzen die Richtungen.

Der Zweite Hauptteil: Auf feurig tänzelndem, nach links näherzu gewendetem, springendem Rappen, dessen Kopf nach rechts genommen, bleckender Zähne, hebt Micheletto Attendoli, die Beine durchgestreckt, die Zügel locker (pp. 46/47) greifend, leicht nach rechts gewandt, hoch hinter den Kopf sein Schwert blank: "Auf! Attacke! Entsatz! Den ersten nach!"

Vor einem Wald von fünfzehn Lanzen, die strahlenartig, leicht gefächert und an deren einer reich sein Banner weht, zwischen der Posaune links, der zweiten rechts, die Befehl und Aufbruch blasen, frei gegen die Richtung gewendet wie er: erscheint auf dem einzig feurig leicht bewegten Tier, dem einzigen Feldherrn-Rappen der Trilogie Attendoli, Sieger schon, verherrlicht.

Die zweite vermittelnde, kontinuierende Überleitung: Wie in der linken Überleitung die ersten drei des Lanzenwaldes, die jenseits von Posaune und Trompete stehen, gehören rechts die letzten fünf des Lanzenwaldes, inmitten deren die andere Posaune, zur anderen Überleitung, vermittelnd. Die Lanzen gehören fünf Reitern, die, hergewendet, in der Tiefe zu Pferde sitzen. Diese bilden mit den letzten, die rechts warten, das Karree:

Der dritte Hauptteil: Ein Reiter auf einem Schimmel, vornean, nach links in die Tiefe gewendet, jenen fünf, die in der Tiefe, hergewendet, überleiten, gegenüber; dann ein zweiter Reiter, auf einem Fuchs, dem ersten parallel in die Tiefe gewendet und jenen gegenüber; zwischen beiden sichtbar eine Reihe aus wieder fünf Reitern auf vier sichtbaren Pferden, Schimmeln und Rappen im Wechsel, die jenen Flügel der fünf in der Tiefe und diesen der zwei in der Nähe verbinden. Vor dieser Reihe, links des in die Tiefe gewendeten Fuchsen, ein Fußsoldat, der, hergewendet, seine Armbrust spannt und symmetrisch rechts des Fuchsen zwei weitere Fußsoldaten mit Lanzen, deren erster zu dem Reiter aufschaut. Die Reiter in drei Flügeln dem Feldherrn offen, seinem Ruf, sind aufgesessen, angetreten, gesammelt fest und ruhig.

Noch zur Bildung dieses Schlusses: Wie auf diesem Bilde links der erste Fuchs durch Läufer vor und hinter ihm gerahmt ist, so symmetrisch rechts der letzte Fuchs durch Fußsoldaten links wie rechts. Dann: Auf den Haufen der fünf (überleitenden) Reiter in

der Tiefe folgt einreitend der Schimmel, auf die nächste Reihe der fünf Reiter einreitend dann der Fuchs, durch die Verdoppelung ihrer Gegenwendungen, auf Abstand parallel, beruhigend. Ferner: Der einreitende Schimmel und der einreitende Fuchs rahmen die Reihe der fünf Reiter mit dem Armbruster davor, festigend. Schließlich: Der Armbruster links wie die Lanzenträger rechts rahmen, wie gesagt, den letzten Fuchs, bereichernd, streuend. Insgesamt ein reicher, komplizierter, groß strukturierter und zugleich verhäkelter Schluß, nicht nur des Bildes, sondern der Trilogie.

Die drei, wie geschildert, durch vermittelnde Überleitungen kontinuierend verbundenen Hauptteile sind selbst wieder rhythmisch-dynamisch gegensätzlich: Die Figuren des ersten Bildteiles erscheinen in der Reihe der attackierenden Florentiner *räumlich in die Tiefe gestaffelt*. Die Figuren des zweiten Bildteiles mit dem "Attache!" befehlenden, vor gefächerten Lanzen schon verherrlichten Feldherrn *räumlich gefächert, flach ausgebreitet*. Die Figuren des dritten Bild(pp. 47/48)teiles in den angetretenen Reitern in einem *räumlich ruhigen, weiten dreiseitigen Karree*.

Schluß:

Der erste Eindruck vor allen drei Bildern der Trilogie ist: gewogene Gegensätzlichkeit der Hauptteile, Mannigfaltigkeit der Einzelmotive, der Einzelfiguren, -reihen und -gruppen. Der zweite Eindruck ist: wie gegliedert, geordnet ist das Mannigfaltige, wie kontinuierend ist es vorausgenommen, fortgeführt, vermittelt, wie durch Variationen, Stufungen, Entsprechungen verbunden, überraschungslos. Dabei ist die das *Kontinuum* bildende, *stufende Variation*, z. B. bei der schrittweisen Senkung von Waffen wider den Feind, bei der schrittweisen Hebung und Senkung von Beinen gestaffelter Pferde, auch ein Mittel, das *Mannigfaltige zu erzeugen*, ist nicht nur ein Mittel, Ordnung zu gewinnen, sondern auch zu erfinden, hervorzubringen.

Kontinuierlich, schrittweise und schrittreich ist die Geschichte von der Schlacht bei San Romano erzählt, wie ich zusammenfasse:

Erstes Bild: Auf Sieg bezogenes Anrücken, Einherziehen der Florentiner; daraus: "Angriff!" Befehlen des neuen Feldherrn; daraus: erstes Treffen der Florentiner mit einem Sienesen. Auf dem zweiten Bild: Auf dem Fond Nachrückender Reiterangriff der Florentiner; daraus: Sturz des ersten Sienesen, Fußattacke der Florentiner; daraus: Sturz des gegnerischen Feldherrn; daraus: Sturz des nächsten Sienesen, Durchbruch der Florentiner; daraus: die Sienesen bedrängende Florentiner. So steigernd, fortgehend. Nun, auf dem Dritten Bilde, schrittweise beruhigend: Entsatzattacke der Florentiner; vor dem diese Attacke befehlenden und schon verherrlichten Sieger; und vor dem dazu aufgerufenen, ruhigen Karree der Florentiner. Schrittweise, schrittreich kontinuierlich, in den Hauptteilen aber gegensätzlich.

Die rhythmisch-dynamisch gegensätzlichen Hauptteile in allen drei Bildern sind letztlich aber einander wieder rhythmisch-dynamisch ähnlich, und sie folgen einander gleich; sie sind nochmals nicht von Grund auf neu, wie aus dem Nichts erfolgend, sondern vorbereitet, vorbereitend, sind regelmäßig: Stets nämlich links gereiht, gestaffelt. Inmitten stets flach gebreitet. Rechts stets räumlich. Rechts zunächst einander glockenförmig zugewölbt, locker. Dann im Gegensatz geballt, gedrängt, dicht. Letztlich dann ruhig im Karree. Und inmitten stets ein Feldherr; zunächst der Angriff befehlende

Feldherr; dann der entsinkende gegnerische Feldherr; dann verherrlicht der siegende Feldherr. (pp. 48/49)

Raffaels Vertreibung des Heliodor

Einleitung und Orientierung

"Die Heilige Stadt lag im tiefen Frieden, und die Gesetze wurden dank der Frömmigkeit des Hohenpriesters Onias und seines Hasses gegen die Übertretungen ganz treu beobachtet... Er (sc. ein gewisser Tempelvorsteher Simon) machte ihm (sc. dem Statthalter von Cölesyrien und Phönizien Apollonius aus Tarsus und dieser dem König) Mitteilung über die unermeßlichen Reichtümer, mit denen die Schatzkammer in Jerusalem angefüllt sei. Die Menge des Geldes sei unzählbar. . . Dieser (sc. der König Seleukos IV. Philopator) beauftragte seinen Kanzler Heliodor und sandte ihn mit der Weisung hin, die erwähnten Schätze herbeizuschaffen... Der Hohepriester wies darauf hin, daß es sich um hinterlegte Gelder von Witwen und Waisen handle... Es sei aber durchaus unerlaubt, jene Leute zu schädigen, die ihr Vertrauen auf die Heiligkeit des Ortes und auf die Würde und Unverletzlichkeit des Tempels gesetzt hätten... Heliodor aber erklärte aufgrund der erhaltenen königlichen Anweisungen, das Geld müsse unter allen Umständen an die königliche Kasse abgegeben werden... Die Priester warfen sich in ihren priesterlichen Gewändern vor dem Brandopferaltar nieder und riefen zu dem, der das Gesetz über anvertrautes Gut erlassen hatte... Wer des Hohenpriesters Gestalt sah, dem wurde das Herz verwundet... Denn Schrecken hatte den Mann erfaßt und Zittern seinen Körper, so daß alle, die ihn sahen, seine brennende Seelenqual erkannten. Da kamen noch aus den Häusern die Leute scharenweise zu gemeinsamem Gebet zusammen, da nun die Entweihung der heiligen Stätte drohte. Die Frauen aber liefen mit Bußgewändern... Die sonst eingeschlossenen Mädchen eilten teils an die Türen, teils auf die Mauern, andere schauten durch die Fenster. Sie alle aber streckten die Hände zum Himmel empor und beteten. Es war zum Erbarmen, wie die buntgemischte Menge auf den Knien lag und der Hohepriester in tiefem Kummer das Kommende erwartete. Nun riefen sie den allmächtigen Gott an... Heliodor dagegen wagte es, seinen Plan auszuführen.

"Dort bei der Schatzkammer stand er schon mit seiner Leibwache. Da führte der Herr der Geister und jeglicher Kraft eine große Erscheinung herbei, so daß alle, die gewagt hatten, einzudringen, von Gottes Macht getroffen in Ohnmacht und Schrecken fielen. Es erschien ihnen nämlich ein Pferd mit einem furchtbaren Reiter und mit prächtigem Geschirr geschmückt. Es stürmte gewaltig gegen (pp. 49/50) Heliodor an und schlug mit den Vorderfüßen auf ihn ein. Der Reiter selbst erschien in goldener Rüstung. Außerdem erschienen ihm zwei Jünglinge von großer Stärke und strahlender Schönheit, gekleidet in herrliche Gewänder. Sie traten von beiden Seiten zu ihm heran, geißelten ihn unaufhörlich und versetzten ihm viele Schläge. Plötzlich sank er zu Boden und war von dichter Finsternis umhüllt... Ganz offenkundig mußte man darin die Macht Gottes anerkennen... Da priesen sie den Herrn, der wider Erwarten seine Wohnstätte verherrlicht hatte. Der Tempel... wurde durch die Erscheinung des allmächtigen Gottes mit Freude und Jubel erfüllt." (2. Makk. 3,1ff.)

Ps. 9,4: "Denn meine Feinde wichen zurück, sie stürzten nieder und vergingen vor Deinem Angesichte."

"Alleluja, alleluja. Zu Deinem heiligen Tempel hin mich wendend, bet ich an und preise Deinen Namen. Alleluja. Wohlgegründet ist das Haus des Herrn auf festem Felsen. Alleluja." (Graduale des Kirchweihfestes).

Raffaels Fresko mit der *Vertreibung des Heliodor* (453 cm x 808 cm), welches sich in der nach ihm benannten Stanza d'Eliodoro im Vatikanischen Palaste, die räumlich an die Stanza della Segnatura anschließt, befindet, ist, deren Ausmalung auch zeitlich folgend, 1512/14 geschaffen worden.

Die Komposition dieses Freskos ist in drei Teile gegliedert: Der Erste Teil umfaßt die Gruppe des Papstes und die Große Gruppe der Frauen und Mädchen, vor weiterem Volk, links vornean, räumlich vor der aufgehenden Architektur; der Zweite Teil umfaßt die Gruppe der an der Säule emporkletternden Jünglinge, die Gruppe der an den Pfeiler gelehnten Priester, die Figur des vor dem Altar knienden Hohen Priesters, die Figuren des Altares, des Siebenarmigen Leuchters, der Bundeslade, inmitten, vor weiteren Betenden, in, an und aus Architektur; und der Dritte Teil umfaßt die Schlußgruppe aus dem Reiter, dessen Begleitern, und Heliodor, dessen Leibwächtern, vor den Schatzträgern, rechts vornean, räumlich wiederum vor der aufgehenden Architektur. Die dynamischen Unterschiede innerhalb dieses Werkes vom gleichen Typus²¹ einer dynamischen Komposition wie des Uccello *Schlacht von San Romano* sind beträchtlich; Raffael hat die dynamischen Kontraste ungeheuer verstärkt, so vorzüglich des Ersten Teiles links zum Dritten Teile rechts, auch schon innerhalb des Ersten Teiles von der Papst- zu der Frauen- und Mädchengruppe, hat sie verstärkt zu einer gewaltigen dramatischen Präzipitation dynamisch gegensätzlich wechselnder Gruppen bis hin zu der ereignishaft plötzlichen, aus der Architektur herabgeführten Erscheinung der Schlußgruppe des Reiters. (pp. 50/51)

Kompositions-, Rhythmus- und Themenbestimmung

Nun in Kürze zur Komposition, ihrer Folge nach, mit besonderer Rücksicht auf deren Fundamentalüberraschungen:

I. Zum Ersten Teil der Komposition:

Die Einzelfigur des Sekretärs der Bittschriften:

Die Gruppe des Papstes, und darin der Erste Teil, ja die gesamte Komposition von der wunderbaren Hilfe, die dem Hohen Priester Onias III. auf dessen bittendes Gebet hin zu Teil geworden, hebt an mit der Einzelfigur eines päpstlichen Sekretärs der Bittschriften: im Profil nach rechts, den linken Arm, die linke Hand auf die Brust gelegt, den rechten Arm im Gehen vorgeführt, tritt er, in der Rechten Birett und Bittschrift, ein.

²¹ Keineswegs ist für Reiter- und Schlachtenhistorien der Typus einer dynamischen Komposition, der so angemessen scheint, stets gewählt worden. Beachtliche Gegenbeispiele: Piero della Francesca, *Kampf der Truppen des Kaisers Herakleios gegen die des Großkönigs Chosrau bei Ninive*, Arezzo, S. Francesco, Chor; Rubens, *Amazonenschlacht*, München, Alte Pinakothek.

Die Einzelfigur ist zugleich Teil der sie umschließenden und überhöhenden Gruppe des Papstes:

Von ihm zur Rechten begleitet, von vier Trägern getragen, zieht, in Sedia gestatoria, Papst Julius II. Rovere ein. Träger gehen zwei voran, zwei Männer hintennach: Der erste, breitbeinig fest, hat in der herabhängenden Rechten sein Birett gegen das Knie geführt, mit der Linken den Holm des Tragesessels auf seiner Schulter fest umschlossen und schaut heraus; der zweite, in lockerem Schritt, den Holm auf der Schulter mit der Rechten umfassend, schaut gleichfalls her; gegen die Schulter gewendeten Gesichts auch der dritte. Und über ihnen thront der Papst, her getragen; Arme und Hände lockerfest auf die Lehnen gelegt, den Kopf leicht gegen die fernere Schulter hebend, schaut er aufmerksam, wie die Träger heraus, in die Tiefe hinein, und schaut auf den Hohen Priester des Alten Bundes, in der Stunde der Not da zu sein.

Dem begleitenden Sekretär diesseits des Papstes korrespondiert jenseits in der Tiefe eine Frau der Gemeinde, im Profil beide, und beide schauen nach rechts; und zwischen ihnen divergieren die Blicke der Träger und der des Papstes. Im Ganzen ist die Gruppe überhöh't durch den Papst, geht wie ein Pfeiler auf, steht wie eine Pyramide fest, unverrückbar sicher, ist solcherart würdig, ernst, in gelassener Mächtigkeit da.

Nun aber, gänzlich anders, die Große Gruppe der Frauen und Mädchen, die aus der Einzelfigur der voranknienden Frau, der Gruppe der zwei beieinander knienden Frauen mit den Kindern, und letztlich der Reihe der drei Mädchen besteht: Nach dem Einzug des gekommenen Papstes, der sicher, fest, mit den Seinen wie ein Turm, nun: äußerst erregt, bewegt, in Schreck und Furcht, in Schauen und Zeigen; nicht wie jener auf den Hohen Priester, viel eher auf ein Wunder bezogen.

Die Einzelfigur der voranknienden Frau:

Die Frau, auf beiden Knien, das linke voran, schräg in die Tiefe gerichtet, ist mit Einem nach links herumgefahren, links den Ellbogen, rechts die Schulter (pp. 51/52) hebend, sich zu schützen, vor dem, was sie wirbelnden Schultertuches schreckstarroffenen Mundes sieht; sie ist herumgefahren, im großen, aus dem schleppenden Gewand herausgeführten Bogen ihres Leibes zugleich die Gruppe der Frauen deckend, schützend, gegen Weiber, Kinder, und gegen den Einzug des Papstes schreckgehobener Hände, sie vor dem, was Platz greift, anzuhalten.

Die Gruppe der zwei beieinander knienden Frauen mit den Kindern:

In der voranknienden Frau Schutz sind zwei Frauen und zwei Kinder zueinander gerückt. Die fernere dieser Frauen, hergewendet kniend, betend, nach links geduckt, hebt Kinn, Mund, Augen, das Gesicht vom Gebet gegen und über die Schulter auf nach rechts, einem Ereignis nach. Die nähere dieser Frauen, im Profile nach rechts, auf dem linken Knie kniend, hält mit dem linken und rechten Arm je einen Buben umfaßt, deren näherer sich über der Mutter rechtes Knie niederduckt, sich am Arm seines Bruders hält und ängstlich schaut, deren fernerer über seine Schulter und aufschaut, was rechts sich aus der Höhe her begeben; die Mutter, die Schultern schützend ihren Kindern zugebeugt, hebt Hals und Kopf, in die Tiefe gewendet, was die Mädchen denn bewege.

Die Reihe der drei Mädchen:

Das fernste Mädchen rechts flieht in großem Schritt, in sich schützendem Bogen Schulter und Rücken kehrend, den anderen Mädchen zu und schaut, hergewendeten Kopfes, aus den Winkeln seiner Augen, furchtgebannt, stumm. Das zweite Mädchen, einem Ereignis offen und geneigt, läßt es rückgelehnt, staunend, ausgestreckten Armes und offener Hand

sehen. Das dritte der Mädchen fährt wehenden Gewandes, den anderen sich anschmiegend, locker ausgestreckten Armes es zeigend, auf es zu. In der Folge ihrer drei Köpfe und Gesichter, ihrer Haltungen und Gesten eine Folge seelischer Reaktionen, von einem Ereignis wegstrebend und wieder auf es zu.

Diesem furchtgebannten Zurseitefahren, geneigten Sehenlassen, hindrängenden Zeigen ähnlich folgen die seelischen Reaktionen der Frauen einander vom zur Seite fahrenden Schreck der voranknienden über das Beten der mittleren zu dem wieder näherzudrängenden Aufschauen der Mutter.

Und die Blicke der übereinander folgenden Gesichter des aufschauenden Knaben, der betenden Frau, des sehenlassenden Mädchens folgen vom Himmel zum Boden, Schritt für Schritt, dem Wege, den das Ereignis in *einem* Augenblick genommen.

In einem äußeren Bogen runden die zur Seite Fahrenden, Frau und Mädchen, die gesamte Große Gruppe der Frauen und Mädchen, schließen sie gegen das Ereignis ab; nur das rückwirbelnde Schultertuch der Voranknienden und der sehenlassende Arm des mittleren Mädchens durchbrechen die Geschlossenheit. In einem inneren Bogen dann umrundet die Vorankniende die zentrale Gruppe der Frauen und Kinder. Einen innersten Kreis endlich bilden die Schultern der Frauen, der linke Arm der Voranknienden und der rechte Arm der Mutter der (pp. 52/53) Kinder: So entstehen Kreise und Wirbel der Erregung, inmitten derer Beten und die Kinder schützende Liebe, bis in welches Zentrum wirbelnde Bewegung eindringt, aus welchem Zentrum der Kopf der Mutter aufbricht den Reaktionen der Mädchen zu. So gedrängt, dicht, erregt, bewegt die Gesamtreaktion auf ein Wunder.

II. Zum Zweiten Teil der Komposition:

Der Erste Teil der Komposition: Stehend sicher fest wie ein Turm der Einzug des Papstes; dann bewegt sich biegend und beugend, in Schreck und Furcht geduckt, fliehend und strebend, Frauen und Mädchen. Voll rhythmisch-dynamisch disparater Figur schon die Große Gruppe; wie disparat der ganze Erste Teil: Und wie von Grund auf neu und anders nun der Zweite Teil: vierteilig und gereiht.

Die Gruppe der an der Säule emporkletternden Jünglinge:

Höchste Erregung in der Gruppe der Frauen und Mädchen, das Ereignis, die Ursache dieser Erregung, wird in der Folge der Komposition aber noch nicht gezeigt, die Erregung bleibt, die Erregung spannt; aufgenommen viel eher wird, in die Tiefe führend, jene Teilnahme des Papstes Julius: die durch ihn erregte, ruhige Erwartung wird dabei ins kurvig-schwingend Bewegte verwandelt.

Ein Jüngling lehnt mit dem linken Knie des herabhängenden Beines gegen, kniet mit dem rechten Knie auf der Gesimsplatte eines Säulensockels, reckt sich, nachwehenden Kleides, nach rechts empor, mit dem rechten Arm Hüfte und Taille eines Kameraden umfassend, zu ihm aufschauend, sich an ihm zu halten und emporzuziehen. Der Gefährte, weiter rechts, stützt sich mit den Zehen des rechten Fußes auf diese Sockelplatte auf und tritt mit dem linken Fuß auf die Plinthe der Halbsäule, er steht, er beugt sich, mit dem linken Arm die Halbsäule umfassend, mit der rechten Hand sich am Gewände haltend, und schaut über die Schulter hinab.

Beide sind der Architektur verbunden; beide sind lebendig, doch der Architektur ähnlich: der Viertelkreisbogen der Figur des Emporlangenden wird links als Seitenschiffarkade wiederholt und der an der Halbsäule Stehende rundet sich ins Säulengleiche.

Die Gruppe der an den Pfeiler gelehnten Priester:

Nach dem turmhaften Aufgehen und Stehen, dem wirbelartig konzentrierten sich Biegen und Beugen, jetzt ein hochaufhinaus Klettern, und nun, auf der Erde wieder, ein lehndes Stehen: Wiederum folgen zwei, diesmal im Gespräch. Der erste, im Profil, lehnt, mit dem Gesäß gegen den Sockel gestützt, und beugt, die Arme vor der Brust weit übereinander, die Hände auf den Oberarmen, Brust, Hals und Kopf vor und wendet, besorgt, das Gesicht in die Tiefe zum Nachbarn. Der Nachbar lehnt, die Füße überkreuzt, mit dem Gesäß gegen einen Arkadenpfeiler, hat in großem Bogen das Schultertuch um die Arme, über die Brust gezogen, und den Kopf, empört, gegen Kopftuch und Schulter dem Nachbarn zu (pp. 53/54) gewandt. In ihrem Gespräch ist Sorge, ist Empörung, Vorkommen, Herumfahren, aus lang gewohnter Ruhe und Assistenz.

Die Figuren des Hohen Priesters, des Altares, des Leuchters:

Die durch den Einzug Julius II. still erregte und, nach den heftig von einem Ereignis bewegten Frauen und Mädchen, durch die Jünglinge ins hochhinaus Schwingende gebrachte Erwartung ist, nach neuerlicher Verzögerung und Stimmung durch beharrliche Sorge und Empörung, nun gelöst und am Ziel: Von Papst Julius ruhig geschaut, von den Jünglingen bewegt gesehen, kniet vor dem Altare der Hohe Priester, hebt den Kopf und gefaltet die Hände, schaut empor und betet. Die Bittschrift in den Händen des Sekretärs (in der Gruppe des Papstes), die betenden Hände der geduckten Frau (in der Gruppe der Frauen und Mädchen), die betenden Hände des Alten unter dem Volk (zwischen den Priestern, jenseits des Vorhanges) und die Hände des Hohen Priesters liegen auf *einer* Geraden: Nach Bittschrift, nach geducktem, nach ängstlichem Beten, nun vertrauendes Gebet, ruhig und frei.

Rechts des Hohen Priesters steht der Altar. Auf dem Altar, dessen Tuch, den Bogen der Arme des Hohen Priesters aufnehmend, vom Altare herabhängt, liegt die Rolle der Thora. Und an einem Horn des Altares hängt das Rauchfaß. Und rechts des Altares steht der Leuchter, welcher auf sieben Armen, die sechsfach den Bogen der Arme des Betenden wiederholen, die Lampen trägt, die vor Jahwe brennen: "Wie Weihrauch steige empor zu Dir mein Gebet, meiner Hände Erheben sei wie das Opfer am Abend." (Ps. 141,2). - So die Mitte der Komposition inmitten symmetrischer Architektur.

Nun die Fundamentalüberraschung:

Bewegung und Ruhe wechselten: Ruhig war die Gruppe des Papstes, bewegt die Gruppe der Frauen im Ersten Teil; umgekehrt dann, die Gruppe der kletternden Jünglinge bewegt, die Gruppe der lehrenden Priester ruhig; wiederum ruhig kniete der Hohe Priester, ruhig stand auch der Altar, ruhig noch der Leuchter, im Zentrum der Komposition; und nun - wiederum keine Bewegung; ja, - überhaupt nicht Priester, nicht Jünglinge: Der rhythmisch-dynamisch disparate Zusammenhang stehender, sich biegender, beugender, emporkletternder, lehrender, frei betender Leute, der Zusammenhang von Volk und Priestern, die fest und erregt in Not, reißt und reißt fundamental: Auf steinernem Sockel stehen Voluten; Voluten heben die steinerne Lade des Bundes; und auf der Lade liegen die goldenen Kerube; auf steinernen Pfeilern und Säulen, stehen, ruhen Arkaden und Kuppeln machtvoll, golden, im Dunkel leuchtend: So Lade und Tempel Jahwes. "Dann führte er mich zu dem Tor, das nach Osten gerichtet ist. Und siehe, die Herrlichkeit des Gottes Israels kam von Osten ... und die Erde leuchtete... Und die Herrlichkeit Jahwes zog in den Tempel durch das Tor, das nach Osten gerichtet war... und siehe, der Tempel war voll der Herrlichkeit Jahwes." (Ez. 43,1ff.) (pp. 54/55)

Der nach oben offene Bogen der zum Gebete gehobenen Arme des Hohen Priesters ward wiederholt in dem nach unten geschlossenen Bogen des Altartuches, ward dann sechsfach wiederholt in den nach oben offenen Armen des Leuchters: und ist mit Einem gewendet, gewendet in die nach links offenen, stehenden Bogen der Voluten, ins Schwingen umgewandelt in den Flügeln der Kerube, ins Überwölbende umgeformt in den sechs goldleuchtenden Arkaden, welche, dicht und fest aus der Tiefe her wiederholt, die goldenleuchtenden Kuppeln tragen und den Betenden überfangen: Arkaden und Kuppeln gemeinsam Antwort, Entsprechung dem Gebet, welches zu ihnen aufsteigt. Die Fundamentalüberraschung besteht darin, daß der Handlungs-, der Erregungszusammenhang der Menschen im Leuchter und folgend nicht aufgenommen wird, sondern figural und thematisch reißt und unerwartet plötzlich sichtbar, architektonisch präsent ist, wozu der Hohe Priester sich hinwendet: Lade und Tempel Jahwes. "Zu Deinem heiligen Tempel hin mich wendend, bete ich an..." (Ps. 138,2). Architektonisch präsent, steinern fest, wohl gegründet: "Wohlgegründet ist das Haus des Herrn auf festem Felsen." Und leuchtend, d.i. "voll der Herrlichkeit des Herrn".

III. Zum Dritten Teil der Komposition:

Erstens: Wie in den Bildern der *Schlacht von San Romano*, die Paolo Uccello geschaffen, stets (links gereiht, gestaffelt, inmitten flach gebreitet, rechts gewölbt, geballt, im Karree, räumlich) rhythmisch-dynamisch gegensätzliche *Zustände* folgten, so bislang auch hier: Stehend sicher fest wie ein Turm die Gruppe des Papstes; dann wirbelartig konzentriert sich biegend, beugend, duckend, strebend, fliehend die Große Gruppe der Mädchen und Frauen im Ersten Teil der Komposition; dann hochaufhinaus kletternd die Gruppe der Jünglinge; auf der Erde stehend, lehrend die Gruppe der Priester; ruhig kniend, aufwärts betend die Figur des Hohen Priesters; und andere, im Zweiten Teil der Komposition: Bildteil für Bildteil, ja Gruppe für Gruppe rhythmisch-dynamische *Zustände*.

Mit einem Mal nun erfüllen den Dritten Teil nicht disparate und getrennte rhythmisch-dynamische *Zustände*, sondern durchwaltet ihn eine einheitliche und überwältigende rhythmisch-dynamische *Bewegung*, eine Folge dynamisch sich erweiternder, die je nächste sich einverleibender Figuren und Gruppen, das überwältigende Ereignis, das sich begibt, darstellend:

Die schwebenden Jünglinge²² bilden dieser dynamisch sich erweiternden Folge erste *Erweiterte Figur*: Zu Seiten und über dem zur Erde herab gerichteten Beine des vorderen Jünglings als Mitte sind Arm und Bein dieses Jünglings gleichgewichtig ausgebreitet und die rutenschwingenden Arme beider Jünglinge gleichgewichtig gehoben, wie ein doppeltes Flügelpaar. So sind die Jünglinge Figur, (pp. 55/56) sind selbständig fest für sich; sind dynamisch erweitert aber dann: Bilden mit dem Reiter zu Pferd eine *Gruppe*, in Wellenschwüngen vorwärtskommend: Eine Welle, eine erste, im Gewande des vorderen Jünglings, über dem hinteren Fuß, eine doppelte zwischen den Beinen, eine größere über dem Schenkel, große Kurven und Schwünge dann über Arm und Rücken, wirbelnde Wellen unter der Brust, jetzt aus dem Schweife des Pferdes gebildet, energischer Bogen im Schenkel des Pferds, überhingischende Wellen im Mantel des Reiters und aufgehender Bogen im Halse des Pferds, drohend, wie die Brandung des Meeres niederzuziehen. Und abermals dynamisch erweitert: eine *Konstellation*: Jünglinge, Reiter

²² Diese Engel-Jünglinge entsprechen zugleich den Kletternden Jünglingen links.

zu Pferd, Heliodor: Es folgt Welle auf Welle, stets näher auf diesen zu, der einzig dieser Folge konvexer Kurven konkav entspricht, sich wie eine Brandungskehle beugt, sich aufliegend ergibt, und - abermals erweitert - eng und winklig und fest vor den Wächtern, den Trägern des Schatzes, wie vor Felsengeschiebe, am Boden lagert.

Zweitens: Aber innerhalb dieser überwältigenden rhythmisch-dynamischen Bewegung, innerhalb dieser dynamisch sich erweiternden Folge erscheinen Gruppen und Figuren, sie scheinen als selbständige auf. Nicht nur, wie geschildert, in der *Erweiterten Figur* der gleichgewichtig gehoben-gebreitet dahinfliegenden Jünglinge. Auch:

Der himmlische Reiter und sein Pferd sind zu einer künstlerisch selbständigen *Gruppe* gebildet. Der Reiter mit energisch gehobenem Arm und - in solcher Verbindung übermenschlich: - über leidenschaftslosem Untergesicht zornmütig zusammengezogenen Brauen, mit Durchbohren, Vernichtung blitzenden Augen, mitsamt dem emporgenommenen Pferd ist gesammelt, fest, leibhaft mächtig.

Auch, Heliodor ist zu einer künstlerisch selbständigen *Einzelfigur* gebildet. Er ist Figur des niedergesunkenen, klagend aufschauenden sich Beugens und Ergebens. Die Amphora ist ihm entsunken, das geraubte Gold entfließt.

Und zusammen mit beiden Leibwächtern, die zur Seite sich ducken, zur Waffe greifen und zur Seite weichen, aufschreien, nach dem Schilde greifen, bildet er eine nochmals selbständige, eine *Begleitete Einzelfigur*.

Dann: Künstlerisch von den Leibwächtern abgehoben, motivisch sich anders als sie verhaltend, bildet Heliodor mit dem Reiter zu Pferde zusammen eine weitere, eigenständige, größere *Gruppe*, in welcher Sieg und Niederlage dargestellt. Sieg und Niederlage aber so, daß der Unterlegene sich ergebend klagend aufschaut und daß sein Blick erkennt; und daß der Siegende in dräuender Mächtigkeit verhält, dem Unterlegenen kein Haar krümmt, keine Haut ritzt, ihn mit keinem Huf seines Pferdes trifft, Heliodor als einen anderen Paulus sein läßt. Vgl. 2. Makk. 3,33ff.: ". . . Dem Hohen Priester. . . sollst Du. . . danken. Denn seinetwegen schenkt Dir der Herr das Leben. Da Du vom Himmel gezüchtigt wurdest, verkünde nun allen die gewaltige Macht Gottes! ... Heliodor aber brachte dem Herrn ein Opfer dar... In aller Öffentlichkeit legte er Zeugnis von den Werken des allerhöchsten Gottes ab, die er mit eigenen Augen gesehen...". (pp. 56/57)

Die Konfiguration des Dritten Teiles der Komposition im Ganzen²³ enthält also ein Gegensätzliches, sie enthält eine rhythmisch-dynamische Bewegung, die auf der einen Seite, sich dynamisch stets erweiternd, die Folge der Gruppen und Figuren sich einverleibt: Erweiterte Figur der Jünglinge; Gruppe der Jünglinge und des Reiters zu Pferd; Konstellation der Jünglinge, des Reiters zu Pferd und des Heliodor; und die auf der anderen Seite nacheinander, wie gegenan, die Gruppe des Reiters zu Pferde; dann die Gruppe des Reiters zu Pferd und des Heliodor; dann die Einzelfigur des Heliodor, auch als eigenständige frei gibt. Auf der einen Seite darstellend, in der Gruppe des Reiters zu Pferd, thematisch: die Herrlichkeit des himmlischen Reiters; in der Gruppe des Reiters zu

²³ Diese Konfiguration ist von Grund auf anders als die Große Gruppe der Frauen und Mädchen links. Dort dominieren die figuralcharakteristischen Unterschiede der Figuren, Gruppen und Reihen die figuralcharakteristische Einheit der Großen Gruppe; deren Einheit ist durch Zusammenfassung, wie von außen her, erzeugt: so ist dargestellt, daß Verschiedene in dem zur Seite Fahren, sich Beugen und Zusammenrücken vor einem Platz greifenden Ereignis gebunden werden.

Pferd und des Heliodor, thematisch: Sieg und Niederlage; und in der Einzelfigur des Heliodor, thematisch: aufschauend erkennende Ergebung. Auf der anderen Seite darstellend, in der sich stets dynamisch erweiternden Folge von Figuren und Gruppen, thematisch: die Überwältigung des Heliodor als Vorgang.

Drittens: Beide rhythmisch-dynamischen Bewegungen, die Figuren und Gruppen überwältigende und die Gruppen und Figuren frei gebende, sind aus der Handlung der Himmlischen motiviert: Ihr vorübersausendes Niederschweben, ihr angekommenes sich Aufrichten, ihre wogende Bewegung ist die vorwärts gehende Überwältigung des Heliodor, hell, klar, weiträumig gegen das dunkel dicht Gedrängte, und hebt zugleich gegenan die sich bekundende Herrlichkeit des Reiters zu Pferd empor, Sieg und Niederlage denkmalhaft fest heraus und läßt die erkennende Ergebung sich bezeugen²⁴. Die Konfiguration ist so durchgebildet, daß Figuren und Gruppen in voller eigenständiger Kräftigkeit und zugleich in fortwährendem Wechsel aufscheinender Zusammenhänge neben-, zu- und ineinander wirken. Jedes Glied dieser Konfiguration und jeder Bezug dieser Konfiguration ist Figur; ist selbständiger, anschaulicher, durch und zu Ende gestalteter Sinn. Durch diesen Reichtum an Sinnfigur unterscheidet sich diese Konfiguration nicht nur von der Gruppe des Papstes und der Großen Gruppe der Frauen und Mädchen; sie übertrifft sie vielmehr, und sie übertrifft ebenso die Gruppe der kletternden Jünglinge, die der lehrenden Priester, die Figuren des Hohen Priesters, des Altares, des Leuchters, die architektonische Umwandlung; sie übertrifft sie an unvorhergesehener Lebendigkeit, Vielfalt, Strahlkraft; ist höchst durchbildet, höchst sinnvoll, ist geistig eminent lebendig bewegt. Burckhardt: Raffael "hat keine großartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen" (Cicerone). (pp. 57/58)

Das *Thema der Komposition im Ganzen* wird evident:

[In der Druckausgabe des Buches war die Große Schlußgruppe als eine zweite Fundamentalüberraschung bezeichnet und der Zusammenhang mit der dann ersten Fundamentalüberraschung, ihr ‚vom Tempel her‘, eher verdunkelt worden. Das wurde hier entsprechend dem Aufsatz von 1987²⁵ berichtigt].

Die Bogen: Gebogen war die den Frauen Vorankniende im Schreck, gebogen der Mädchen eines in Furcht, gebogen die Jünglinge beide im Willen zu sehen; der Bogen trat auf ruhig im Kragen des Empörten, ruhig in den Armen des betenden Hohen Priesters, im Altartuch, vielfach aufsteigend im Leuchter; dann erfolgte die Fundamentalüberraschung: der Handlungs- und Erregungszusammenhang der Menschen reißt, sichtbar wird, präsent ist, wohin der Hohe Priester im Gebet sich wendet: Lade und Tempel Jahwes, das Haus Gottes. In ihnen erfolgt auch die Umwandlung der Bogen: stehend in den Voluten, schwingend in der Kerube Flügel, und, vergrößert, in dem vielfach überwölbenden, schützenden Gewölbe des Tempels. Und ein Wunder! in solchen Kurven und Überwölbungen in überwältigender dynamischer Folge ereignet sich die Überwältigung des Frevlers, aus solchen Kurven und Überwölbungen taucht die Herrlichkeit des Reiters, taucht Sieg und Niederlage, taucht die anerkennende Ergebung

²⁴ Zum Charakter des demonstrativen Bezeugens vgl. den Diogenes der *Schule von Athen*, hier Kap. III.

²⁵ Rudolf Kuhn, „Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?“, *Über das Klassische*, ed. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, 137 – 203, bes. p. 171.

des Heliodor hervor: der den Heliodor überwölbende Reiter ist vom Gewölbe her, Sieg und Niederlage, Herrlichkeit des Reiters, anerkennende Ergebung des Heliodor und die Überwältigung des Frevlers sind vom Tempel her.

Die mit Schreck dies sehende, vorankniende Frau hebt voll Schreck die Hände; sie hebt sie gegen Weiber und Kinder, die in Furcht, Gebet, beim Schutz der Kinder; dessen bedarf es nicht; sie hebt sie gegen den Einzug des Papstes Julius; seines Kommens, seines Beistandes bedarf es nicht²⁶. Ein Ereignis, ein Wunder greift Platz: Die Heiligkeit des Ortes setzt sich durch, die Unverletzlichkeit des Tempels ist dargetan, das Gebet des Hohen Priesters ist erfüllt, Gottes Wohnstätte ist verherrlicht. "Wie furchtbar ist diese Stätte! Hier ist nichts anderes als das Haus Gottes..." (Gn. 28,17, Introitus des Kirchweihfestes). Und 2 Makk. 3,37ff.: "Als der König den Heliodor fragte, ... antwortete er: Wenn Du einen Feind oder Aufrührer hast, dann schicke ihn hin. Du wirst ihn ausgepeitscht zurückerhalten, wenn er überhaupt herauskommt. Denn an jenem Ort waltet eine göttliche Macht. Der im Himmel seine Wohnung hat, ist Wächter und Beschützer jenes Ortes. Die in böser Absicht hinkommen, schlägt und vernichtet er." Schreck und Furcht, sich Biegen und Beugen, das Fliehen und Streben der Frauen und Mädchen in der zweiten Gruppe des Ersten Teiles der Komposition spannte, spannte zu diesem Ziel hin, die Folge der Gruppen präzipitierte, die Wendung in der Fundamentalüberraschung spannte, sie präzipitierten und spannten zu diesem Schluß hin: die Komposition der Vertreibung des Heliodor ist mit Fug *dramatisch* zu nennen. Burckhardt im Cicerone vor diesem Bild: "Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Raffael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei". Die *Spontaneität* als Prinzip des Komponierens findet eine besondere Erfüllung, wenn sie dient, ein Ereignis, das Unvorhergesehenes schlechthin: ein Wunder darzustellen, das Wunder, daß der Handlungs- und Erregungszusammenhang der Menschen reißt und sich der Tempel mit Macht bekundet, indem eine himmlische Erscheinung in einer Konfiguration wie aus dem Nichts überwältigend und frei gesetzt Platz greift; jedem Kontinuierlichen entgegen. (pp. 59/61)

²⁶ Einer Ablösung des Papstes Julius von einer dann eigentlichen Erzählung, als anderer Realität (Realitätssprung) oder als Vorspiel (halbseitige Rahmenerzählung) bedarf es nicht mehr, wenn man das spontan Diskontinuierliche als Formalprinzip des klassischen Komponierens erkannt hat. 'Anachronismus' wäre ohne dies kein angemessener Begriff für Raffaels Ordnen und Gliedern; die Lizenz des Anachronistischen gehört in den Historien im engeren Sinn (d.i. in der Zweiten Stanza) wohl eher zum Ornatus.

Drittes Kapitel

Komposition nach Komplexen mit übersetzter Reihe

Beispiele aus

der Klassischen Komposition

Michelangelo: *Aufbruch zur Schlacht von Cascina*, Kopie des Kartons (für Florenz, Pal. della Signoria) durch Bastiano da Sangallo, Holkham Hall, Earl of Leicester.

Raffael: *Schule von Athen*, Rom, Vatikan, sg. Stanza della Segnatura (Bibliotheca Julia).

(pp. 61/63)

Michelangelos *Aufbruch zur Schlacht von Cascina**

Einleitung

Für Michelangelo, als Maler, war, wie bekannt der Auftrag, die Decke der Sixtinischen Kapelle auszumalen, erster Anlaß, Jedermanns, der sie seither sah, Bewußtsein bildende Werke zu schaffen; denn, wer sie gesehen und sich den Schöpfer der Welt nach seiner Macht vorstellt, schaut ihn nicht in der Konzeption des Michelangelo und nach deren Maß? Daß Michelangelo 1508 von Julius II. mit kaum so weit gespannter Erwartung, doch mit Hoffnung berufen wurde als der nach Leonardo einzige, der für die monumentale Komposition im neuen Stil ausgewiesen, verdankte er, wie erwähnt, seinem, im Wettstreit mit Leonardo²⁷ komponierten "*Aufbruch zur Schlacht von Cascina*".

Dieses Werk ist kunsthistorisch ein Gründungswerk der klassischen Weise der monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition, dieser vornehmsten Aufgabe der florentinisch-römischen Malerei, und zwar des Typus einer Komposition nach Komplexen mit übergesetzter Reihe. Zu Recht hat Giorgio Vasari gerade für diese Komposition fünfzehn Künstler namentlich, darunter Raffael, aufgezählt, denen sie zu einer Schule ihrer Kunst geworden²⁸.

Orientierung

Michelangelo hatte den Auftrag zu diesem Werke vom Gonfaloniere der Florentinischen Republik Pier Soderini erhalten²⁹: es galt in der Sala del Consiglio des Palazzo Vecchio (della Signoria) gegenüber Fresken, die Leonardo im Auftrag hatte, weitere Begebenheiten aus der Geschichte der Vaterstadt darzustellen und zunächst - so faßte es Michelangelo - florentinische Wachsamkeit, Behendigkeit, Kampfbereitschaft und Entschlossenheit, den versammelten Bürgerschaftsvertretern zur Mahnung, zu rühmen. Michelangelo begann das linke der Fresken auf der einen Längswand zu entwerfen: so ward diese Rühmung bürgerlicher Präventivtugenden, die sich im Kriege gegen Pisa am 29. Juli 1364 bewährt hatten, dadurch Leonardos erstbegonnener Rühmung der Kampftugenden (pp. 63/64) in der *Schlacht von Anghiari* entgegengesetzt: einem Kampf um die Fahne der plötzliche Aufbruch aus gesellig-unbeschwertem Bade, zu solchen Kämpfen, unter Schreck und mit kriegerischem Lärm.

* *Festschrift Wolfgang Braunfels*, hrsg. von Friedrich Piel und Jörg Traeger, Tübingen 1977, pp. 215 sqq.

²⁷ *a concorrenza di Lionardo*. Vasari VII, 159

²⁸ Vasari VII, 161

²⁹ Die grundlegende Revision der Bild- und Schriftquellen für die Rekonstruktion und Entwicklung der Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den Großen Ratssaal in Florenz: Christian-Adolf Isermeyer, in: *Studien zur Toskanischen Kunst, Festschrift Ludwig Heinrich Heydenreich*, München 1964, pp. 83 sqq.

Michelangelo begann etwas später als Leonardo mit seinen Entwürfen und arbeitete 1504/6 an seiner Komposition; Michelangelos Arbeit ist nicht, Leonardos nur wenig über die zusammenfassende Zeichnung auf Karton in voller Größe hinaus gediehen, und beider Kartons sind verloren. Michelangelos Komposition ist in ihrem Hauptteil oder ganz bekannt, dank einer kleinen Grisaille-Kopie (auf Holz, 77 cm x 133 cm; Karton auf 432 cm x 746 cm durch Isermeyer³⁰ berechnet) wohl von Bastiano, gen. Aristotile da Sangallo, welchen Giorgio Vasari 1542 zu einer Kopie des Kartons veranlaßte.

Dargestellt ist, daß Manno Donati mit vor Schreck aufgerissenen Augen, speerbewehrt, plötzlich inmitten seiner sich aufrichtenden, aus dem Arno auf das Ufer kletternden, sich anziehenden und eilenden, blasenden und endlich aufbrechenden Kameraden auftaucht: *Noi siamo perduti* (Villani, *Cronaca*, XI,97): sie schauen, wittern, zeigen, suchen links und rechts, vorn und hinten Gefahr.

Zeugen, die diese Kopie als treffend beglaubigen, scheinen zu belegen (Marc Antonio Raimondi³¹) bzw. dafür zu sprechen (Giorgio Vasari³²), daß das Zeigen und Schauen der Soldaten links einer feindlichen Patrouille galt, die (am linken Rand im Mittelgrund) aus einem Gehölze trat, bzw. der Aufbruch der Soldaten rechts noch in ein anhebendes Reitergefecht übergang. Die Komposition, soweit sie in der Grisaille erhalten, erfordert eine Ergänzung nicht notwendig und schließt sie nicht unbedingt aus³³.

Wie ist der Aufbruch komponiert?

Zuvor zum Gesamteindruck: gegenüber den Kompositionen in Akt des maßgebenden Signorelli (die *Auferstehung des Fleisches*, die *Verdammten*, Orvieto, Dom, Capp. di S. Brizio, 1499-1504) ist die Komposition nicht bald streuend, bald drängend, sondern einheitlich, locker-dicht sammelnd: und so einheitlich, locker-dicht gesammelt erscheint dadurch die Gemeinschaft der Soldaten. Die Figuren sind gleichmäßig ausgebildet, sind selbständig und innerhalb der Gruppe entsprechen sie selbständig einander oder wenden sich selbständig hervor; diese größeren Einheiten sind im und zum Ganzen gleich gewichtig: und so wieder erscheinen die Kameraden locker-dicht zur Gemeinschaft auferbaut aus selbständig einander entsprechenden und aus einander hervorgewendeten Soldaten. Gegen(pp. 64/65)über Signorelli sind letztlich die Gestalten nicht körperfest, muskelkräftig, einzelcharakteristisch, sondern gleichmäßig, durchgängig leibhaft kräftig und beweglich und darin lebendig, ihre Intentionen und plötzlichen Reaktionen durchgängig kraftvoll-beweglich lebend: der Rhythmus der Figuren und der

³⁰ Isermeyer a.a.O. p. 96, 98, 84.

³¹ Raimondi, *Les Grimpeurs* (B 487).

³² Vasari VII, 160.

³³ Vasari VI, 434: (Bastiano da Sangallo) *ritrasse in un cartonetto tutta insieme l'invenzione di quel gruppo di figure, la quale niuno di tanti che vi avevano lavorato aveva mai disegnato interamente... Questo disegno poi l'anno 1542 fu da Aristotile, a persuasione di Giorgio Vasari suo amicissimo, ritratto in un quadro a olio di chiaro scuro.* . . - Würde Vasari, der Kopie, die er veranlaßte, erwähnend, nicht gesagt haben, daß leider nur noch ein Fragment zu kopieren war, und zwar klar, statt mit Nachdruck, doppelt die Ganzheit der Figurengruppierung zu betonen, welche niemand sonst, außer Bastiano, überhaupt gezeichnet habe? (*quel gruppo di figure* ist hier nicht mit unserem *terminus technicus* Gruppe identisch, es meint ja die gesamte in der Grisaille überlieferte Darstellung).

Bewegungszug der Gestalten ist identisch. So erscheint ihre Gemeinschaft im Aufbruch vom Bad zum Gefecht erfüllt, aufgebaut, durchgängig locker-dicht.

Kompositions- und Rhythmusanalyse, nebst Themenbestimmung

Wie ist der Aufbruch dieser Gemeinschaft gegliedert, geordnet, komponiert? Voran durch drei große Gruppen und obenüber und dahinter durch eine Reihe von Figuren. Die Gruppen sind als Figurenkomplexe gebildet. Was wird damit benannt? Der erste Figurenkomplex links: einer der Soldaten klettert aus dem Wasser; ein zweiter beugt sich zum Wasser; ein dritter richtet sich auf und zeigt: so die Motive. Dem figuralen Charakter nach beugt sich der eine im Bogen nach rechts hinauf, der andere im knapperen Bogen nach links herab; so entsprechen sie einander, sind gegen einander gewölbt, stehen zu einander fest; und aus dem Punkte ihrer Näherung, der Mitte der Gruppe richtet sich der dritte auf: die Gruppe ist mittenbestimmt, deren Bewegungszüge auf die Mitte zentriert, deren Figuren auf der Mitte insistierend; sie ist ein Figurenkomplex; nicht sind Figur neben Figur gereiht, eine die andere wie im Weiterschreiten zur Gruppe ergänzend (so z.B. in Leonardos Abendmahl und Raffaels *Disputa*). Nicht anders der zweite Komplex: auf dem Felsrand des Ufers sitzt, nach rechts gewendet, der eine; auf dem Ufer steht, in den Arno zu schauen, nach links gebeugt, der andere; gegen einander bewegt, mittengerichtet; auf dem Ufer sitzt ein dritter, zur Mitte der Gruppe emporgerichtet; ihm korrespondierend, hockt ein vierter, aus dem Näherungspunkt, der Gruppenmitte, aufgerichtet; letztlich taucht Donati auf, dazwischenfahrend, überdeckend, mit dem Bogen seiner Arme konzentrierend: so bilden die fünf zusammen einen mittenbestimmten Figurenkomplex. Nicht anders schließlich die fünf Figuren rechts: zweimal zwei korrespondierende Figuren unter- und oberhalb einer mittleren.

Die Komposition insgesamt ist in drei Figurenkomplexen nebeneinander gebaut und obenauf einer Reihe, bald aufgerichteter, bald nach links, bald nach rechts geneigter, bald eilender Figuren; von Grund auf rhythmisch verschieden: auf ein Zentrum bezogene rhythmische Impulse in den Figurenkomplexen und gereiht aufgehende rhythmische Impulse in den Figuren oben.

Wie, zum letzten Mal, ist das Geschehen geordnet, gegliedert, dargestellt?

Der erste Figurenkomplex: die erste Figur: den rhythmischen Impulsen nach: stehend aufwärts das rechte Bein; daneben nach rechts aufwärts der linke Fuß, nach links aufwärts und in die Tiefe der linke Unterschenkel, nach rechts auf(pp. 65/66)wärts und näher der linke Oberschenkel, alle knapp, kurz, proportional wachsend; dann in weiter Wölbung nach rechts der Rücken; und aus der rückenparallelen Wölbung abgesenkt, gebogen, knapper geführt der Arm; schließlich der Kopf zur Seite gewandt, das Gesicht nach links gehoben. Die figuralen Richtungsimpulse sind leibhafte Bewegungszüge: im Wasser stehen, das Knie gegen den Uferstrand heben, aufs Land sich beugen und stützen, Knie, Kopf, Bewegung und Blick hinaufrichten: die rhythmischen Figurenimpulse stellen das leibhafte geistige Motiv der Gestalt dar.

Die zweite Figur: in der Tiefe ein wenig nach links steigend der Fuß, in die Nähe nach rechts unten sinkend der Unterschenkel, dann kräftig, nach links dagegenan steigend Oberschenkel, Gesäß, und weit vor nach links geführt, bis der Ellbogen dem der ersten Figur nahe, Rücken und rechter Oberarm, und nach rechts herabgewendet, knappkräftig

aufgestützt der Unterarm; der Kopf aus diesen Richtungen heraus geneigt, unterfangen, unterzogen, von dem weit zum Wasser niedergreifenden linken Arm: so ist die Gestalt auf dem Ufer niedergekniet, hat sich vorgebeugt, abgestützt, schaut und greift. Die erste und zweite Figur haben ein Moment plötzlicher Wendung, bei beider Kopf, eingebildet; darin ist Michelangelo entschiedener, anders als Leonardo und Raffael. Doch korrespondieren sie nach figuralem Charakter und rhythmischen Bewegungszügen: vom Wasser aufs Land, vom Land zum Wasser, in die Tiefe und Nähe gebeugt, entsprechen sie einander mit gesammelten, doch ausgreifenden Gesten.

Diese korrespondierenden Figuren ergänzt eine spontan anders gewendete dritte zur Gruppe: auf Zehen hockend, dicht und scharfwinklig mit Ober- auf Unterschenkel sitzend, in engen Beinkleidern steckend, hat sich der Mann mit Einem in Bauch und Brust frontal und weit aufgerichtet und, den einen Arm im Winkel energisch gegen das Knie gestützt, den rechten Arm aus der Schulter strack nach links gestreckt, nach links hinten in die Tiefe zeigend, Kopf und Ohr dahin hebend. Auch hier stellt die rhythmische Bewegung das leibhaft geistige Motiv dar: die Gestalt ist aus dem dicht bei sich bleibenden Überstreifen der Beinkleider auf- und herumgefahren, dorthin, woher sie etwas hört, zeigend. Diese dritte Figur aus den Momenten des dicht bei sich Sitzens, der Aufrichtung und des Ausstreckens ist anders gebildet als die erste und zweite: während die Änderung der Richtung in jenen erst beim Kopf eintrat und dort die Gesamtbewegung der Figuren zum Stehen kam oder gemildert wurde, tritt die Änderung der Richtung in der dritten Figur schon bei den Hüften ein, derart, daß über den dicht beieinander gehaltenen Beinen Bauch, Brust und Arme mit losgelassen-gesteigerter Energie auf- und ausfahren.

Für den Figurenkomplex im Ganzen aber ist nicht die einzelnen Figuren eingebildete Änderung des Richtungsimpulses, auch nicht die Unterscheidung des figuralen Charakters der zwei gebeugten, der einen aufgerichteten Figur entscheidend, sondern wie die dritte zu den beiden anderen Figuren gesetzt ist: aufs (pp. 66/67) Land und zum Wasser gebeugt korrespondieren die erste und zweite, entsprechen einander im Hin und Her ihrer Bogen, ruhig und einander parallel; inmitten der entstehenden Gruppe aber werden sie im engen Hin und Wider der Beine einer dritten Figur auseinander gesperrt und aus ihrer Nähe heraus richtet sich, wie beschrieben, eine dritte in die Höhe auf und weist hinaus: die spontane Andersartigkeit der Richtungs-, Bewegungs-, der rhythmischen Impulse stellt in jeder Figur ein Geistiges dar, vielmehr noch in der Gruppe: das einander Entsprechende, auf Wasser und Land Gewendete, weit und ruhig Gebeugte miteinander badender Kameraden, welches zunächst ausdrücklich etabliert, wird aufgesprengt und abrupt nach außen gewendet durch den, der, was hochfahren und aufmerken läßt, hört, sich und den Kameraden zeigt: das nach Korrespondenzen rhythmisch spontan andere stellt ein geistig spontan anderes dar.

Über dem dritten geht, von der Gruppe abgehoben, die Figur eines Stehenden auf, der, wie der dritte nach links noch im Zeigen von Gefahr aus-, so nach rechts in seine Weste schon hineinfährt, und, wie der Zeigende seinen Arm links ausstreckt, so den seinen links emporhebt, über den Kopf beugt, die Weste anzuziehen: nach rechts gewendet leitet er die Reihe derjenigen ein, die sich rüsten, die sich anziehen, bewaffnen und zum Gefecht eilen und drängen.

Der zweite Figurenkomplex ist noch bemerkenswerter gebildet, nämlich aus einer Vierer- in eine Fünfergruppe gewandelt. Die erste Figur des, der am Uferrand sitzt: das

herabhängende Bein in dem auf den Uferrand gezogenen Bein variiert; von dessen Hüfte aus der Bauch, auch über das andere Bein hin, gerundet; weiter nach rechts die Schulter gedreht, der Arm gestreckt, ein Tuch zu fassen, so daß der Rücken hervorkommt; am weitesten der Kopf gedreht, genau von hinten zu sehen. Die zweite Figur des, der auf dem Uferrand steht, mit seinem linken, abgewinkelt zurückgestellten Beine sich stützend, mit seinem rechten, vorgesetzten gegen den Uferrand stehend, beugt er sich, die linke Schulter ein Stück senkend, die Arme, entsetzt gespreizt-gekrümmter Finger, angewinkelt zu Seiten aufgehoben, weit vor, in den Arno zu schauen. Die erste und zweite Figur korrespondieren, beide, im Vergleich zu den anderen der Gruppe, kaum überschritten, beide aus einem Halbprofil in eine Rücken- und Hinterkopfansicht gewendet, gebeugt, beide einander gegenüber, auf die Gruppenmitte gerichtet, in die Tiefe und Nähe sich wendend. Wiederum sind die Richtungen der Figuren den Bewegungen der Gestalten identisch und stellen das Motiv dar.

Zwei weitere Figuren, des dritten auf dem Boden Sitzenden und des vierten am Boden Hockenden, korrespondieren ebenfalls: beide überschritten, enface, wenn des dritten Gesicht, der auf dem Boden sitzt, durch die heftige Bewegung und den Kopf des, der sich zum Arno beugt, auch in Nase, Augen, Stirn verdeckt ist, beim Stil der Komposition merkwürdig und der Korrespondenzfigur darin ungleich. Dieser Jüngling sitzt, leicht auf seine linke Seite geneigt, das rechte Bein leicht angewinkelt, sich mit dem Oberkörper leicht vorwölbend, mit seinem linken Arm sich stützend und eingehängt, mit dem rechten Arm in der Neigung (pp. 67/68) des Oberkörpers leicht sich haltend; sein Kopf enface über die Schulter aufgewendet, im Licht; er allein von allen in ganzer Ruhe. Die vierte Gestalt hockt am Boden, ihr Unter- und Oberschenkel geht nach links, dann nach rechts auf, der Leib wölbt sich, wie bei der dritten Figur nach rechts, so bei der vierten nach links, der Mann streckt den Oberarm vor, den Unterarm empor, das Tuch, welches um den Kopf geschlungen, zu fassen, zum Turban zu schlingen, um, dagegen gewendeten, über die Schulter herabgesenkten Gesichtes zu sehen, was gesagt.

Die fünfte und der Gruppe mächtigste Figur des Manno Donati korrespondiert keiner: aus der Tiefe aufgetaucht, enface, beugt er sich, mit schreckgeweiteten Augen, die Arme im halben Bogen gehoben über die Gefährten und vor, in der Linken wehrbereit, doch nicht im Angriff, den Speer.

Die den Figuren eingebildete Änderung der Richtung tritt in der ersten, dritten, vierten Figur wiederum mit der Wendung des Kopfes ein, die ruckartige, leichte Änderung hält den durchgehenden Zug der Bewegung an, läßt den seelisch-geistigen Ausdruck sich sammeln und dient, die Figur zu vollenden. In der zweiten Figur des sich zum Arno Beugenden und der fünften Figur Manno Donatis tritt statt einer Richtungsänderung eine dynamische Änderung ein durch Zunahme oder Breitung des Volumens: bei dem, der sich zum Arno beugt, wird die Richtung Aufwärts in den Beinen, die stehen, im Rücken, der sich beugt, umgebogen; dann aber dieser Rücken bis in die angewinkelt abgesperren Arme, mit denen der Mann, wie mit Flügeln, doch schreckstarr, bis gegen den Abhang vorkommt, gebreitet; ähnlich taucht Donati aus der Tiefe auf, mit, dank Armen und Tuch in Stufen, sich dehnendem Volumen, wie atmend und wie ein Schrei, nein leibhaft kommt er zwischen und über seine Kameraden.

Im mittleren Figurenkomplex korrespondieren zweimal zwei Figuren, nicht anders als im linken einmal zwei Figuren korrespondieren; und wie im linken eine dritte Gestalt sich aufrichtet, sich abhebt, so kommt hier eine fünfte zwischen die anderen und über ihnen

vor: wehrbereit, wachsamhütend und im Schreck: noi siamo perduti: und unter Donati sieht man das sono perduto, an den Händen des, der im Wasser des Arno absinkt. Dieser geht unten unter, wie die Soldaten sich nach oben aufraffen.

Wie Donati zwischen den Kameraden, sie überschattend, auftaucht, beugt sich der Stehende dem Untergang des Kameraden zu: was jener schreckbleich voraus sieht, sieht dieser schreckstarr und faktisch unter sich. So teilt sich die Erregung des Auftauchens des Donati mit, setzt sich im Beugen des sich Beugenden fort: das spontan andersartige, vehemente Auftauchen Donatis, mit dem er zwischen die Badenden drängt, und das plötzliche, schreckstarre weiter Vor- und tiefer Herabkommen des sich Beugenden ist durch die Verschiebung innerhalb der Konstellation der korrespondierenden vier Figuren sichtbar, empfindbar gemacht: durch die genannte merkwürdige Verdeckung des Gesichtes des am Boden lagernden, einzig ruhigen Jünglings jetzt durch den Kopf des, der den faktischen Unter(pp. 68/69)gang sieht. Hat man sich eingesehen und eingefühlt in das Gemessene, Gewogene der Korrespondenz selbständiger, einander entsprechender Figuren in der Gruppe links, so empfindet man sehr, wie in der mittleren Gruppe Abstände und Gewichte in der Konstellation verschoben sind, dadurch daß der Kopf des Stehenden ungefähr aus der Position seines höheren Ellbogens so weit vorgeschoben ist, daß er Donatis Schreck Platz gibt, die Ruhe des Sitzenden verdeckt, den Untergang sieht. Wiederum, wie das solcherart Gruppe und Gemeinschaft vollendende spontane sich Aufrichten und Zeigen im linken Figurenkomplex stellt auch diese spontane Änderung ein spontan Geistiges dar: das vehemente Auftauchen der Vision von Gefahr und das Ruhe verdeckende, der Vision Platz gebende Erkennen faktischen Untergangs: wodurch die gelassene Konstellation einer Vierergruppe in das dichtere, kompaktere dieser durch Donatis Figur dominierten Fünfergruppe gewandelt wird.

Was aber heißt: faktischer Untergang? - Das wirklich sichtbar zu machen, dient die überraschende Figur der Rettung bittenden Hände³⁴ im Arno. Figural nicht aus ganzer Gestalt gebildet, sondern Figur blanker Hände. Formal außerhalb aller Komplexe und Reihen, aus denen die Komposition gebaut, vielmehr von ihnen abgespannt. Und rhythmisch nicht mehr weit gebogen und spontan gewendet, sondern punktuell und am Platze bleibend. Diese Figur ist die Fundamentalüberraschung der Komposition, in der das figural, formal und rhythmisch tragende Fundament der Komposition preisgegeben und dadurch thematisch-motivisch ereignishaft freigesetzt ist, daß Untergang faktisch ist,

³⁴ Die Hände gehören der zwanzigsten Gestalt. Auch diese Rechnung deutet darauf, daß die Komposition komplett ist und die Hände hinzugehören. Die Figur der Rettung bittenden Hände ist fundamental überraschend, vgl. dagegen, wie der ähnlich Untergehende zu Füßen des für sicher Stehenden in Uccellos *Sintflut* in der Folge der Kleinfiguren vorbereitet ist. Die Figur der Rettung bittenden Hände ist so überraschend, daß sie den Anhängern eines Verständnisses Klassischer Kunst im Sinne Wölfflins (vgl. Kap. IV) ein Ärgernis ist. Das Verhältnis des mittleren Komplexes zu der abgespannten Figur der Hände machte auf Raffael großen Eindruck, vgl. hier ‚*Schule von Athen* Fünfter Teil‘. Mit Donati über dem Ertrinkenden vgl. auch die Mutter über dem Toten inmitten von Raffaels *Bethlehemitischem Kindermord*, Kupferstich Marcanton Raimondis; über Oskar Fischel, *Raphael*, Berlin 1962, S. 57 hinaus. (Die Zahlenverhältnisse der Gestalten: Der linke Komplex besteht aus drei, der mittlere aus fünf, mit Händen aus sechs, der rechte aus fünf, die Reihe obenüber aus drei plus drei gleich sechs Gestalten.)

und was Untergang faktisch ist: nur mehr als um Rettung bittende Hände, dem Zusammenhang miteinander Gleicher, der spontanen Vollendung von Gruppe und Gemeinschaft entsunken, und unter ihnen zu sein.

So abgehoben, nun der dritte Figurenkomplex rechts, und in Kürze: ein Jüngling lagert auf dem Boden, schaut sich nach Gefahr um, lagert als zweite Gestalt im Rücken einer ersten; dieser Mann sitzt am Boden, zieht mit Armen und Händen energisch die Strumpfhose über das rechte Bein; deren beider Figuren korrespondieren; sie werden überhöht und dominiert, zu einer Dreiergruppe, dem Komplex links entsprechend, gesteigert durch eine dritte Figur desjenigen, der über den zweiten hinweg, in Windeseile, wehenden Mantels, mit dem (pp. 69/70) Bündel der Kleider über dem Arm, den Stab in der Hand, den Aufbruch im Auge, sich mit zu sammeln, herzueilt, durch diese dritte Figur spontan anderer Richtungs-, Bewegungs- und rhythmischer Impulse. Doch nicht genug: diese Gruppe wird durch zwei letzte, einander wieder entsprechende Figuren noch zu einer Fünfergruppe erweitert: die vierte Gestalt ist dem herzugeeilten Dritten gegen- und an ihm vorbeigewendet, die fünfte der vierten quergestellt: so brechen sie auf, angezogen oder nicht, gegen den gehandeten Feind.

Wie im ersten Figurenkomplex beieinander Weilen durch spontane Aufrichtung und spontanes Zeigen von Gefahr hinausverwiesen wurde; wie im zweiten Figurenkomplex das ruhige Beieinander durch spontanes Auftauchen der Vision von Gefahr und spontanes Erkennen des Unterganges ins plötzlich Bewegtere verschoben und die Gruppe zugleich kompakter wurde; so bricht, nach dem überraschend faktisch gesetzten Untergang, im dritten Figurenkomplex - man sehe, wie die korrespondierenden Figurenpaare jeweils zur mittleren Figur stehen - die Gruppe auf, löst sich das obere Figurenpaar von der dritten Figur und der Dreiergruppe wie eine Schale ab, indem die beiden Gestalten sich gegen den vermuteten Feind öffnen: wieder anders darstellend, wie die im Wechselbezüglichen sich genügende, im sich Sammeln der Soldaten gemittete, gefestigte Gemeinschaft jetzt aufbricht.

Die Verschiebung der Konstellation, das kompakter Werden der Gruppe im mittleren Figurenkomplex und das Aufbrechen der Gruppe im rechten Figurenkomplex vor Augen, sieht man, daß auch die Gruppe, wie vorerwähnt im Oben, wohin sie sich aufraffen, im Unten, wo der faktische Untergang, die Dimensionen, daß auch die Gruppe, wie auch für Raffaels *Disputa* und Heliodor gezeigt, eine Darstellungskategorie ist, durch deren unerwartete Erfüllung und unerwartete Wandlung hier ein spontan Anderes und Geistiges sichtbar.

Die beiden oberen Figuren des dritten Komplexes nähern sich der Reihe, welche in tieferer, höherer Schicht oberhalb der Komplexe und hinter ihnen von links nach rechts durchgeht, von dem einzelnen, der in seine Weste fährt, über die zwei dann, die hin und her sich wiegend, ihr Beinkleid knöpfen, mit ihrer Lanze üben, zu den drei, die Donatis Armhaltung, Schrei, Entsetzen und Schutz aufnehmen, variieren, mit der Flöte ihre Kameraden zur Gefolgschaft rufen, mit dem Schild gegen den Feind zur Abwehr eilen, nach Aufrichtung, Neigung, und Dichte beschleunigt drängend; die zwei oberen nähern sich dieser Reihe, ja schicken sich an, soweit sie von ihrer eigenen Gruppe sich ablösen, deren Vorhut zu werden und ihre eigene Gruppe in den Aufbruch aufzubrechen: So folgt

auf Zeigen von Gefahr, auf Vision und Erkennen des Unterganges, auf faktischen Untergang, der Aufbruch in die Schlacht von Cascina³⁵.
(pp. 70/71)

³⁵ Die Komposition, soweit überliefert, ist sinneinheitlich und sinnenfaltend komplett: vielleicht eine Bestärkung der These, daß auch Michelangelos Hälfte der Arbeit für den Großen Ratssaal aus Einzelbildern bestehen sollte, wie aus Uccellos *Schlacht von San Romano* gewohnt.

Leonardo über die Figurierung:

L'attitudine è la prima parte piu nobile della figura, che, non che la buona figura dipinta in trista attitudine habbia disgratia, ma la viva in somma bonta di bellezza perde di riputazione, quando gli atti suoi non sonno acomodati all'ufitio, ch'essi anno à fare. Certo sanz'alcun dubbio, essa attitudine è di maggiore speculazione, che non è la bonta in se della figura dipinta; conciosia che tale bonta di figura si possa fare per imitazione della viva, ma 'l movimento di tal figura bisogna che nasca da grande discrezione d'ingegno... (§ 403, Das Buch von der Malerei, ed. Ludwig).

Leonardo über die Figurierung als Darstellung:

Farai le figure in tale atto, il quale sia soficiente à dimostrare quello, che la figura ha nel'animo, altrimenti la tua arte non fia laudabile. (§ 294).

Leonardo über deren Eindeutigkeit:

Li moti et attitudini delle figure vogliano dimostrare il proprio accidente mentale del 'operatore di tali moti in modo, che nissuna altra cosa possino significhare. (§ 298).

Leonardo über Hände und Arme bei der Figurierung im besonderen:

Le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del loro motore, quanto fia possibile, perchè con quelle, chi h'affettionato giuditio, s'acompana l'intenti mentali in tutti li suoi movimenti. Et sempre li buoni oratori, quando vogliono persuadere à gl'auditori qualche cosa, acompagnano le mani et braccia colle loro parolle, bench' alcuni insensati non si curano di tal ornamento, et paino nel loro tribunale statue di legno, per la bocca delle quali passi per condotto la voce d'alcun huomo, che sia ascosto in tal tribunale. E questa tal usanza è gran difetto ne' vivi, et molto più nelle figure finte, li quali se non sono aiutate dal suo creatore con atti pronti et acomodati all'intentione, che tu fingi esser' in tal figura, allora essa figura sara giudicata due volte morta, cioè morta, perch' essa non è viva, et morta nella sua attione. Ma per tornare al nostro intento qui di sotto si figurera et dira di piu accidenti, cioè: del moto dell' irato, del dolore, de la paura, del spavento subito, del pianto, della fuga, del desiderio, del comandare, della pigrizia, et della soleccitudine et simili. (§ 368).

Über die Gesichter im besonderen:

Sia variato l'arie de visi secondo li accidenti del'huomo, in faticha, in riposo, in ira, in pianto, in riso, in gridare, e timore, et cose simili . . . (§ 365).

(pp. 71/72)

Nochmals:

Li accidenti mentali movono il volto del huomo in diversi modi, de quali alcuno ride, alcuno piange, altri si ralegra, altri s' atrista, alcuni mostra ira, altri pietà, alcuni si meraviglia, altri si spaventano, altri si dimostrano balordi, altri coggitativi e speculanti. E questi tali accidenti debbono acompagnare le mani col volto e cosi la persona. (§ 286).

Ein Beispiel:

Del figurare uno, che parli infra piu persone: Userai di fare quello, che tu voi ch' infra molte persone parli, di considerare la materia, di che lui ha da trattare, et d'acomodare in lui li atti appartenenti à essa materia. Cioè, se 'l è materia persuasiva, che li atti sieno al proposito; et se 'l è materia di dischiaratione di diverse raggioni, fa, che quello che parla pigli per li dui diti della mano destra un dito della sinistra, havendone serato li dui minori; et co'l viso pronto volto verso il populo; co'la bocca alquant' aperta, che paia che parli; et s' egli sede, che paia che si solevi alquanto ritto, e co'la testa inanzi; et se lo fai in piedi, fallo alquanto chinarsi col petto et la testa vers' il populo, il quale figurerai tacito et atento, tutti riguardare l'oratore in viso con atti amirativi. Et fare la bocca d'alcun vecchio per meraviglia dell'udite sententie tenerla chiusa, ne' stremi bassi tirarsi dietro molte pieghe delle guancie; et co'le ciglia alte nelle gionture, le quali creino molte pieghe per la fronte. Alchuni à sedere, colle dita delle mani insieme tesuti, tenendovi dentro 'l gionocchio stancho; altri con un ginocchio sopra l'altro, sul quale tenga la mano, che dentro à se riceva il gomito, del quale la sua mano vada à sostenere il mento barbato d'alcuno chinato vecchio. (§ 380).

Übersetzungen:

§ 403: Die Stellung ist das erste, vornehmste Stück der Figur(enerfindung). Denn nicht nur, daß eine gemalte Figur, wenn schon sie gut ist, aber eine mangelhafte Stellung hat, unglücklich wirkt, auch eine lebende von höchster Güte der Schönheit büßt von ihrer Wertschätzung ein, wenn ihre Bewegungen dem Dienst, den sie tun sollen, nicht angepaßt sind. - Sicherlich und ohne Zweifel nimmt die Stellung der gemalten Figur mehr Überlegung in Anspruch, als die Güte der Figur an sich. Denn die letztere kann durch Nachahmung einer lebenden Figur erreicht werden; die Bewegung der Figur aber kann nur aus großem Unterscheidungsvermögen des künstlerischen Genies hervorgehen .

. .

§ 294: Mache die Figuren in solchen Gebärden, daß diese zur Genüge zeigen, was die Figur im Sinn hat. Wo nicht, ist deine Kunst nicht lobenswert.

§ 298: Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, daß sie nichts anderes bedeuten können.

§ 368: In allen ihren Verrichtungen sollen die Hände und Arme so viel als nur möglich die Absicht des sie Bewegenden verdeutlichen, denn mit ihnen begleitet, wer lebhaft empfindenden Geistes ist, in allen Bewegungen, was seine Seele ausdrücken will. Und wenn gute Redner ihre Zuhörer zu etwas überreden wollen, so lassen sie stets die Bewegung der Arme und Hände übereinstimmend zu den Worten sich gesellen, obwohl es auch einige Toren gibt, die sich um diese Zierde nicht kümmern und auf ihrem Tribunal wie Holzstatuen aussehen, durch deren Mund mittels eines Sprachrohres die Stimme (pp. 72/73) eines Menschen, der in der Tribüne versteckt wäre, ginge. Ist dieser Brauch ein großer Fehler bei Lebenden, so ist er noch ein weit größerer bei vorgestellten Figuren. Denn wenn diesen ihr Urheber nicht durch Verleihung lebendiger Gebärden zu Hilfe kommt, die zu den in der Figur vorgestellten Absichten passen, so wird man sie doppelt tot heißen, einmal, weil sie wirklich nicht lebendig, und sodann, weil sie tot von Gebärden sind. - Um aber auf unser Vorhaben zurückzukommen, so soll hier weiter unten von etlichen Gemütsbewegungen gesprochen, und sollen dieselben figurirt werden, nämlich von der Bewegung des Erzürntseins, des Schmerzes, der Furcht, des

plötzlichen Schrecks, des Weinens, der Flucht oder Hast, des Verlangens, des Befehlens, der Trägheit, der Emsigkeit und ähnlicher.

§ 365: Die Mienen der Gesichter seien variiert nach dem Zustand der Person, in Anstrengung, in Ruhe, im Zorn, im Weinen, Lachen, Schreien, in Furcht und derlei mehr... .

§ 286: Die Seelenzustände bewegen das Antlitz des Menschen in verschiedenerlei Weisen. Da ist einer der lacht, ein anderer weint, einige freuen sich, andere sind bekümmert; die zeigen Zorn, jene Mitgefühl, der bewundert, der andere steht entsetzt, die sehen dumm und albern drein, jene gedankenvoll und beschaulich. Und es müssen mit dem Gesicht die Hände und die ganze Person derartige Zustände übereinstimmend ausdrücken.

§ 380: Von der Figurierung eines, der inmitten mehrerer Personen spricht: Um einen darzustellen, den du unter vielen Personen willst sprechen lassen, pflegst du zuerst die Materie, von der er zu handeln hat, in Betracht zu ziehen, und nach dieser seine Gebärden, so daß sie dazu passen, einzurichten. Ist der Inhalt seiner Rede die Überredung, so seien seine Gebärden diesem Vorhaben angemessen. Ist er die Klarlegung verschiedener Ansichten, Gründe, so lässest du den Sprechenden mit zwei Fingern der rechten Hand einen Finger der linken fassen, indem er dabei die beiden kleineren Finger dieser letzteren eingeschlagen hat. Das Gesicht sei lebhaft gegen die Menge gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, als wenn er spräche. Sitzt er, so sehe er aus, als wenn er sich ein wenig erhöbe, den Kopf vorgestreckt. Machst du ihn auf den Füßen stehend, so lasse ihn sich mit Brust und Kopf etwas gegen das Volk hin neigen. Dieses, das Volk, nun stellst du schweigend und aufmerksam dar. Alle schauen dem Redner in's Gesicht, mit ganz in Anstaunen verlorener Gebärde. Lasse den einen oder anderen Alten vor Verwunderung über die vernommenen Sentenzen, den Mund festgeschlossen halten, indem dieser Mund an seinen nach unten gezogenen Winkeln viel Wangenfalten nach sich zieht; dazu seien die Augenbrauen, wo sie zusammenkommen, hoch in die Höhe gezogen, und hierdurch viele Stirnfalten verursacht. Einige aus dem Volke mögen dasitzen mit ineinander verschränkten Fingern der Hände, in denen sie das müde Knie halten, andere, ein Knie über's andere geschlagen, und darauf die Hand gelegt, die den Ellenbogen des anderen Armes in sich aufnehme. Und dessen Hand stütze das bärtige Kinn, das gehöre einem gebeugten Alten (vgl. *die Einzelfigur des Sokrates und die Gruppe des Alkibiades in Raffaels Schule von Athen*). (pp. 73/74)

Raffaels Schule von Athen

Einleitung

Nachdem Raffael in der monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition ein Werk des Typus einer Komposition nach Reihen mit Achsfiguren in der *Disputa* geschaffen und dabei zugleich die vorbildlichen Kompositionen des Quattrocento darin übertroffen hatte, daß er das Diskontinuierliche, Spontan-Andersartige als ein Darstellungsprinzip themenerheblich eingeführt hatte, und nachdem er sich solcherart Leonardo und Michelangelo zugesellt hatte, trat er zunächst mit seiner zweiten Fresko-Komposition in der Stanza della Segnatura, der *Schule von Athen* (577 cm x 814 cm), in unmittelbarem Wettstreit mit Michelangelo, mit dessen Gründungswerk für die neue Weise des Komponierens, seinem *Aufbruch zur Schlacht von Cascina*. Er schuf eine Komposition des selben Typus, d.i. nach Komplexen mit übergesetzter Reihe. In dieser Hinsicht ist vergleichlich, daß, wie in der Komposition des Michelangelo, über für sich bestehenden figuralen Einheiten, bei Michelangelo von Komplexen, bei Raffael von Figuren, Gruppen und Komplexen, ein Figurenband, bei Michelangelo von Figuren, Doppelfiguren, Gruppen, bei Raffael von Figuren, Reihen, Gruppen usw., gebildet ist und zusammenhänglich durchgeht.

Orientierung

Anläßlich der Erläuterung der *Disputa* habe ich schon gesagt: beide Fresken seien für den einen dekorativen Zusammenhang, in dem sie sich innerhalb der einen Stanza della Segnatura des Vatikanischen Palastes einander gegenüber finden, scharf unterschieden. In der *Disputa* fanden sich die bewohnte Erde und der erfüllte Himmel von einander durchgängig abgehoben und im ganzen Bilde übereinander gestuft. Hier nimmt ein Gebäude das ganze Bildfeld ein, für die Gestalten ein einheitlicher und gegliederter Ort. Wir sehen zunächst einen Boden gebreitet, gegen Stufen geführt, vier Stufen in des Bildes Breite aufsteigen; sehen dann über den Stufen links wie rechts Stirnwände aufgehen, mit Reliefs und über diesen Reliefs mit Statuen in Nischen geschmückt; und sehen weiters sich inmitten dieser Stirnwände in einer Folge gegen die Ferne öffnen eine tonnengewölbte und schattige Halle, einen über Pendentifs tambourbekrönten und durchlichteten Hauptraum, eine zweite tonnengewölbte und schattige Halle als anderen Kreuzarm, einen hellen Hof, einen schattenden Bogen und endlich die lichte Ferne, und (pp. 74/75) sehen durch den Bogen, über dem Hofe, zwischen den Säulen des Tambourfensters die Weiße der Wolken und zunehmend die Bläue des Himmels. Breitung zunächst; Aufrichtung dann; Tiefung schließlich der Architekturteile geben wechselnd den Ort für ein Verweilen zunächst; ein Begegnen dann und ein Hervortreten schließlich der akademischen Bürger dieser Hohen Schule: die sich bald unterhalb und vor den Stufen des Gebäudes, bald auf und über den Stufen vor den Stirnwänden finden und bald aus und in den Höfen und Hallen hervortreten. So die Gestalten, gestuft und abgehoben.

Darnach ist aber auch die Komposition nach überfiguralen mittleren Einheiten, ihrer fünf, geordnet: Zentral die Philosophen Platon und Aristoteles, inmitten eines Spaliers von zwölf Jüngern, nebst weiteren aus der Ferne ankommenden und in die Ferne eilenden Männern (Teil C); zu Seiten, voraus und darnach, wieder Philosophen und Schüler, links in einer mit Sokrates schließenden (Teil B), rechts in einer mit Diogenes anhebenden Folge (Teil D); und unterhalb und vor den Stufen als Anhebung und Schluß der Komposition Naturwissenschaftler, denen Humanisten/Rhetoren links und Bildende Künstler rechts angeschlossen sind, worunter links Pythagoras (Teil A) und rechts Euklid (Teil E) namentlich und zentral sind.

Wie in der *Disputa* ähnlich, ist mittels dieser Stufung und Hervorhebung von Naturwissenschaftlern, Humanisten, Bildenden Künstlern, von Philosophen und vor anderen des Platon und Aristoteles mitsamt ihren Hörern und Folgern eine Ordnung wissenschaftlicher Seins- und Verhaltensweisen, entsprechend den genannten überfiguralen Kompositionseinheiten, in fünf Hauptschritten entwickelt und dargestellt.

Erste Hälfte der Kompositionsanalyse

Ich erläutere die Komposition, indem ich diesen mittleren Einheiten folge:
Der Schule von Athen Erster Teil:

Der erste Teil der Komposition unter und vor den Stufen links (A) umfaßt in einer näheren Schicht den Komplex des Pythagoras in der Mitte (AK), aus Pythagoras im Zentrum und vier ihn rahmenden Gestalten; die Einzelfigur eines stehenden Mannes weiter rechts (AE1); die Gruppe des weinlaubbekränzten Humanisten/Rhetoren, samt Freund, Ahnen und Enkel links (AG); und in einer tieferen Schicht - welcher Unterschied im Fortgange der Komposition Bedeutung gewinnen wird - zwei Zwischenfiguren, so zwischen dem Komplex und der Gruppe die Einzelfigur eines Buben (AZ1) und zwischen dem Komplex und der Einzelfigur des stehenden Mannes die Einzelfigur eines Jünglings (AZ2). Die Einzelfigur des sitzenden Mannes ganz rechts (AE2) letztlich war zur Zeit der Zusammenfassung der Komposition im Karton (Mailand, Bibliotheca Ambrosiana) noch nicht konzipiert; diese wichtigste der wenigen Änderungen der letzten (pp. 75/76) Stunde wurde erst nach Vollendung³⁶ des Freskos noch hinzugefügt: ich werde zunächst von ihr absehen, als wäre Raffael an dieser Stelle bei der Fassung des Kartons geblieben (und zu Beginn der Zweiten Hälfte der Kompositionsanalyse auf sie eingehen).

In den drei Hauptfiguren und -gruppen des Ersten Teiles, deren Gestalten einander ab- und zugewandt stehen, und den Zwischenfiguren sind zunächst vier Themen der Komposition vorzüglich in der Darstellung gelehrter Tätigkeiten, die für sich, in innerer Spannung oder im Komplex gebildet, exponiert. Der Reihe nach:
Der Komplex des Pythagoras (AK): das Besitzergreifen und Begehren wissenschaftlicher Ergebnisse und ihrer Voraussetzungen:
Pythagoras, im Profil nach rechts, sitzt dicht an der Erde, wohl auf einem Steine; das rechte Bein angezogen, das linke auf einen niederen Stein aufgestellt, hat er sein Buch im

³⁶ Auf Grund technischer Untersuchungen: Deoclecio Redig de Campos, *Raffael in den Stanzen*, Milano ²1971, pp. 11sq.

linken Ober- und Unterarm und gegen den Schenkel aufgeschlagen und trägt, das Tintenfaß in der Linken dicht über und am Buche, mit seiner Feder, genau und aufmerksam schauend, ein: soweit das Motiv. Die Figur wird in ihrem Rhythmus charakterisiert durch das leichte Stützen des rechten Fußes, das leichte Lehnen des Schenkels an Knie- und Sitzstein, durch das reich-weite Schwingen des Mantels über den Schenkel, durch das mächtige Aufgehen des Oberkörpers und das mächtige schwere Haupt: und aus der Schulter dieser leicht, reich-weit, mächtigen Gestalt wird in kräftigem, festem Bogen, immer präziser und konzentrierend, unter genauem Schauen, Arm, Hand, Finger und schließlich Feder herausgeführt, zu einem genauen Schreiben, Strich für Strich, in dem Buche, welches er (in der Einheit der Figur) über fest stehendem Beine dicht bei sich und sich gegenüber hat, in der Konzentration der Arbeit ein Teil von ihm.

Der Alte nun, links, dicht hinter Pythagoras, abrupt enface, sitzt dem Pythagoras, wohl auf demselben Steine, im Rücken. Über leicht dem Pythagoras nachtretendem Fuße, fest aufstehendem Unterbeine, hat er Schultern und Arme oval gerundet und in Unterarm, Händen und Fingern, dicht beisammen, Tinte, Feder, Papier eingeschlossen, einer Beute gleich, und schiebt lauernd seinen Kopf über Papier und Arm und gegen die Schulter hervor nach rechts, den Mund mißmutig nach unten, die Brauen zusammengezogen, an der Schulter seines Vordermannes vorbei in dessen Buch zu spähen; ohnstreitig auch hier eine Weise wissenschaftlichen Erwerbs und, Tradition zu bilden.

Über des Alten Schulter, im Profile nach rechts, Gesicht und Helm eines klar schauenden Jünglings und vor des Alten spähenden Augen dessen klar aufmerkende und aufmerken machende Linke. Und aus diesem, über dem bleibenden Hocken und spähenden Vorkommen im Rücken des Pythagoras, ruhig auseinander gesetzten Schauen und Aufmerken wächst der nächste, im Profil, auch er hinter Pythagoras, hager auf und vor, hebt, streckt, die Rechte dicht an der (pp. 76/77) Brust, Schulter, Hals und unter einem Turban seinen Kopf nach rechts, strebt über Pythagoras hin, in dem Buche des Mannes zu sehen, der rechts voraussteht, was da vorausgesetzt gewiesen werde. Und, den Komplex schließend, der vierte, wieder ein Jüngling, rechts des Pythagoras: von dem anderen links aufmerken gemacht, wendet er das Haupt, hebt über des Pythagoras Buch das Gesicht her und auf, schaut auf den Hageren hin, der Pythagoras zu überrunden strebt, um Weiteres zu sehen, und hält zugleich mit der lockeren Hand des weitaus- und herabgestreckten Armes dem Pythagoras die Harmonientafel auf der Erde vor, aus welcher dieser konzentrierend folgert.

Nimmt man alles Bildhafte wörtlich oder richtiger sieht man Figur, hat man tatsächlich ein Ganzes wissenschaftlicher Verhaltensweisen in ihrem je eigenen figuralen Rhythmus in einen Komplex gebunden vor Augen: hauptsächlich und im Zentrum die Weise des Pythagoras, Folgerungen aus der Tafel, die er sich vorhalten läßt, konzentriert in sein Buch einzutragen, und rahmend ringsum die Weisen seiner Folger, ausspähend zu bleibendem Gewinn zu übernehmen, aufbrechend zu weiter Vorausgesetztem überhinzustreben, aufmerken zu machen, aufzumerken, ihm zu dienen: alle Gestalten

sitzen, hocken, streben geschlossen, dicht, eng beieinander, worüber ein erster Blick auf den Komplex des Euklid, rechts im Bilde, durch Gegensatz belehrt³⁷. -

Die Zwischenfiguren des Buben (AZ1) und des Jünglings (AZ2):

Zwischen dem Komplex und der Gruppe weiter links erscheint, über dem aufmerken machenden Jüngling des Komplexes, Schulter und, hergewandt, der Kopf eines Buben mit rundem, von dichtem Gelock umschlossenem Gesicht. Und zwischen dem Komplex und der Einzelfigur weiter rechts taucht ein Jüngling auf, im Profile nach rechts, stehend, den rechten Arm vor und an den Leib, die linke Hand auf die Brust gelegt, das Haupt leicht hergewandt, die langen Haare auf Schulter und Brust niederfließend. Bub und Jüngling stehen parallel, beide im Profile, beide haben ihr Haupt hergewandt, schauen heraus. Die Gestalten des Komplexes waren besitzend, begehrend, strebend, aufmerkend, dienend auf Bücher und Menschen, aufeinander gerichtet, bildeten zu einander Zentrum und Rahmen, sie aber, von Grund auf andere, tauchen wie schwebend auf, nicht am Haben und haben Wollen beteiligt, halten inne, in reiner Gestimmtheit, schauen heraus, nach Stufen des Alters differenziert, schauend der Bub, bewußter sich tragend und schauend der Jüngling.

Die Einzelfigur des stehenden Mannes (AE1): Gewährung des Wissens:

Weiter rechts steht ein Mann, er hat, die Füße links und rechts leicht ausgestellt, das linke Bein auf einen Stein gestellt, die Brust nach rechts gewandt, ein Buch auf seinen Schenkel vor sich und vor die Pythagoreer geöffnet aufgestellt und hält es auslangenden Armes mit der Linken und weist darin weit (pp. 77/78) gebogenen Armes mit der Rechten, was vorausgesetzt, und wendet seinen Kopf über die Schulter zurück, des Pythagoras Aufschauen erwartend. Er steht, wie der Alte in des Pythagoras Rücken saß, frontal: doch statt eng und spähend in Begier, jetzt platzreich, ruhig und verweilend; Pythagoras sitzt leicht, reich, mächtig, fest und konzentriert, er steht sicher, in sich reich nach rechts und links zugleich bewegt, frei, fest, schwingend; jener trägt ein, hat, behält, dieser gewährt.

Der Komplex des Pythagoras und die Einzelfigur des Stehenden sind semantisch doppelt aufeinander bezogen: der hager Strebende sucht in des Stehenden Buch zu lesen und der Stehende erwartet des Pythagoras Blick. Komplex und Einzelfigur sind syntaktisch aber selbständig; der Überrundende durchbricht nicht den Rahmen des Komplexes und der Stehende weicht nicht aus festem Lot.

Die Gruppe des Weinlaubbekränzten (AG): Gelehrsamkeit und Leben:

Die Gruppe weiter links dagegen ist syntaktisch und semantisch selbständig, den anderen Gestalten unverbunden, doch in Tuchföhlung; und anderer Struktur als Einzelfigur und Komplex: das Beieinander ihrer Gestalten um die Basis der Säule ist zugleich durch Plinthe und Buch in eine Differenz gespannt. Jenseits des Säulensockels ein Humanist, enface, er stützt den linken Ellenbogen auf den Sockel und hält mit den Fingern seiner Linken ein aufgeschlagenes, gegen die Säulenbasis gelehntes Buch und schreibt, ein wenig den Kopf nach rechts zur Seite neigend, das Gesicht hebend, auf die linke Seite seines Buches oben, vergnügt und laubbekrängt; sein Freund, tiefer stehend, dessen Nase, Augen, Stirn und Schopf über des Schreibenden rechter Schulter zu erkennen, senkt den

³⁷ Der Komplex des Pythagoras hat Michelangelo bis in dessen höchstes Alter beeindruckt, man vgl. die zahlreichen Zusammenhänge mit Michelangelos *Pietà*, Florenz, Sta. Maria del Fiore.

Blick, legt seine Linke dem Humanisten um und auf die Schulter, mit seiner Rechten ihm das Buch an dessen anderer Ecke haltend: so sind sie heiter, sind bewegt, aufmerksam und fraglos miteinander. Auf der anderen Seite, links, im Profil, der Kopf des Ahnen, der ernst und wartend, prüfend schaut, und der Enkel, der, wohl vom Greis gestützt, auf dem Säulensockel sitzt, sein Beinchen auf die Plinthe halb gehoben, und das Buch von hinten wie im Spiel mit seinen Händchen stützt, herausgewendet schaut: was hier gespannt beisammen, ist schreibend der bekränzte, muntere Mann, mitsamt dem Freund, der ihm gewogen, und Ahn und Enkel, die auf das Buch gerichtet, dem Buch zur Seite und, soweit alt, streng, aufmerksam und wartend schauen.

Der Enkel in der Gruppe links ist den Gestalten der Zwischenfiguren ähnlich: herausschauend wie sie, in fortschreitender Altersfolge mit ihnen, am wissenschaftlichen Leben eigentlich nicht teilnehmend. Der Komplex, die Einzelfigur und die Gruppe stehen in näherer Schicht im Unterschiede ihrer Figurierung nebeneinander; die Gestalten dieses Kindes, des Buben, des Jünglings kehren dreimal, nach Alter, Größe und Wichtigkeit gesteigert, zunächst gruppengebunden, dann als Einzelfiguren, wieder. Das bindet formal zunächst von der näheren Schicht in die tiefere; wie in der näheren Komplex und Einzelfigur semantisch gebunden; bis durch die Einzelfigur des Stehenden der ganze erste Teil rechts (pp. 78/79) geschlossen. Es trennt aber auch thematisch, indem Kind, Bube und Jüngling sich fortschreitenden Alters lösen, in tieferer Schicht dann auftauchen und in diese nach vielfältigen Verhältnissen exponierte und als fraglich, prüfend anzuschauen angesetzte Welt etablierter Wissenschaft fremd, von ferner her, auftauchend hineinstehen, kontrastieren, eigenartig, auch von ihnen aufmerkend, dienend eingebundenen Altersgenossen unterschieden, und die vorderen einander nähernd: sind die anderen bewegt, einander umkreisend, in sich schwingend, zueinander gespannt, so sind sie still auftauchend, wie schwebend³⁸. -

Es folgt das Figurenband (B, C, D) obenüber.

Der Schule von Athen Zweiter Teil:

Der Zweite Teil der Komposition über den Stufen vor der Stirnwand links (B) umfaßt die Gruppe eines Herbeilaufenden links (BG1), dann statt der ausfallenden, zu erwartenden Zwischenfigur (BZ1) zwei Reliefs über einander und unter einer Nischenfigur an der Stirnwand der Architektur, dann die Gruppe des Alkibiades (BG2), die Einzel- und Zwischenfigur eines Schwärmenden (BZ2), wiederum regelmäßig, und die diese Folge abschließende Einzelfigur des Sokrates (BE). In dieser Gruppen- und Figurenfolge ist eine, wie man sieht, höher gestufte wissenschaftliche Seins- und Verhaltensweise entwickelt. Der Reihe nach:

Die Gruppe des Herbeilaufenden (BG1):

³⁸ Im Ersten Teil der Komposition (A) überlagern einander zwei Folgeweisen, einerseits ikonographisch Kind, Bube, Jüngling von links nach rechts, andererseits formal die Figurenfolge, die mit Pythagoras inmitten anhebt. Der Stehende rechts (AE1) ist - in der Fassung des Kartons in der Ambrosiana - stets der Schluß. Aus der Gruppe des Bekränzten (AG) hebt sich, bzw. in sie eingesenkt hebt der Zweite Teil der Komposition (B) und mit ihm das Figurenband obenüber an.

Herein auf sein rechtes Bein tritt ein Jüngling, kräftigen Laufes, bugartig gewölbter Brust, um Lenden wehenden, im Rücken wirbelnden Gewandes; er trägt mit der Rechten gegen seine Seite gestützt ein Buch, mit den Fingern die Seiten, wo steht, was er bringt, eingemerkt, und über dem Buch eine Rolle, leicht von der Linken vor dem Leibe gehalten; und abrupt wendet er den Kopf aus dem Profil in die Tiefe, zu sehen, wohin er solle. Tiefer und ihm nach sieht man Rock, Kopf und Arm eines, der ihn begleitet und lachenden Auges, die Rechte in Eile froh grüßend an den Helm gehoben, hochauf und - über vorausschaut. Beide sind als Einheit figuriert, als Zentral- und Ergänzungsfigur. Auf das spontan in die Tiefe gewendete Sehen, wohin die Argumente zu bringen, folgt, entschieden abgehoben, vor der Wand aufgerichtet, der nächste, eigenständig, als Nebenfigur; er steht frontal und hält in der Rechten geschlossen am Schenkel sein Buch, welches, wie er den Herbeilaufenden vorüber läßt, durch dessen neues Buch und dessen neue Rolle neu beigebrachter Argumente überholt, verdeckt wird; er steht bei Seite und neigt abrupt, spöttischen Auges und spötti(pp. 79/80)schen Mundes, sein Haupt ins Profil und läßt, im Ellbogen gehobenen Armes und gesenkter, offener Hand, sehen und gewährt den Weg zu den nächsten.

Anstatt der ersten Zwischenfigur (BZ1):

Im ersten Teil der Komposition tauchte zwischen dem Komplex des Pythagoras und der Einzelfigur des Stehenden, wie zwischen dem Komplex und der Gruppe des Bekränzten, je in tieferer Schicht, eine Zwischenfigur auf; hier nicht so. An ihrer Statt werden sichtbar: ein in die tragende Sockelzone der Stirnwand eingelassenes Relief, auf dem ein Triton nach einer Nereide greift, eine Variation der Figuren des Alten im Rücken des Pythagoras und des Pythagoras selbst nach Haltung und Fügung der Figuren, nach der Charakterisierung und dem Motiv; dann ein der aufgehenden Pilasterzone der Stirnwand zugeordnetes, über dem ersten eingelassenes Relief, auf dem Jünglinge sich gliederbeweglich verteidigen und kämpfen. So sind thematisch erheblich³⁹, statt der Zwischenfigur auftauchend, Begehren und Erwerb und darüber Mut und Kampf übereinandergestuft, und darüber noch die Nischenstatue des Gotts: *Apollon Sauróktonos Kai Lyrodós*.

Die Gruppe des Alkibiades (BG2):

Im Zweiten Teil der Komposition entsprechen die zweite und erste Gruppe einander, syntaktisch, semantisch, sind wechselbezüglich: Schauend, wohin die eingemerkten Argumente zu bringen, trat der Jüngling auf, zwischen dem lachenden Auges ihn Begleitenden und dem spöttischen Mundes ihn Einlassenden. Und schon winkt ihm einer der nächsten Gruppe, welche, als deren zentrale Figur, Alkibiades dominiert. Alkibiades steht (im Profil) auf dem rechten Bein, klar, einfach, fest, das linke auf Fußballen und -zehen zurück, stützt die Rechte mit dem Rücken der Hand in die Hüfte, legt die Linke über den Knauf seines Schwerts, das zur Seite ihm hängt, und wiegt sich, den Leib mehr nach rechts, selbstvergessen, den Kopf mehr nach links, ein wenig zur Schulter geneigt, offenen Mundes und erglühenden Gesichtes, in der Rede seines Gegenüber. Tiefer steht ein Alter, kleiner, den Mantel eng an den Leib, um die verschränkten Arme gezurrt, den Kopf eingezogen, das Kinn mit skeptisch gezogenem

³⁹ Gleichsinnige Auslegung bei Gio. Pietro Bellori, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino*, Rom 1695, p. 21.

Munde halbseitig gehoben. Tiefer noch ein dritter, dessen Kopf und Schulter zu sehen, der unter sinnend geneigter Stirn auf den Redenden Acht gibt.

Von dieser figuralen Reihe, welche Alkibiades anführt, in deren Rücken, ins Frontale abblättern, eine erweiternde Figur: dieser Mann nun steht auf beiden Beinen, das eine vor, fest, im Profile, zunächst ganz in der anderen Haltung, hat in der Taille aber den Oberkörper fast ins Frontale zurückgedreht, den Arm und die Hand weit in der Achsel gehoben, und mit Hand und Fingern grüßt er den Grüßenden, winkt er dem Laufenden und zu ihm hin läßt der Einlassende ein. (pp. 80/81) Er begrüßt den Nachschub an Argumenten, winkt ihn herbei, ihm zu wird er eingelassen.

Dank der tiefer auftauchenden Reliefs liegt hier zugleich ein Wandel vor von niederer zu höherer Stufe. Dem unteren Relief mit dem niederen Begehren und Erwerb zu läßt der Einlassende ein; seine einlassende Hand entspricht Schenkel und Arm der ergriffenen Nereide: Da hab't's, das Begehrte, und haltet's fest! - Dem oberen Relief mit dem höheren Mut und Kampf zu hebt der Herbeiwinkende den Arm; ja, wie seinem Blick entheben sich ob seinem Arm die mutvoll Streitenden: Komm her! so winkt er, Zum Disput und Streit! rufen die Augen. Aber schon, abrupt abgewendet, die Reihe der anderen Männer; anderes ist eingetreten; alle anderen drehen ihre Rücken nach links, Alkibiades den Ellenbogen, stehen beieinander, geschlossener Reihe, eng die Köpfe gegen- und miteinander neigend, und hören erglühend, skeptisch, aufmerksam. Argumente, in Büchern herbeigebracht, werden nicht mehr benötigt: es wird gehört.

Man beachte noch die dichterem Entsprechungen, den genauen Wechsel: Alkibiades entspricht dem herbeilaufenden Jüngling, aus dessen Herbeieilen und Schauen, wohin mit Foliant, Rolle und Argumenten, ist sein Stehen und erglühendes Hören geworden; der Ältere entspricht dem Spöttischen, aus spöttischem, zuversichtlichem Einlassen der Argumente ist, wenn auch skeptisches, aufmerkendes Hören geworden; und dem kampffroh Herbeiwinkenden entspricht der, der da sinnend hört. Sokrates, dem ihr Hören gilt, folgt nicht unmittelbar. Zunächst:

Die zweite Zwischenfigur des Schwärmenden (BZ2):

Frontal, etwas ferner, in einer Ecke des Gewändes lehnt an einem Pilastersockel ein Jüngling; den linken Arm vorüber der Brust, gegen andere und im Gebäudeeck sich abzuschließen, noch auf die Kante des Sockels gelegt, den rechten Ellenbogen auf diese Kante gestützt, den Kopf leicht gegen den Rücken der Finger gelehnt, hebt er sein Gesicht gegen und über die linke Schulter empor, gegen die Mitte und Höhe zu, und schwärmt. Solcher Art stimmend ist die Zwischenfigur der Gruppe der Hörenden und der Einzelfigur des Sokrates in die Mitte gesetzt.

Die Einzelfigur des Sokrates (BE):

Der Folge aus Gruppe, Gruppe und Zwischenfigur steht allein er gegenan: aufgehend nach links, leicht wie der Jüngling, aufgerichtet nach oben, fest und mächtig, steht er; er beugt die Arme aus Schultern und Rücken mächtig hervor, ruhig am Leibe liegend, und führt die Hände frei hervor, den Hörenden weit entgegen und ergreift ihnen mit zwei Fingern genau den zweiten seiner hergezählten Gründe, den dritten schon vorbereitet; und er schaut, mächtig gewölbter Stirn, gerundeter Brauen beobachtend, im Haar wie aufgerichteter Ohren hörend, knollig kurzer Nase; und spricht. Über Leichtigkeit, Kraft und Macht des Gegenan- und Dastehens, über dem sicher, bequem und mächtig ausgreifenden, distinkt klaren Begründen steht ernst dieser Kopf gleich gegenwärtigen Schauens, Hörens und Sprechens. (pp. 81/82)

Jede der beiden Gruppen hat eine Figur vom Typus einer Anhebungsfigur zum Zentrum, allein er ist vom Typus einer Schlußfigur: seiner Bewegung, seiner Richtung nach ist erst er Antwort auf Alkibiades und den Herbeieilenden zumal. Dem eiligen Kommen, abrupten Einlassen, dem Herbeiwinken und abrupten Hören, dem Schwärmen, dieser gesamten Folge steht er als erster, allein und schließend entgegen.

Pythagoras, die Pythagoreer, der Vorausgesetztes Weisende, der Bekränzte, sie alle sind mit Büchern beschäftigt, tragen ein, schreiben ab, wollen und gewähren Lesen, warten darauf, was sich aus Büchern ergäbe. Auf höherer Stufe bringen und winken andere Bücher und Rollen herbei, alte verdeckend, zu neuem Streit: an deren Stelle ist nun Hören getreten und gegenan freies Argumentieren zu der festen Entsprechung eines freien Disputs; und dieses feste Gegeneinander eines Disputes ist durch die Zwischenfigur des träumend-sinnend sich beim Disput dem Disput enthebenden Jünglings zu einem Lehrgespräch geweitet, gerundet.

Zu den Entsprechungen des Ersten und Zweiten Teiles der Komposition und zur Festigkeit der linken Seite:

Sokrates steht über dem Vorsteher, Alkibiades über Pythagoras, die Gruppe des Herbeilaufenden über der des Bekränzten: so entsprechen und übersteigen sie einander. Der Vorsteher zeigt und gewährt Vorausgesetztes; Sokrates argumentiert und lehrt gegenan. Pythagoras trägt ein; Alkibiades hört. Der Bekränzte schreibt in ein Buch, der Ahn wartet, was sich ergäbe; und der Herbeilaufende bringt Buch und Rolle zu helfendem Argument: hier ist der Übergang; zugleich sieht man, daß der Herbeilaufende zwischen den Greis mit Enkel und den Bekränzten mit Freund eintritt, den wartend schauenden Greis mit Enkel abtrennend, zurücklassend.

Die Figuren und Gruppen des Zweiten Teiles sind nicht nur parataktisch nebeneinander gereiht, sondern in einem syntaktischen Zusammenhang des Aus- und Zurückgreifens, des Stehens und Gegenanstehens, es findet in diesem Zusammenhange eine vom Begehrenden zum Mutvollen gestufte, eine von der büchergebundenen zur frei disputierenden Wissenschaft gewendete Entwicklung statt, den klaren Nebeneinandersetzungen des Ersten Teiles übergeordnet.

Der Schule von Athen Dritter Teil:

Der Dritte Teil der Komposition über den Stufen, zwischen den in die Tiefe fluchtenden Wänden und vor der tonnengewölbten Halle (C) umfaßt zunächst die Figur mit einseitiger Begleitung eines aus der Ferne Ankommenden (CZ1); dann die Reihe der links Spalier Bildenden (CR1); hauptsächlich die Zweifigurengruppe des Platon und des Aristoteles (CZ2); ferner die Reihe der rechts Spalier Bildenden (CR2); und letztlich die Doppelfigur der in die Ferne Eilenden (CZ3). In dieser zugleich mittensymmetrischen Figuren-, Reihen und Gruppenfolge ist, auch architektonisch herausgehoben, das Zentrum und der Höhepunkt der (pp. 82/83) wissenschaftlichen Seins- und Verhaltensweisen dargestellt. Zunächst der Folge nach:

Die Zwischenfigur mit einseitiger Begleitung des aus der Ferne Ankommenden (CZ1): Wo die Schlußfigur des Zweiten Teiles, Sokrates (BE), rechts am Boden endet, hebt sofort die erste Figur der Reihe der links Spalier Bildenden (CR1) an, auch ihrem Typus

nach Anhebungsfigur. Im Spalt zwischen diesen beiden Figuren⁴⁰ taucht ein Alter auf: frontal, den Mantel vor dem Leibe auf-, unter und über beiden vor der Brust in einander geschobenen Armen zusammengezogen, verschlossen, den Kopf mit langem Bart und die Augen gesenkt, kommt er still, sinnend, auch wenn begleitet, einsam, näher, auf einer Bahn zwischen der Wand links mit den in Nischen und Pilastern einbehaltenen Statuen hoch über ihm und der Reihe von Gestalten, die ihm die Rücken zugekehrt lassen, rechts neben ihm, begleitet, gefolgt von einem Jüngeren, dessen Nase, Augen, Stirn und Haar über seiner linken Schulter sichtbar, auch gesenkten Kopfes und nachdenklich. Dieser Sinnende folgt zugleich auf Sokrates; wie der Schwärmende auf Alkibiades folgte: Auf das Hören folgt ein Schwärmen, auf das Gegenanargumentieren ein sinnendes aus der Ferne Kommen.

Die Reihe der links Spalier Bildenden (CR1):

Die fünf Gestalten sind kompositorisch Platon und Aristoteles vorgeordnet, bereiten zusammen auf sie vor. Sie sind zugleich so in die Tiefe gestaffelt, daß einer von ihnen Platon und Aristoteles erwartet, zwei sie passieren lassen und zwei sich ihnen nach richten⁴¹. Der Reihung nach: Anhebend ein Jüngling, locker das rechte Bein zurück und zur Seite gesetzt, auf dem linken stehend, den über Schulter und Rücken hängenden Mantel vor dem Leib verschlungen, hat er die Arme vor der Brust gekreuzt, verehrend zärtlich den Kopf geneigt und schaut wartend zu beiden Philosophen auf. Sein Nachbar, ein Jüngling, älter, hat dem ersten den rechten Arm auf die Schulter gelegt und wendet sich an den dritten und zeigt gen Platon und Aristoteles, die ihn passieren. Der dritte, nochmals älter, neigt dem zweiten sein Ohr und hebt achtend, innehaltend ob des über sie Gesagten die Hand. Der vierte und älteste schaut und sinnt Platon und Aristoteles nach. Der fünfte hat tiefer das Haupt gesenkt. - So vorbereitet, treten die Philosophen ein. (pp. 83/84)

Die Zweifigurengruppe des Platon und Aristoteles (CZ2):

Die Figur des Platon zuerst:

Platon variiert den Alten, der sinnend aus der Ferne kommt, beide frontal, beide aus der Ferne kommend, langbärtig, fast kahlschädelig, bei beiden die Gewänder zu Winkeln gezogen, doch, so verschlossen, still gesenkt sinnend der Alte, so offen, aufrecht gehoben sich äußernd der andere.

Platon trägt ein Kleid, in der Taille gegürtet, darüber einen Mantel, dessen Bänder vor der Brust geknotet und der von links her, in Überfall und drei Bahnen niederhängend und aufgezo-gen, um seinen Leib und von rechts her über die Schulter und um den Arm geführt ist, und er trägt, linker Hand, den Timaios.

⁴⁰ Mit der Stellung dieser Zwischenfigur (CZ1) zwischen BE und CR1 vgl. die Stellung der Ersten Figur zwischen der auf den Rahmen vorangesetzten Gruppe und der Zweiten Figur in Donatellos *Kreuzigung*.

⁴¹ Das Erwarten, Vorübergehenlassen und Nachtreten in CR1 vgl. mit Masaccios Spalierbildender Reihe in *Petri Schattenheilung*, Florenz, Sta. Maria del Carmine (S. Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000; neue revidierte Ausgabe: Universitätsbibliothek München, open access.). Die Spalierbildenden Reihen zu Seiten der Platon und Aristoteles vgl. mit den Reihen mit abgesetztem Schluß der Apostel zu beiden Seiten Petri und Christi in Masaccios *Zinsgroschen*, ebenda.

Platon tritt mit dem rechten blanken Fuße gegen die Winkel und Bögen des Mantels schmal heraus, nieder auf den Boden und auf. Er tritt, den linken Fuß auf Zehen und Ballen hebend, beweglich im Schritt näherzu. Ein Zipfel seines Mantels liegt links kurz schleppend am Boden und entspricht seinem linken Fuße: er steht und steht fest. Wie er nach unten schmal heraustritt, ist der Mantel hoch unter die Achseln gezogen, hängt hoch unter Armen hervor, ist seine Gestalt in Taillenhöhe erst schulterbreit: so trägt er sich, in Hüften gehoben und gehobener Schultern, leicht und frei. In Summa: Platon tritt heraus, nieder und auf, beweglich näherzu, steht fest, gehoben, leicht und frei.

Bögen und Winkel folgen ein- und ineinander im Mantel und Kleid vor der Brust, sind dann im Umschlag des rechten Ärmels herausgesetzt und aus dem Links-Rechts in Tiefe und Nähe im Ober- und Unterarm umgerichtet. Lockerer Achsel hat Platon den Arm in der Schulter an-, im Ellenbogen vor- und zur Seite herausgehoben, den Unterarm aufgerichtet, die Hand eingewendet, den Zeigefinger emporgehoben und zeigt. Wie der Fuß nach Unten gegen die Winkel heraustritt, geht der Arm nach Oben im Winkel ab und auf im Zeigen: Platon tritt heraus und zeigt hinein in die Spannung eines Tretens auf die Erde und eines Zeigens nach Oben.

Noch mehr: aus dieser herrschenden Unten-Oben-Spannung, in die er tritt und zeigt, hebt er den tieferen Fuß und wendet er über dem Mantelband sein Haupt, aufrechten Kopfes, hoher Stirn, ernstern Brauenzuges, geschlossenen Mundes, wallenden Bartes, hängenden Haupthaars dem Nachbarn zu und schaut Aristoteles aus der Höhe seines Weisens an. Das Kleid hängt rechts in Kannelurenfalten fest, frei, der Saum des Mantels läuft rechts schmalgerade herab, dann im Bogen die Gestalt zu säumen; Platon trägt sein Buch im herabhängenden Arm, in den Fingern der leicht abgewinkelten Hand, gegen den Leib und den Arm aufgerichtet: so erscheint er gefaßt, seine Öffnung in Blick und Schritt zum Nachbarn binnen, als innere Lebendigkeit. Der linke Arm ist mit einer Bahn des Mantels verhüllt, von einem Zipfel locker binnenwärts überschultert: so erscheint er lebendig gefaßt, schwungvoll sich begrenzend, gehalten, doch mächtiger bewegt, in lebendigem Andrang nach rechts. Erscheint mächtig, klar, mahnend. (pp. 84/85)

Die Figur des Aristoteles sodann:

Aristoteles, statt mächtig versammelt, locker ausgreifend. Auch des Aristoteles Figur, wie die des Platon, hat nicht funktional einsinnig Spiel- und Standbein: Wie Platon, der stehende, beide Beine hervorschreitend bewegt, hat Aristoteles, der sich bewegende, sich auf beide Beine gestellt⁴²: so steht er auf dem rechten Fuße, die rechte Hüfte ausgebogen, und, mit dem linken Fuß vor und zur Seite ausschreitend, hat er das linke Knie gebeugt, das Buch seiner Ethiken gegen die Leiste gestützt, sich in festen Stand niedergelassen. Lockerer Achsel hebt er den linken Arm in der Schulter an, streckt den Unterarm vor, und die Finger seiner im Gelenk geneigten Hand übergreifen sein Buch, halten es kräftig gegen den Daumen, stützen es gegen die Leiste: Wie er ausschreitet und steht, greift er auch aus und führt sein Werk auf sich zurück.

Er trägt ein Kleid, über der Brust gebunden, in schmaleren Falten hängend, konvex, konkav seine Fesseln umsäumend. Und sein Mantel, knapp zum Buche aufgezogen, knapp zur Seite sinkend, umgürtet den Leib, überströmt die Brust, überfließt, von den Armen gehoben, das Vorstrecken des rechten Armes und das Ausgreifen des linken Armes, wellenreich.

⁴² Ein Moment des Gruppenkontraposts.

Aristoteles wendet das Haupt, kurzlockigen Haupthaars und Barts, ernstprüfenden Blicks, über den Goldsaum seines Mantels gegen die Schulter, seinem Nachbarn zu, auf ihn zu schauen.

Aristoteles hebt auch den rechten Arm in der Schulter an, hebt den Ellenbogen vor und zur Seite heraus, den Unterarm gegen die Mitte zu und hebt die Hand leicht an, die Finger gebreitet, zu herrschen und zu hüten.

Dem Ausgeschrittensein und dem Stehen korrespondiert ein sich Rückwenden und Achten, dem Ausgegriffen- und das Werk Rückgeföhrt haben entspricht gleichen Gewichtes das Ausgreifen zu hütendem Herrschen.

Die Zweifigurengruppe insgesamt:

Platon und Aristoteles sind einander gleich und im Wechsel. Beide stehen sie frontal, breitschulterig, hoch aufgerichtet; beider äußere Füße sind voraus, die inneren zurück; beider äußere Arme greifen aus, die inneren sind nahe dem Leib gesenkt und gehoben; beider rechter Arm ist bewegt, beider linker in Ruhe.

Platon und Aristoteles gehören zusammen. Platon hinterfängt mit dem linken Arm des Aristoteles rechten, einander nahe; des Platon Gestalt erreicht die Breite der Schultern in der Höhe der Taille, des Aristoteles Gestalt in der Höhe der Hüften: dies zusammen bewirkt ein gemeinsames Vor- und Herabschreiten. Beider rechter Fuß ist uns frontal, beider linker schräg: um einen halben Schritt zurück und voraus hebt, als wie in einem Schritt, Platon den linken Fuß, den Aristoteles vorgestellt. Und sie wenden ihr Haupt zur Seite voraus und zurück, ausgreifend in den Armen, in den Häuptern ruhig, bewegt, mächtig begegnen sie einander. (pp. 85/86)

Platon, dem Aristoteles sich andrängend und doch bei sich gehalten, ist die Achse der Zweifigurengruppe - säulenfest rund sein Kleid - und mahnt: Aristoteles, auf Platon rückgewandt und doch ausgreifend, ist die Weitung der Zweifigurengruppe - konkav, konvex im Wechsel sein Kleid - und hört und schaut auf den anderen.

Platon, aufrecht, gehoben, mächtig bewegt und gehalten, säulenrund, fester Mahnung, tritt und bewegt sich hinein in das Treten auf die Erde und Zeigen nach Oben, ist solcherart das Treten auf die Erde und Zeigen nach Oben leibhaft. Und Aristoteles, locker, fließend bewegt, steht niedergelassen im Ausschreiten, rückführend aus dem Ausgriff, hütend und herrschend über die Erde hin, nach Nähe und Ferne und in die Breite, steht in dieser Weitung fest: er ist diese Weitung leibhaft. Sie setzen das Emporweisen und das Ausbreiten, Vorstrecken der Hand als von Grund auf eigenständig nebeneinander und als Spannung und Weitung, als Einatmen und Ausatmen doch in die Einheit eines Ganzen frei: der eine ist des anderen selbständige Ergänzung, Vollendung: sie sind leibhaft das Unten zu Oben, leibhaft Weitung und Ausgriff, leibhaft Bewegungsmacht und neuer Stand, sind leibhaft ein Gespräch.

Es ist die Zweifigurengruppe nach Motiv, Charakter, Stimmung außerordentlich, Zentrum und wahrhaft Höhepunkt der Komposition⁴³.

⁴³ Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, pp. 193sq., wendet sich in seinen maßgebenden Erörterungen dessen, was eine Gruppe ist, gegen Wölfflin, der Platon und Aristoteles als Gruppe bezeichnet hatte, und läßt sie bloß als miteinander kontrastierende, durch eine Handlung (eine Diskussion) nebeneinandergesetzte Einzelfiguren gelten, die nur Teil einer Gruppe seien, nämlich Mittelstück zwischen den zwei Reihen der sie Begrüßenden. Badt verkennt dabei den Typus der

Nachfolgende Figuren des Dritten Teiles.

Die Reihe der rechts Spalier Bildenden (CR2):

Die sieben Gestalten sind kompositorisch Platon und Aristoteles nachgeordnet, wie jene fünf Gestalten, die links Spalier bilden, ihnen kompositorisch vorgeordnet sind. Die Reihe der links Spalier Bildenden ist nach rechts gewandt, sie hat Platon und Aristoteles dadurch vor sich, ihr Erwarten, passieren Lassen, Nachschauen begleitet deren Auftritt, ist Wahrnehmen ihrer. Die Reihe der rechts Spalier Bildenden ist nach links gewandt, wie bisher einzig Sokrates: Wie So(pp. 86/87)krates sich zu Alkibiades und dessen Leuten rückwandte, ihnen Halt bietend und gegenan stehend, so sind die, die rechts Spalier bilden rückgewandt, zurück auf Platon und Aristoteles und deren eingetretenen Auftritt (reflektierend), einer vor sich schauend, vier ihnen nach schauend, einer sie passieren lassend, einer ihnen entgegenschauend. Treten die links mehrfach ausdrücklich auf Platon und Aristoteles zu, so die rechts dreifach ausdrücklich ihnen nach.

Der Reihe nach: der tiefst stehende vor sich schauend und vor sich denkend; der nächste nachsinnend ihnen nachgehend; der nächste, verehrend die Rechte auf der Brust, ihnen nachtretend; ein schwärmender dann; der nächste staunend die Hand hebend; der nächste schauend zu folgen bereit; er hat dem Ältesten seinen Arm über die Schultern gelegt; und der letzte und älteste steht, ernst, würdig, aufmerksam ihnen entgegenschauend, die Rechte über den Leib gelegt, die Linke, den Mantel greifend, in die Seite gestemmt. Wie beweglich schmiegsam ist die Anhebung der Reihe der Stehenden links, Platon voraus, wie würdig fest ist der Schluß der Reihe der Folgenden rechts, Aristoteles nach.

Die Zwischen- und Doppelfigur der in die Ferne Eilenden (CZ3)⁴⁴:

Und rechts eilen zwei Gestalten wogenden Gangs schräg vor- und nebeneinander in die Ferne, auch sie den Weg zwischen den Spalier Bildenden und der nischengeschmückten Wand: sie sind vom Rücken zu sehen, mit runden Schultern, gespannten Mänteln, knappen Krägen, runden Köpfen, Platon und Aristoteles als die aus der Ferne erschienenen, hervor- und aufgetretenen noch im Auge: derentwillen gehen sie selbst

Zweifigurengruppe, wie er hier ausgebildet und durch vorübergehende Ausblendung der Reihen auch evident wird; und er verkennt die sehr stufende Bildung und eckig fügende, abrupt winkelige Bindung von Einheiten, die in der vorliegenden Schrift akzentuiert hervorge stellt wird; er wendet sich zwar (p. 192) gegen Wölfflins nivellierendes formalgeometrisches Gruppenverständnis zu Recht, folgt ihm aber in der Auffassung des anschaulichen Charakters der Klassischen Kunst als einer kontinuierlich harmonischen (vgl. dagegen hier Kap. IV).

Dieser Situation gegenüber berührt es eigentümlich, bei Hans Walter, *Griechische Götter*, München 1971, pp. 61sq. die Zweifigurengruppe im Westgiebel des Parthenon (Athene und Poseidon) gerade als eminent klassisch beurteilt und als Argument sogar bei der Rekonstruktion des Ostgiebels des Parthenon (Zeus und Athene) gebraucht zu finden. Diese Übereinstimmung deutet wie der in Kap. IV, in einer Anm. notierte Zusammenhang auf das allgemeinere Problem einer Klassischen Kunst überhaupt.

⁴⁴ Sie sind auf dem Karton noch nicht vorhanden. Die Reihe der rechts Spalier Bildenden umfaßt sieben Gestalten, zwei mehr als die Reihe der links Spalier Bildenden: die den aus der Ferne Ankommenden (CZ1) symmetrischen Gestalten sollten sich zur Zeit des Kartons also denen, die Platon und Aristoteles Spalier bilden, angeschlossen haben.

dahin, woher der Sinnende mit seinem Begleiter tiefsinnend und Platon und Aristoteles freimächtig kamen.

Die Zwischenfiguren

Die Figur mit einseitiger Begleitung des aus der Tiefe Ankommenden (CZ1), die Zweifigurengruppe des Platon und Aristoteles (CZ2) und die Doppelfigur der in die Tiefe Eilenden (CZ3) gehören zu den in der Komposition der *Schule von Athen* auffälligen Zwischenfiguren, die zwischen die Gruppen, Komplexe und Einzelfiguren zwischengesetzt und für die kompositionelle und rhythmische Fundamentalüberraschung entscheidend sind.

Die Zwischenfiguren sind dadurch charakterisiert, daß sie zwischen den bunt wechselnden Gruppen, Komplexen und Einzelfiguren auftauchen, jeweils ein wenig ferner sind, in ein wenig tieferer Bildschicht sich finden. Sodann dadurch, daß sie zunächst unbeteiligt sind an dem oder sich distant halten von dem sich vor ihnen, vordergründiger Begebenden. Letztlich dadurch, daß sie sich weniger ausgreifend bewegen, daß sie ruhiger sind, stiller wirken.

Die Zwischenfiguren ihrer Folge nach: (pp. 87/88)

(AZ1): Nach dem Enkel im Ersten Teil der Komposition ganz links, der herausguckt, aus dem Zusammenhang der Gruppe aber noch nicht gelöst, nicht selbständig, nicht abgehoben ist, folgt nun der Bub, zwischen linker Gruppe und linkem Komplex auftauchend, nach Schulteransatz und hergewendetem Kopf rund und fest, nach Kopf und Haarkappe klar heraus vor allem schauend, während die Gestalten der Gruppe und die des Komplexes mit Dingen beschäftigt sind und mit einander und auch der Enkel links, wenn herausguckend, dominant ausgreift.

(AZ2): Der Jüngling, zwischen dem linken Komplex und der Einzelfigur weiter rechts stehend: Wie schwebend, besonders im Unterschiede zu der benachbarten Einzelfigur, wie schwebend geht er, dank Farbe und Überschneidung, welche Ferne verleihen ohne resolute Standfestigkeit, auf. Sein Kopf ist dem des Buben ähnlich gewendet; nach Handhaltung und Aufrichtung ist er seiner Schöne bewußt: das Gucken des Enkels, das Schauen des Buben ist zu einem sich Tragen, ist zu einem Moment sich äußernder, ihrer selbst bewußter seelischer Stimmung als Steigerung und Verinnerlichung der des Kindes und des Buben geworden.

(BZ1): Die im Zweiten Teil der Komposition zuerst zu erwartende Zwischenfigur, zwischen der Gruppe des Herzueilenden und der Gruppe des Alkibiades, fällt, wie ersatzlos, überraschend aus. Statt ihrer tauchen übereinander Reliefs des Begehrens und des Mutvollen auf und darüber als höchstes die Statue des Apollon, welcher auch als Jüngling, im Alter zwischen dem vorigen und dem nächsten, und gestimmt gebildet ist. Und in ihr thematisch schon, daß Gestimmtheiten, welche zwischen gesetzt auftauchen, höchst zu setzen seien.

(BZ2): Nach dieser überraschend ausgefallenen, ersetzten Zwischenfigur folgt, zwischen der Gruppe des Alkibiades und der Einzelfigur des Sokrates, die Zwischenfigur eines Schwärmenden regelmäßig. Sich anlehnend, mittels Armen halb verschlossen, und daraus, gehobenen Blickes, gegen Mitte und Höhe zu, hervorträumend, erscheint er zwischen Disputierenden, zwischen dem hörenden Alkibiades nebst den Seinen und dem gegenanargumentierenden Sokrates. Auch er ist fern, ist nicht unmittelbar am Dispute beteiligt; doch ist er, das Gegenüber der Disputierenden bindend, auch dabei. In der Folge der Gestalten, einschließlich des Apollon, älter geworden, ist er nicht mehr seiner

selbst nur dominant bewußt, sondern, dem vor ihm sich begebenden Dispute sich enthebend, ihm nachsinnend zugleich.

(CZ1): Dann gibt es im Dritten Teile der Komposition mit einem Mal keine Zwischenfiguren Lehnender, Stehender mehr, sondern Zwischenfiguren aus der Tiefe Ankommender: im Sprung über alle Zwischenaltersgruppen hinweg folgt ein Greis, tief sinnend, nach Mantel, Armen, Bart verschlossen, tiefer noch durch seinen Begleiter gestimmt. Zum ersten Mal besteht die Zwischenfigur aus zwei Gestalten. So ist der Alte nach seiner kompositionellen Stellung, nach seiner mangelnden Beteiligung und seinem inneren Zustand und in deren Folge den (pp. 88/89) Zwischenfiguren zugehörig, einer der ihren, und doch sehr anders, eben ankommend, auftauchend.

(CZ2): Platon und Aristoteles

Und nun der Umbruch. Zunächst: Auch die nächste Zwischenfigur besteht wieder aus zwei Gestalten, als Steigerung, wie ab jetzt stets; auch diese Gestalten kommen aus der Ferne in die Nähe heran; und erscheinen zwischen, zwischen den Reihen. Aber die Dignität der Gestalten ist eine andere, deren Autorität. Bisher Gucken beim Buben, Stimmung des Selbstgefühls beim Jüngling, beides zwischen Begehren, Erwerben, Haben und Gewähren; dann Stimmung des Schwärmens, zwischen mutvollem Streit; dann Stimmung des einsamen, inneren geistigen Sinns: stets Stimmungen und Weisen des nicht Handelns, nicht aus sich heraus Tretens, des bei und für sich selbst Seins und Bleibens. Nun aber, mit einem Mal, verkörpern die Zwischenfiguren ein freies heraus und neben einander Treten, ein zu und neben einander sich Äußern und ein von Stimmung durchformtes geistiges Handeln, ein auch das Ringsum erfüllendes, mittendes Gespräch⁴⁵, so daß das Ringsum, wie von Natur, auf sie hin Ordnung annimmt, Jünglinge und Greise, nach Stimmung und Geist, sie erwarten, ihnen nachgehen, ihnen Spalier bilden.

Thematisch ist in der Komposition der *Schule von Athen* demnach erstens dargestellt: Über dem Begehren, Erwerben, Haben, Gewähren von wissenschaftlichen Erkenntnissen sind mutvoller wissenschaftlicher Streit und freier philosophischer Disput gestuft; Streit und Disput haben ihrerseits zur Mitte das freie philosophische Gespräch miteinander Gleicher, welches durch sich selbst anderen Lehre ist.

Und zweitens ist als Höhepunkt dargestellt:

Das Gespräch des Platon und Aristoteles steht nicht nur auf höherer Stufe als Begehren, Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse, steht nicht nur in der Mitte gleichrangigen wissenschaftlichen Streites und philosophischen Disputes, sondern ist zugleich, wie Statue und Relief, etwas fundamental anderes, ist anderer Herkunft, durchbricht aus dieser Herkunft solche Ordnung. Des Näheren: Eben jene Folge der am Begehren, Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse nicht beteiligten und beim freien philosophischen Disput distant dabeiseienden, stets wie zwischenhinein auftauchenden *Gestimmtheiten* erweist sich im Gespräch des Platon und Aristoteles unerwartet und überraschend als die es durchformende Herkunft des

⁴⁵ Hier ist das Gespräch solcher, die im Besitz von Büchern, welche dabei geschlossen bleiben, über ein Erwerben aus Büchern, ein Eintragen in Büchern, ein Argumentieren mit Rollen und Büchern hinausgesetzt. Vgl. die durchaus entsprechend begrenzte Bedeutung von Büchern in der gegenüberstehenden *Disputa*, und vor allem die geschlossenen Bücher des Papstes Sixtus IV.

ordnenden, (pp. 89/90) erfüllenden und mittenden philosophischen Lehrens, welches dann Höhe ist und Zentrum von Naturwissenschaft und Philosophie.

Kompositorisch besteht der Umbruch darin, daß eben die Zwischenfigur in der Zweifigurengruppe des Platon und des Aristoteles zur Haupt- und Zentralfigurengruppe wird und daß dadurch die etablierte Ordnung zwischen Hauptgruppen, Hauptkomplexen, Haupteinzelfiguren und den Zwischenfiguren mit einem Male umgekehrt wird.

(CZ3): Die Doppelfigur der in die Tiefe Eilenden ist die letzte Zwischenfigur des mittleren und Hauptteiles der Komposition. Den sinnend Ankommenden entsprechend und symmetrisch, wieder zwei, doch beide gleichrangig, wie Platon und Aristoteles. Selbständig kam der Sinnende; ihr Ringsum bestimmend, autoritativ kamen Platon und Aristoteles; und, seit deren Auftreten, gibt es Folger, die sich auf den Weg machen, selbst in jene Ferne eilen, aus der Platon und Aristoteles hergekommen und aufgetreten.

[In der Druckausgabe des Buches war der Umbruch in Platon und Aristoteles auch als eine Fundamentalüberraschung bezeichnet und die Bedeutung derjenigen in Diogenes eher verdunkelt worden. Das wurde hier entsprechend dem Aufsatz von 1987⁴⁶ berichtet].

Nähe und Ferne

Die Figuren des Komplexes des Pythagoras kreisen umeinander; die einzelne Figur desjenigen, der Vorausgesetztes weist, schwingt in sich; die Figuren der Gruppe des Bekränzten sind auseinander und zueinander gespannt: alle, Figur, Gruppe, Komplex, gehen auf, bleiben an ihrem Orte fest, drängen nicht weiter. Die Gruppen des Herbeilaufenden und des Alkibiades darüber sind formal einander ergänzend und zu einander offen, sind von links nach rechts fortlaufend gebunden; und ihrem Fortgang nach rechts über die Erde hin steht von rechts nach links die Einzelfigur des Sokrates gegen an.

Über dem am Orte bleibenden Aufgehen im Ersten Teile der Komposition, und neben dem über die Erde hin von links nach rechts wie von rechts nach links zusammenhängenden Folgen im Zweiten Teile der Komposition reißt im Dritten Teil plötzlich das fortlaufende Figuren- und Gruppenband auf: ein Bezug von Fern zu Nah erfolgt: Aus der Ferne kommt der Sinnende samt Begleiter, aus der Ferne Platon und Aristoteles, und in die Ferne eilen weitere zwei. Auch die Spalier Bildenden sind (über das perspektivisch Nötige hinaus) konvergierend, sind, Tiefe gewinnend, gleichmäßiger gereiht und zahlreicher, zu fünft und siebent, als Alkibiades und die ihm Angeschlossenen, welche zu dritt. Ob dem Beharren im Haben, Ergreifen, Begehren und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse, neben dem Hin und Wider im Gegenan und Streit philosophischen Disputes, folgt ein Auftauchen, ein Erscheinen aus der Ferne, ein Kommen in die Nähe, in welcher die anderen sind.

Die Ferne ist der freie und bewölkte Himmel. Zunächst erscheint er hinter, unter und zwischen den fernen Arkaden, dann weit darüber hinaus immer wieder auftauchend, ungefaßt und durch Architektur nicht zu fassen. Die Ferne ist näher bestimmt durch jene, die aus ihr kommen und durch die Art ihres Kommens von ihr künden, und so ob und zwischen den anderen hervortreten: die einen, nicht mehr unmittelbar auf sie projiziert,

⁴⁶ Rudolf Kuhn, „Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?“, *Über das Klassische*, ed. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, 137 – 203, bes. p. 170.

tief sinnend, still und einsam, die (pp. 90/91) anderen, noch nicht unmittelbar auf sie projiziert, Platon und Aristoteles im Auge, in die Tiefe eilend, und die dritten inmitten, Platon und Aristoteles, vor dem freien und bewölkten Himmel und von ihm her in freimächtigem Gespräch.

Platon und Aristoteles kommen aus der Ferne, stehen vor der doppelten Pfeilerarkade des fernen Bogens und treten innerhalb ihres nächsten Ortes herab. Die tragenden Kapitelle des fernen Bogens beginnen über ihren Augenbrauen, enden über ihren Scheiteln, festigen ihre Stirnen. Aus Platons Mahnen hebt sich der Bogen, umschließt zunächst die Ferne, aus welcher sie kommen, überwölbt sie selbst, leiht ihnen Weite und Höhe, und faßt sie beide, auch den reich und breit ausgreifenden Aristoteles. Und diese Gefaßtheit, diese Höhe und Weite des Fonds der Bewegung ihrer Häupter in Wendung und Zuwendung, in Mahnen und Hören, des Fonds eines zugleich ungefaßten und nicht zu fassenden freien und bewölkten Himmels, ist es, was aus Platons Mahnung ihnen und ihrem Gespräch erwächst.

Architektur und Symmetrie

Die Architektur läßt die abweichende Bewegung, die Neigung und Haltung der einzelnen Gestalten präziser hervortreten. (Erster Teil:) Von dem Säulensockel links vorne schiebt der abschreibende Alte Schultern und Kopf verstärkt ab und vor, dem Pythagoras nach; von diesem Sockel beugt sich der überhinstrebende Hagere ab und empor; an der Ecke seiner Deckplatte kommt das Gesicht des klar schauenden Jünglings vor und steht präzise; und höher auf hebt sich frei selbständig der herausschauende Bub; und um die Säulenbasis auf diesem Sockel sammelt sich, durch Plinthe wie Buch auseinandergespannt, die Gruppe des Bekränzten.

Die Architektur⁴⁷ gibt dem Ankommen, Verweilen und Ausgreifen, dem Zusammenhang der Gestalten Bereiche vor. (Zweiter Teil:) Der Herbeilaufende läuft ein in den Bereich der Travée des Apollon, in den Bereich des ersten Pilasters, und kommt an; von ferner her folgt der weitgehende Gruß des, der ihm naheilt; fest steht im Bereich des Pilasters der, der ihn passieren läßt, und ist da, und hält an der Kante genau, nicht selbst der Gruppe des Alkibiades nahend, nur dem Herbeilaufenden mit Arm und Hand in den Zwischenbereich faktischen Einlaß gewährend; in diesem Zwischenbereich steht, wendet sich und grüßt auch der, der den Herbeilaufenden und dessen Folger herbeiwinkt. Der nächste Pilaster trennt und bemißt den Bereich des Hörens, in welchen erglühend Alkibiades gerade eintritt, in dem der Skeptische sich wie selbstverständlich mitteninne hält und auch der sinnend die Stirn Neigende wie heraushörend bleibt. Sokrates endlich, in der Halle des Platon und Aristoteles bleibend, ist gegen deren Wand und Grenze herangetreten und steht aufgerichtet gegen den Gang links an, und führt (pp. 91/92) nur seine Argumente in den Zwischenbereich, zwischen die, die da hören, und ihn, der da redet, und vor den, der in eigenem Eck schwärmt, ein. Auch (im Vierten Teile) weiter rechts hat später der schreibende Junge seinen architektonisch festen Ort; und schiebt und stützt sich der nächste Jüngling eben in diesen Bereich vor, ihm in sein Buch zu schauen; steht dann der Greis am Rande seines eigenen Bereiches, innehaltend, das Haupt

⁴⁷ Für diese und die im nächsten Absatze genannte Wirkung der Architektur vgl. den Karton, in welchem die Architektur nicht mit dargestellt ist und diese Wirkung entsprechend nicht statt hat.

wendend; und finden die Gehenden und Blinden ihren Weg, Kanten, Bereiche ihres Ankommens und Davoneilens.

Die Architektur, Boden, Wände und Tiefenräume ordnen die Bildteile noch gründlicher. Stufung erhöht, Bogen überhöhen. Und anders noch: Die Einzelfigur, die Gruppe und der Komplex der Habenden, Begehrenden, Erwerbenden und Gewährenden im Ersten Teile schwingen in sich, sind einander zu wechselgespannt, runden sich um eigenen Kern, gehen auf, erheben sich und zwar *vom blanken Boden*. Die Gruppen und Einzelfiguren der über die Erde hin Herbeilaufenden, Einlassenden, Herbeiwinkenden, Hörenden, Schwärmenden und Gegenanredenden im Zweiten Teile bewegen sich, halten inne, stehen gegenan *vor der aufgehenden Wand*, die das Links-Rechts, das Hin und Wider als ein Relief hervortreten läßt. Entsprechend ist weiter rechts im Vierten Teile das Gehen und Kommen zu sehen und das Beieinander des Schreibenden und Lehnenden, das Fürsichsein des Alten als Innehalten auf der Bahn zu empfinden. Die Figuren, Gruppen und Reihen im Dritten Teil bilden Spalier, nahen, treten auf, entfernen sich *in den eröffneten Räumen*⁴⁸ schattiger doppelter Hallen, lichter Kuppelräume und Höfe, in deren Tiefe noch jene Ferne eröffnet ist, aus welcher Platon und Aristoteles gekommen, erwartet, nahen.

Symmetrie: Mit dem Erscheinen der aus der Ferne kommenden Platon und Aristoteles ist der Rang der Figuren in der Komposition geändert. Welche, nach der etablierten Regel, Zwischenfiguren sein sollten, erweisen sich als Hauptfiguren und, welche Hauptfiguren sein sollten, bilden Spalier, ordnen sich den anderen nach. Und stehen symmetrisch. Auch diejenigen, die zwischen den Spalier Bildenden und den Wänden aus der Tiefe ankommen und in die Tiefe eilen, sind als vorhängende Anhebung und als überhängender Schluß des Dritten Teiles, wie Flügel der beiden Reihen, einander zu Platon und Aristoteles symmetrisch.

Diese durchgängig herrschende figurale Symmetrie zu der Zentralfigurengruppe unterscheidet den Dritten Teil der Komposition anschaulich von den beiden ersten gründlich und durchwaltet, durchstrahlt dank der Architektur die ganze Komposition der *Schule von Athen* von ihrem Zentrum her. Denn wie die Reihen der Spalier bildenden Gestalten einander symmetrisch in die Tiefe geführt sind, tauchen aus der Tiefe einander symmetrisch die Wände der Halle, die Nischen- und Statuenreihen auf. Reihen und Wände teilen mitsamt die ganze (pp. 92/93) Weite der Halle in drei Wege und Gänge in und aus der Tiefe. Die Spalier Bildenden lassen inmitten Platon und Aristoteles, freimächtig, hervortreten; die Wände haben symmetrisch an den Stirnseiten, frei als Vorstände der Statuenreihen herausgehoben, die Statuen des Apollon und der Athene. Die Wände sind durch Tonnengewölbe zusammengeschlossen; in diesen Tonnengewölben wird der ferne Bogen höher, näher, mächtiger und nochmals höher, näher, mächtiger wiederholt, auch die Schüler, die hören, und alle dann, die selbst aus der Ferne kommen und in die Ferne eilen, mit umfassend, rahmend, überhöhend; darinnen als Ursprung und Achse des freien Gespräches Platon, als Erfüllung und Weitung desselben

⁴⁸ Leonardos *Abendmahl* war dafür vorbildlich, daß die perspektivische Konstruktion der Architektur hinter den Gestalten, jenseits des Figurenbandes blieb. Vgl. auch die architektonische Hervorhebung der Hauptfiguren aus der Ferne, dort mittels eines Fensters, hier mittels eines Bogens.

Aristoteles mitsammen; und davor, als Vorstände aber herausgesetzt, Apollon und Athene.

Die Architektur stimmt noch in einem anderen, anschaulichen Moment allergründlichst mit der Gestaltenkomposition, nach Hauptfiguren und auftauchenden Zwischenfiguren, überein: Denn auch die Architektur ist durch die architektonischen Hauptfiguren der Pilaster, Doppelpilaster, Pilasterecken klar und fest gegliedert; und zwischen diesen Hauptfiguren tauchen in tieferer Schicht, zurückgehaltener Wände auf; die, thematisch erheblich, aber dann, in Feldern Reliefs und in Nischen Statuen zur Schau stellen.

Wie in der Komposition der *Disputa* das Sinken und Steigen der Landschaft harmonischer Hintergrund für das Unten und Oben in Breitung und Einwurf war, so sind in der Komposition der *Schule von Athen* der Architektur Pilaster, Wand samt Reliefs und Statuen harmonischer Hintergrund für das Vornean und Zwischenzurück, für das Stehen und Erscheinen des dann, in thematischem Umschlag, eigentlich Mittleren und eigentlich Rahmenden^{49, 50}.

Philosophen und Götter

Platon und Aristoteles sind erfüllende Mitte der *Schule von Athen*, die Götter aber als Vorstände hoch herausgesetzt. Die Figuren des Platon und Aristoteles korrespondieren den Statuen dieser Götter, und zwar überkreuz. (pp. 93/94)

Wie des Apollon, so ist des Aristoteles Kontrapost gebildet; doch spiegelbildlich. Besonders die Akzentuierung der Hüfte des Standbeines fällt auf. Der eine Arm beider ist gesenkt, auf den Baumstamm gestützt oder das Buch haltend; der andere in Höhe der Taille ausgestreckt über die Erde hin oder die Leier haltend. Ruhig hingegen stehen Athene und Platon; der linke Arm beider ist gesenkt, Schild oder Buch zu halten; die Rechte gehoben, den Speer zu ergreifen, nach oben zu weisen. So sind Platon und Aristoteles lebendige Bilder der Götter unter den Menschen; die Götter aber, in Anmut Apollon, in Würde Athene, Prototypen der beiden Philosophen.

⁴⁹ Es besteht insbesondere auch angesichts dieser innigen Übereinstimmung von Architektur und Figurenkomposition kein Anlaß, etwas anderes anzunehmen, als daß Raffael diese Architektur selbst imaginiert.

Besonders G. L. Bernini war durch die räumliche Anordnung der Gestalten in der *Schule von Athen* beeindruckt. Vgl. das erscheinende Auftreten des Platon und Aristoteles zwischen den über das Perspektivrechte hinaus konvergierenden und die Erscheinenden hinterfassenden Reihen der Spalierbildenden mit dem Erscheinen der Fassade der Peterskirche zwischen den über das Perspektivrechte hinaus konvergierenden und die Fassade hinterfassenden Wänden der *Piazza retta*. Vgl. die Weite der Folgen des Ersten und Zweiten und des Vierten und Fünften Teiles symmetrisch zu Seiten und vor dem knappen, winkligen, eingezogenen Dritten Teil mit der ovalen *Piazza obliqua* vor der knappen, winkligen *Piazza retta*. Vgl. letztlich die Gänge für CZ1 und CZ3 mit den Korridoren. Soweit zum Petersplatz. Auch bei der *Scala Regia* hat die stärkere Konvergenz der Säulen als der Mantelwände in der stärkeren Konvergenz der Spalier Bildenden als der Architekturwände ein Vorbild.

⁵⁰ Ich unterlasse auf die zahlreichen Mittel einzugehen, wie kompositionsvereinfachende Blickführungslinien, die einen flüchtigen Betrachter geradewegs zum Zentrum leiten und dieses einem aufmerksamen Betrachter ständig im Bewußtsein halten; hier geht es um die Betrachtung der Komposition der Figurenfolge.

Die Gestalttypen des Platon und Aristoteles kehren auch in anderen Gestalten, die nicht Figur der Götter geworden, wieder. Nochmals überkreuz der Typus des Aristoteles links in der Einzelfigur (AE1) dessen, der Pythagoras das vorausgesetzte Buch weist, verglichen mit der Statue des Apollon im lebhaftesten Kontrapost, und der Typus des Platon in der Gestalt des Diogenes, der auf den Stufen lagert. Aristoteles nochmals in dem Manne (DZ1), der rechts des Diogenes treppabwärts steigt und den treppauf steigenden Jüngling auf Platon weist, und in der zweitnächsten Gestalt der rechts Spalier Bildenden (CR2), deren letzte und Schlußfigur dann wohl Platon variiert. Es genügt, daß der in der Mitte gesetzte Typus des Platon und Aristoteles, in idealer Erhöhung und in abgeleiteter Variation, in Athene und Apollon als Urtypus vorgeprägt erscheint und ferner die Schar der Versammelten an wenigen Stellen markant durch wirkt. Die *Schule von Athen* ist des Platon und des Aristoteles Schule; ihr Lehren ist nach dem Bilde der Götter, explizierend, Welt erfüllend, Philosophie und Naturwissenschaft mittend, herausgeführt und ist durchdringend.

Zweite Hälfte der Kompositionsanalyse

Einfügung: Die Einzelfigur des sitzenden Mannes vornean (AE2):

Die wichtigste unter den Änderungen in der fertigen Komposition gegenüber dem Karton, ja eine Einfügung in das schon vollendete Fresko⁵¹ ist die Einzelfigur des sitzenden Mannes vornean. Sie ist der gesamten Komposition zu Grunde gesetzt, deren Kontrafigur, vielfach auf deren Teile bezogen. Ich hebe Momente heraus: Motivisch: Der Mann, nicht, wie der Greis (CZ1), aus der Ferne gekommen sinnend, verschlossen still auftauchend, sondern mächtig, schwer an seinem Platze sitzend, in und aus der Bewegung seiner selbst konzentriert, ruhig denkend, was niederzuschreiben. Thematisch dann ist erstens in ihm: dem Pythagoras (AK), der folgernd einträgt, und demjenigen (AE1), der Vorausgesetztes sehen läßt, das selbstmächtige, (pp. 94/95) das nicht folgernde, das voraussetzungslose Nachdenken nochmals vorausgesetzt; denn bisher hatte eine Darstellung eines ursprünglich konzipierenden Denkens in der *Schule von Athen* gefehlt. Und zweitens ist in ihm: Platons und Aristoteles' freimächtigem Gespräch das einsam-mächtige, grübelnde Nachdenken zu Füßen gesetzt: ja, im Bezug auf Platon und Aristoteles, welche lebendige Bilder der Götter unter den Menschen, ist dieser Mann, mächtig, schwer, dunkel und erdnah, Gegenfigur der lichten, anmutig-würdigen Götter in der Höhe; und damit ist *durch ihn* der Ordnungsmacht der Platon und Aristoteles eine Spannweite abgesteckt, welche jetzt auch in dieser Relation wahrhaft Mitte sind.

Der Schule von Athen Vierter Teil:

Der Vierte Teil der Komposition auf und über den Stufen, vor der Halle und der Stirnwand rechts (D) umfaßt die Einzelfigur des lesenden Diogenes (DE), die Gruppe der treppauf und -ab steigenden Männer (DZ1), die Gruppe des schreibenden Jungen (DG1), die Einzelfigur des sinnenden Greises (DZ2) und letztlich die Gruppe der Kommenden,

⁵¹ s. Redig de Campos, op. cit. und meine letzte Anmerkung zur *Schule von Athen*.

Gehenden (DG2), insgesamt, durchaus dem Zweiten Teil der Komposition darin entsprechend, fünf Einzelfiguren und Gruppen.

Die Einzelfigur des Diogenes (DE):

Dadurch, daß Platon die Breite seiner Schultern in Höhe der Taille und Aristoteles in Höhe der Hüften erreichten und sie einander mit dem linken Fuß einen halben Schritt zurück und voraus als wie in einem Schritte folgten, scheinen Platon und Aristoteles inmitten des Spalieres angekommen, um in einer Bahn herabzuschreiten und vorbeizugehen, die am Boden durch Platons Mantelzipfel und des Aristoteles linken Fuß bezeichnet und durch das Gewand dessen, der das rechte Spalier beschließt, und den Stein des Grübelnden, der zuletzt vornean in die Komposition eingefügt, abgesteckt wird: diese Bahn leitet zu Diogenes, als der ersten Figur des Vierten Teiles, und vornean zu dem knienden Jungen, als der ersten Figur des Fünften Teiles.

In dieser Bahn liegt und näher Diogenes: unerwartet plötzlich außer dem Band gereihter, bald eilender, stehender, lehrender, bald aus der Tiefe ankommender, in die Tiefe gereihter, aus der Ferne erscheinender, in die Tiefe eilender Gestalten, erstens liegend, zweitens näher, drittens nicht angefügt, sondern vorgelagert. Die Gestalten des Zweiten und Dritten Teiles der Komposition waren durchgängig und gleichmäßig um vier Stufen über die Gestalten des Ersten Teiles gehoben, horizontal darüber geschichtet, wohl geschieden: und mit einem Mal liegt Diogenes auf eben diesen Stufen, tiefer als die Zweiten und Dritten, höher als die Ersten Gestalten, und unerwartet plötzlich hebt der Vierte Teil der Komposition mit dieser Einzelfigur und der folgenden Gruppe der treppauf und -ab Steigenden nicht horizontal gebreitet, sondern schräg nach rechts steigend, und nicht erst am Rande der Halle, sondern weit nach links vorgezogen, an, bis mit des Vierten Teiles zweiter Gruppe, zweiter Einzelfigur und dritter Gruppe oberhalb der Stufen die alte Ordnung endlich neu hergestellt.

Diese plötzliche Durchbrechung etablierter Folgen in dem unerwartet näher und vorgelagerten und liegenden Diogenes und die unerwartete Vorziehung und das unerwartete schräge Steigen der anhebenden Figurenfolge ist die Fundamentalüberraschung der Komposition und bewirkt den Grundumbruch ihres Themas.

Diogenes hat sich auf die Treppe gelagert, seinen Mantel über zwei Stufen abgelegt, die Beine von sich gestreckt, abgewinkelt und gespreizt, demonstrativ über zwei Stufen gebreitet; er stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf Mantel und Stufe zur Seite zurück, hat die irdene Schale der Bedürfnislosigkeit neben und vor sich abgesetzt, hält ein Blatt weit auf den linken Schenkel zur Seite und voraus, weitsichtig lesend. Sich ostentativ⁵² um nichts weiter bekümmert, an nichts teilnehmend, wie allein, zeigt er sich frei, gier- und bedürfnislos, gegenüber den Gestalten um Pythagoras, locker gebreitet, gegenüber dem, der Vorausgesetztes sehen läßt, entspannt, gegenüber der wechselgespannten Gruppe des Bekränzten, ohne Eile, Gegenansehen, Hin und Her des Winkens und Disputierens, ohne Neigung zu anderen, ungesellig, aus keiner Ferne sinnend kommend, in keine Ferne aufgebrochen, doch in sich lebendig, bewegt. Platon und Aristoteles, freimächtig nach oben und vorausweisend, sind und erzeugen Ordnung,

⁵² Durch eine das Natürliche übersteigernde Künstlichkeit wird das Lagern des Diogenes zu einem ostentativen. Das gleiche Mittel wendet Raffael später auch bei der *Vertreibung des Heliodor* an, um darzustellen, daß Heliodor seine Niederlage auch bezeugt, prononciert selbst darstellt. Vgl. hier Kap. 2.

mitten: er aber, bequem ausgestreckt, hält sich für sich. Wie tritt Sokrates, von der Seite des Platon und Aristoteles her, dem Flusse des Herbeilaufens, Einlassens, Herbeiwinkens entgegen, bringt ihn zum Stehen, bringt die Leute zum Hören, er allein, so daß das Erscheinen des Platon und des Aristoteles aus der Ferne sich ereignet. Wie aber folgt jetzt Diogenes nicht, dem Sokrates nicht zu entsprechen, liegt, liegt tiefer, abgesondert, Platon und Aristoteles vorgelagert, in den Weg gelagert. (pp. 96/97)

Was aber soll, nachdem die Zwischenfiguren sich unerwartet als Hauptfiguren erwiesen, nachdem Platon und Aristoteles spontan Stufung und Folge als Höhe und Zentrum erfüllten, das Vorrücken und ins Schräge Schieben der Anhebung dieses Vierten Teiles, das Brechen des formalen Zusammenhanges, der unerwartete Umsturz des Geltenden, dieses wie aus dem Nichts sich ereignende im Wege Liegen des Diogenes: das lassen die treppauf und -ab Steigenden einander sehen und zeigen es.

Die Zwischenfigurengruppe der treppauf und -ab Steigenden (DZ1):

Nach dem aus der Tiefe sinnend still Ankommenden, den in die Tiefe ruhig Gereihten, den aus der Ferne mächtig-frei Erscheinenden, den aus der Tiefe ruhig Gereihten, und auf dem Fond der in die Tiefe Eilenden tritt in den treppauf und -nieder Steigenden mächtige Bewegung ein. Der Jüngere von ihnen verläßt die Stufe, auf der Diogenes sitzt, und steigt empor, der Ältere verläßt die Stufe, auf der Platon und Aristoteles stehen, und steigt herab: aneinander vorbei strebend, begegnen sie einander für einen Moment. Leicht schreitend, die Arme breitend der eine, sich kräftig bewegend, entschieden zeigend der andere, zusammen, auf die in die Tiefe Eilenden projiziert, ihnen nachstrebend der Jüngere, sich abstoßend der Ältere, zueinander versetzt wie sie, die bewegteste Gruppe der ganzen Komposition, welche die räumlichen Hauptrelationen aller drei vorhergehenden Bildteile in sich vereinigt, in sich verkörpert im Hinan und Herab, gegen die Tiefe, die Nähe zu, im Nebeneinander einander entgegen.

Nieder- und hochsteigend treffen sie einander für einen Moment auf einer Zwischenstufe und lassen einander sehen und zeigen einander, was jeder gesehen hat oder ihm vor Augen bleibt. Der bei der Lehre des Sokrates in seinem Eck Schwärmende schaute empor; alle schauten voraus, entgegen, zurück: doch keiner wies auf solches hinter sich, das er selbst gesehen: so aber sie. Der Emporsteigende läßt mit gebreiteten Armen den anderen den Diogenes sehen, wie er da lagere. Der Niedersteigende zeigt dem Emporsteigenden Platon und Aristoteles, auch im Niedersteigen den Blick ihnen noch zugewandt. Während der Jüngere mit dem linken Fuß, der Weisung des Älteren zu folgen, sich aufmacht, führt des Älteren Weg, Platon und Aristoteles im Auge, nicht zu Diogenes, sondern nach rechts herab.

Leicht schreitend, kräftig sich wiegend, im freien Fügen der Kräfte, im einander Verweisen, in der momentanen Berührung: welch' schön bewegte Gruppe, nach welch' mächtiger des Aristoteles und Platon: ein Gespräch zum andernmal. In diesem Gespräch, in dieser Gruppe erfolgt die Vermittlung und die Vertiefung des Bildsinnes: denn der Jüngere läßt in der Breitung der Arme den Älteren den ganzen Diogenes sehen, wie er frei, bedürfnislos, unbekümmert da lagert, wie er ohne Eile, Hin und Her, Neigung, Gegenan, was er lehrt, lebt.

Welch' eine Darstellung des Diogenes: das Nebeneinander des Habens, Begehrens, Erwerbens und Gewährens wissenschaftlicher Erkenntnisse im Ersten Teil; der höhere Zusammenhang des Folgens, Hörens und philosophischen Disputierens gegenan im Zweiten Teil und das Erscheinen des sinnenden aus der Ferne Kommens, des

achtenden in die Ferne Eilens und des freien philosophischen Gespräches Gleicher als Mitte und Höhepunkt im Dritten Teil; wird spontan abgelöst durch dieses aus dem Zusammenhang herausgebrochene, gegen ihn verschobene, ostentative Dalagern des Diogenes, durch das ostentative sich Platon und Aristoteles in den Weg und vor gelagert Haben dieses enfant terrible der Griechischen Philosophie. Nicht tritt an die Stelle des Schreibens, Abschreibens, Voraussetzens von Büchern, nicht an die Stelle von Bücherargumenten, freiem Argumentieren, an die Stelle von philosophischem Dialog noch ein irgendwie weiter Gesteigertes, sondern ein durchschlagend anderes: gelebte Lehre.

Und, nachdem durch den Bruch des Figurenbandes, durch die Verschiebung der horizontalen Ordnung, durch die Vorrückung der neuen Folge und durch das herausfallende Motiv in der Figur des Diogenes, der, nach ihm gewordenem Orakel (Diog. Laert. VI, 21), das Geltende, das *nomisma* entwertet, diese überraschende Änderung der Thematik evident und nachdem das neue Thema von dem Jüngeren mit gebreiteten Armen dem Älteren zu sehen gegeben ist, antwortet der mit Blick auf Platon und Aristoteles Niedersteigende - wir werden noch sehen, wohin und wozu - dem Aufsteigenden, indem er ihm gerade Platon und Aristoteles zeigt, in denen nicht nur begehrende und ergreifende Büchergelehrsamkeit und kampffrohes Disputieren von mächtig-freiem Gespräch Gleicher krönend gefolgt und überstiegen ist, sondern die in die Spannung des Unten-Oben tretend und weisend und in die Weite und zur Seite ausgreifend, aus der Ferne ins Nahe kommend, in Spannung und Lösung, in Festigkeit und Ausgriff, was sie lehren, ja längstens auch sind. -

Die faktische Folge der die fünf Teile der Komposition dominierenden Gestalten in der Komposition, die meist in ihrem höchsten Lebensalter gegeben sind, des Pythagoras (570/560 - ca. 480), Sokrates (ca. 470 - 399), Platon (427 - 348/47), Aristoteles (384 - 322), Diogenes (400/390 - 328/23) und später noch des Euklid (ca. 300) und die thematisch entwickelte und dargestellte Relation derselben zu einander entspricht einer möglichen Version der Geschichte der Griechischen Philosophie. -

Die Gruppe des schreibenden Jungen (DG1), die Einzelfigur des sinnenden Greises vor Relief und Statue (DZ2), die Gruppe der Kommenden, Gehenden (DG2):

Nach Bruch, Verschiebung, Verrückung der Figuren- und Gruppenfolge in der Einzelfigur des Diogenes und der Gruppe der Hinan- und Herabsteigenden geht der Vierte Teil der Komposition über den Stufen in alter Höhe ruhig zu Ende und zu seinem Schluß. In Kürze:

In der Komposition der *Disputa* schon wurden rechts der neben dem Altar thronenden Kirchenväter Ambrosius und Augustin Motive wieder aufgenommen, die links der Mitte und der Fundamentalüberraschung vorangingen, doch in Gestalten, die den Thronenden assistierten. So kehren auch in der (pp. 98/99) Folge der Komposition der *Schule von Athen* jetzt Motive wieder: in der Gruppe des schreibenden Jungen. Ein Junge, enface, an einen Pilastersockel rückgelehnt, das rechte Bein quer über das linke Knie gelegt, beugt sich und schreibt achtsam und hingegeben in sein Buch. Neben ihm rechts, im Profil, lehnt ein Jüngling, die Beine kreuzend, legt seine linke Hand an denselben Pilastersockel, seinen rechten Arm auf diesen und sinniert, Hand über Hand, Kinn auf Hand, gegen den Schreibenden hin. Welch' Unterschied nun aber zu den Gestalten um Pythagoras: wie gierig, eng dort, wie ruhig hier. Die Einzelfigur des Jungen wird durch die abständig ihr angefügte und zugewölbte des Jünglings zur Gruppe ergänzt.

Dann der Greis: frontal, in der Bewegung der Hände nach rechts, den Kopf nach links rückwendend, innehaltend, vor sich hin und rückdenkend, steht er, nach rechts versetzt, unter der Statue der Athene: er geschlossen, nach links, sie offen, nach rechts gewendet. Athene und der Greis, beide zusammen Zwischenfigur: Zählt man die Figuren und Gruppen des Zweiten und Vierten Teiles vergleichend durch, so entsprechen einander, von den Rändern her: die Gruppe des Herbeilaufenden (BG1) und die der Kommenden/Gehenden (DG2); dann die Gruppe des Alkibiades (BG2) und die des schreibenden Jungen (DG1); dann die Einzelfigur des Sokrates (BE) und die des Diogenes (DE); zwischen diesen, von der Mitte her, als Zwischenfiguren, die Einzelfigur des bei der Lehre des Sokrates Schwärmenden (BZ2) und die Gruppe der treppauf und-ab Steigenden (DZ1), dann die Statue des Apollon über den Reliefs mutvollen Kampfes und begehrenden Ergreifens statt einer anderen Figur (BZ1) links und auf der rechten Seite die Statue der Minerva über einem Relief des Thronens und statt eines weiteren mit der Einzelfigur des Greises (DZ2). Die Zwischenfiguren insgesamt in ihrer Folge: ein Knabe (AZ1), ein Jüngling (AZ2); darüber Apollon, dank der Helle des Marmors dem Buben und Jüngling an Ferne verwandt, über begehrendem Ergreifen, mutvollem Kampf, thematisch herausgesetzt (BZ1), dann ein Jüngling (BZ2); ab jetzt immer zwei Gestalten: die Figur mit einseitiger Begleitung des sinnend Kommenden (CZ1), die Zweifigurengruppe des Platon und Aristoteles (CZ2), die Doppelfigur der in die Tiefe Eilenden (CZ3); die Gruppe der treppauf und -ab Steigenden (DZ1) und jetzt als Beieinander von Überhöhung und Normal die auseinander gespannten Zwei Figuren der Athene und des Greises, wobei jetzt im Fortgang der thematischen Entwicklung das Relief mutvollen Kampfes durch ein Relief ruhigen Thronens ersetzt ist und das Relief begehrenden Ergreifens, wofür kein Bedarf mehr, ersatzlos und, infolge der architektonischen Symmetrie, auffallend⁵³ entfallen ist (DZ2). Die Zwischenfiguren insgesamt tauchen zunächst auf, (pp. 99/100) werden sukzessive gesteigert, bis zu ihrer höchsten Erscheinung in der Zweifigurengruppe des Platon und Aristoteles; es folgt die bewegteste Ausbildung in der Gruppe der treppauf und -ab Steigenden; dann folgt gegenwärtige Stille.

Schließlich die letzte Gruppe des Vierten Teiles: Zu Seiten eines Herausschauenden in der Tiefe, von welchem nur der Kopf zu sehen, links, im Profil nach links, ein Greis, ein Blinder, mit seinem Stock sich den Weg zur Mitte ertastend, und rechts, im Profil nach rechts, ein Jüngling, über die Schulter rückgewandten Kopfes und Blickes nach außen eilend: Blinde kommen, Sehende gehen. Seit sich die Zwischenfiguren in Platon und Aristoteles als die Hauptfiguren erwiesen, sind sie nach Motiv und Bewegung auch in der Gruppe der treppauf und -ab Steigenden gewichtiger geworden, den anderen Gruppen und Figuren eher vorangesetzt; so auch ertastet sich der Blinde tiefer und hinter dem sinnenden Greis seinen Weg.

⁵³ Dieses Relief, von dem noch Spuren zu sehen sind, scheint erst im Fortgang der Arbeit beseitigt worden zu sein.

Eine architektonische Anomalie findet sich auch in der Vertreibung des Heliodor: die Stirnseite der zentralen Arkade trägt nur rechts ein Ornament. Dieser reale Unterschied geht neben Unterschieden der Wirkung einher, wie infolge der Verdeckung der Plinthe der Halbsäule rechts der zentralen Arkade, usf.

Zur Rhythmusbestimmung

Ich greife einzelne Momente heraus und akzentuiere, und folge dabei den fünf Teilen der Komposition und jeweils neu auftretenden Problemen.

I. Zum Ersten Teil der Komposition

Die einzelnen Gestalten, soweit sie zu den Gruppen, Komplexen und Figuren vornean gehören, sind rhythmisch-dynamisch äußerst verschieden figuriert. Äußerst verschieden auch dann, wenn sie, wie im Komplex des Pythagoras, engst in nur eine Gruppe gefügt sind. Ein solcher Komplex platzt fast, rand voll von rhythmisch-dynamisch disparater Figur.

Beispielsweise: Pythagoras, von Fuß bis Kopf sichelförmig figuriert, mit konzentrierendem Bogen des Armes und schließender Konstellation Buch zu Kopf. Der in seinem Rücken sich duckende Alte abrupt anders: auf fest stehendem Bein ruhend das Oval von Schultern und Armen, aus ihm schiebt sich vor und zur Seite empor der Kopf. Beide unvergleichbaren Rhythmus' der Figur, unvergleichbarer dynamischer Impulse. Über dem Alten dann, wieder gänzlich anders, leicht gerichtet, die Auseinandersetzung von Kopf und Hand eines Jünglings. Daraus, neuerdings unvergleichlich, wie mühevoll in den Bogen hervorgezogen, der Hagere, anhaltend dessen Kopf. Daraus endlich, in Kopf und Hand schwebend, in der Tafel gerade klar, locker schließend der Jüngling. Jede der Figuren der nächsten unvergleichbar, disparat und abrupt, unvermittelt gefügt. Jede aber einen ganzen Menschen nach Geist und Stimmung, nach Handlung und Miteinander darstellend. Und weiter, was hat mit diesen Figuren die Einzelfigur rechts zu tun, nach Aufgehen, Herausschauen und schleifenbildender Binnenschwingung, was die Gruppe des Bekränzten links, zur Gegenspannung winkligen und runden Griffs und bewegterer Köpfe, zu Seiten von Buch und Plinthe, über und unter der runden Basis, figuriert. (pp. 100/101)

Diese rhythmisch-dynamisch unvergleichbaren, disparaten Figuren, Gruppen und Komplexe stehen unvermittelt, links im Kontakt, rechts mit Zäsur, nebeneinander. Der Komplex mit zweimal, die Einzelfigur mit einmal anhebend abgewinkeltm Fuß. Die Gruppe im Säulensockel gleichmäßig aufgehend. In äußerster Festigkeit und Eigenheit aller.

So die Figuren, Gruppen, Komplexe vornean. Dann: zwischen ihnen, einander zwar ähnlich, doch jenen nochmals disparat, so den Zusammenhang des Wechsels bildend, die Zwischenfiguren, ohne je eigene figurale Anhebung, ohne entschiedenen dynamischen Impuls, wie schwebend, schwerelos aufgehend.

II. Zum Zweiten Teil der Komposition

Auch hier: Die einzelnen Gestalten sind innerhalb der Gruppen rhythmisch-dynamisch äußerst verschieden figuriert. Beispielsweise der einlaufende Jüngling und der Einlaß gewährende Mann (BG1); dann Alkibiades und der Herbeiwinkende (BG2). Auch die Gruppen der Gestalten sind untereinander äußerst disparat. Beispielsweise: Die Gruppe des Einlaufenden (BG1): rechtwinklige Stellung zweier und gleicher Abstand aufrechter Achsen (Kehlköpfe) aller drei Gestalten; gegenüber der Gruppe des Alkibiades (BG2): Ablätterung des Herbeiwinkenden, schwingende Folge leicht geneigter Achsen aller Gestalten.

Die abgehobenen, selbständigen, eigenen Figuren, eigener rhythmisch-dynamischer Impulse, stehen im Zweiten Teil nun nicht mehr einfachhin unvermittelt nebeneinander und vor einfachhin unvermittelt aufgehenden Zwischenfiguren. Figuren, Gruppen, Zwischenfiguren sind vielmehr in den Zusammenhang des Figurenbandes gebunden. Dazu wirkt mit, daß im Ersten Teil die Figuren auf blankem Boden aufgehen, im Zweiten jedoch einander vor der Stirnwand folgen. Dieses Figurenband nun aber ist keineswegs rhythmisch kontinuierlich, sondern im Gegenteil rhythmisch diskontinuierlich, spontan. Dies dank dreier Eigenheiten.

Erstens: Der kontinuierliche rhythmische Fluß zweier, einander begleitender Profilgestalten ganz links (BG1) wird ins Diskontinuierliche gebrochen durch spontan motivierte Winkelung. Abrupte Wendung des Kopfes in die Tiefe im Herbeilaufenden, abrupte Frontalstellung des Einlassenden und wieder abrupte Profilstellung von dessen Kopf und Arm.

Zweitens: Das kontinuierliche Figurenband wird, unter dichter Bindung und scheinbarer Auslassung der Zwischenfiguren, artikuliert, ins Diskontinuierliche gebracht durch die Bildung von Zusammenhang und Riß. Wo die Gruppe und Reihe des Alkibiades (BG2) und die Einzelfigur des Sokrates (BE) gegenan stehen, wird die Zwischenfigur des Schwärmenden (BZ2) dichter herangenommen. Wo die Gruppe des Einlaufenden (BG1) und die des Alkibiades (BG2), rhythmisch einander offen, wie Frage und Antwort korrespondieren, fällt die Zwischenfigur scheinbar aus, herrscht Riß. (pp. 101/102)

Drittens: Die Einsenkung der Figuren in die rhythmische Folge des Figurenbandes diskontinuierlich den Fluß. Die eine formale Ganzheit des Zweiten Teiles der Komposition hat in dem Einlaufenden eine erste Anhebung und in Alkibiades, nach dem Riß, eine zweite Anhebung und in Sokrates ihren Schluß. Von den formalen Anhebungen und Schlüssen der überfiguralen Kompositions-Einheit sind die figurale Anhebung und der figurale Schluß der einzelnen Figuren und Gruppen und, ob sie aufgehen, eingesenkt sind, usf., zu unterscheiden. Figurale Anhebungen haben im Ersten Teil der Komposition der Komplex des Pythagoras (AK) und zwar doppelt in den zwei herausgewendeten Füßen und die Einzelfigur des in sein vorausgesetztes Buch Weisenden (AE1), und zwar einfach in dem auf dem Boden stehenden Fuß. Dort heben Figur und Komplex und zwar aufgehend an: *hin-auf!* - Gleich figuriert im Zweiten Teil der Komposition ist allein die Statue des Apollon: in Stein und Fuß des Spielbeines hebt sie und zwar wieder aufgehend an. Die Figur des Alkibiades dagegen steht in der Figurenfolge nach dem Abblättern mit einem Mal fest, in der Relation Fuß zu Kopf schwebend, sich wiegend; die aufgehenden Züge im abgewinkelten Bein, in Schwert und Blick, neuerlich verhalten sich hebend, sind halb verdeckt. Die Figur des Herbeilaufenden tritt ein, mit Kraft aus den Wirbeln seines Mantels in die Folge der Figuren niedergesenkt. In gesamter Folge somit: ein spröder, diskontinuierlich artikulierter rhythmischer Zusammenhang: In die Gegeneinanderspannung der Rhetorengruppe (AG) eingesenkt, die Anhebungsfigur des Einlaufenden samt begleitendem Folger; ruhig nach rechts gebreitet der Einlassende; lebhafter nach links zurück antwortend der Herbeiwinkende; dessen Blick, und der weitergehenden Folge entheben sich, in doppeltem S-Schwung, die Relief- und Statuenfiguren des Kämpfenden und des Apollon, sie entheben sich dem Fluß zu thematisch bedeutender Stufung; dann stehend fest die Figur des Alkibiades, samt den ihr Angereihten neuerdings verhalten weiterführend, anhebend, doch an der Kante der

Stirnwand haltend; dann, eingesenkt, ohne figuralen Schluß vergehend, der Schwärmende; dann kraftvoll schließend Sokrates. Alles, Winkelung, Zusammenhang, Reiß, spröde-diskontinuierliche Folge zur Darstellung des spontan sich Ereignenden: Einlassen, Begrüßen, Herbeilaufen, Dasein, Sichabgewendethaben, Gegenanstehen, Fragen, Antworten, Erglühen, Schwärmen, eigenständig, unvergleichlich, mit-, gegen- und durcheinander.

III. Zum Dritten Teil der Komposition

Über rhythmisch unvermittelter Setzung nebeneinander und Schichtung hintereinander rhythmisch-dynamisch disparater, unvergleichbarer Figuren, Gruppen, Komplexe (A); nach einer rhythmisch in Zusammenhang und Reiß zugleich winklig und spröde diskontinuierlichen Folge rhythmisch-dynamisch eigener Gruppen und Figuren (B): erfolgt rhythmisch-dynamisch mit Einem Mal in der Figurenfolge (C) rapide Beschleunigung in den tiefenwärts gereihten Gestalten, (pp, 102/103) Raffung der Figuren und Gruppen zur Symmetrie und Umkehrung des Hauptsächlichen und Zwischenbefindlichen: dies dank des Auftretens, der Durchbildung und Verknüpfung der Reihen der Spalier Bildenden, deren linke (CR1) sofort, d.i. an dem sinnend aus der Ferne kommenden Greis (CZ1) vorbei, und rapid in die Tiefe führt, und schon passiert ist von und schon eingelassen hat das aus der Ferne näherzu bereits erschienene und erscheinende Paar, und schon, in der Komposition einmalig, ein symmetrisches Gegenüber (CR2) hat. Platon und Aristoteles treten ein. Gehen miteinander auf. Winklig, aus der Tiefe her und schon erwartet. Übersteigen und erfüllen, als rhythmische Hauptfigurengruppe der Komposition, zugleich das je zwischen Aufgetauchte, welches gerade vorher im sinnend Ankommenden (CZ1) verhalten und darnach in den in die Tiefe Eilenden (CZ3) bewegt gesetzt war und wird. Diese Durchwaltung des Zusammenhanges und Durchordnung desselben vom Durchbrechenden her wird nun stabilisiert, wird Bild durchwirkend gesteigert durch die Symmetrisierung des formalen Zusammenhanges der Komposition, ihrer formalen Hauptteile, ihrer figuralen Glieder, und ihrer gesamten Architektur.

Wir sind also im Fortgang der Komposition in dem Moment, da sich a) das Verhältnis von Trennung (Reiß) zu Zusammenhang, b) von Selbständigkeit zu Zusammenhang, c) von Ferne zu Nähe in der Erscheinung des Platon und Aristoteles mit Einem Mal und unvorhersehbar geklärt findet. Und auf anderer Ebene die Eigenheit begehrenden Erwerbs wissenschaftlicher Erkenntnisse, der Zusammenhang und Reiß mutvollen Streits in philosophischem Disput sich durch bindendes, mittendes, erfüllendes, Ordnung aus sich erzeugendes Gespräch überstiegen und abgelöst finden; da wird das *Nomisma* entwertet, stürzt die Ordnung ein:

IV. Zum Vierten Teil der Komposition

Dieser Teil ist rhythmisch gekennzeichnet durch die Folge von:

1. Einsturz des *Nomisma* in des Diogenes Liegen auf Stufen näherzu (rhythmisch-dynamisch eigenständige Figur); im Vorziehen des Liegenden gegen die Mitte der Komposition (rhythmisch unvorhergesehen neuer Vordergrund); in der Brechung horizontaler Schichtung und Verschiebung der Schicht ins Schräge (rhythmisch unerwartet neue Folgeweise, jetzt steigend, und anhebend in einer inzwischen ordnungsgemäß überstiegen geglaubten Tiefe).

2. Mächtige Bewegung in den treppauf und -ab Steigenden (DZ1), frei auf die in die Tiefe Eilenden (CZ3) projiziert, wie sie bisher nur im ersten Teil der Komposition, binnen des Komplexes (AK) und ins Enge gebunden auftrat.

3. Neuer Eintritt der Ruhe in der Gruppe des schreibenden Jungen (DG1), in der Wechselspannung der Figuren der Athene und des Greises auseinander (DZ2), und der Divergenz der Gruppe der Kommenden und Gehenden beieinander (DG2). Dann die Vollendung im Fünften Teil der Komposition. (pp. 103/104)

Was sich ereignete, war der Bewegung erzeugende, ostentative Einbruch von Leben und Lebensweise in die wohlgeordnete, gemittete, erfüllte philosophische Lehre und Lehrweise. Was folgt, ist vollendende Durchbildung.

V. Nochmals zu Architektur und Symmetrie

Der überraschende Einsturz und Bruch des Geltenden ist in der Komposition der *Schule von Athen* über das, was aus den Kompositionen der *Disputa* und des *Aufbruches zur Schlacht von Cascina* gewohnt ist, hinausgehend, ist, wie zu sehen sein wird, auch bei Leonardo nicht vorgebildet. Bei diesen Kompositionen wurde die strikte Folge nie so weitgehend, wie hier im Vorziehen eines Vierten Bildteiles vor einen Dritten, zu einem unvorhergesehen neuen Vordergrund, durchbrochen. Diese weitgehende Freiheit in der Figurenkomposition ermöglichte sich Raffael: durch die Trennung der rhythmisch diskontinuierlichen Figurenfolge von der statisch symmetrischen Architektur in Vordergrund und Hintergrund.

In der Komposition der *Disputa* bestand in der Wiederholung des formalen und rhythmischen Fundamentelementes der Komposition Gruppe und Figur das Kontinuum der Gesamtfolge, das ausdrücklich etabliert und dann (in der Fundamentalüberraschung) durchbrochen wurde: das Kontinuum ermöglichte das Diskontinuum. In der Komposition des *Aufbruches zur Schlacht von Cascina* bestand in der in Komplexen und Reihen durchgängigen, figuralen und rhythmischen Verwandtschaft der bewegten Leiber das stets gegenwärtige Gemeinschaftliche, das ausdrücklich etabliert und in der Fundamentalüberraschung dann durchbrochen wurde: das Kontinuum ermöglichte das Diskontinuum, das Gesetzmäßige das Spontane.

Hier gibt die Architektur, welche dank ihrer reliefartigen Schichtung nach architektonischen Hauptfiguren (Pilastern, Doppelpilastern, Pilasterecken) und Zwischenwänden in tieferer Schicht ihrem anschaulichen Charakter nach gründlich mit der Gestalten- und Figurenkomposition übereinstimmt, die der Komposition zu Grunde liegende Harmonie ab. Die Architektur taucht im Zweiten Teil der Komposition, kaum verdeckt, nach Schichtung und Übereinander bedeutend auf (BZ1), und ist im Dritten Teil der Komposition, als Steigerung, Überhöhung der erscheinenden Hauptfiguren, nach ihrer Symmetrie bilddurchwirkend, in Götterstatuen ordnend, erscheint in voller Macht, geeignet, Einsturz und Bruch des Geltenden *Nomisma* der Figurenkomposition Platz zu geben, es sich ereignen zu lassen. Dadurch mußte die Folge von Haupt- und Zwischenfiguren nicht von gleicher Gebundenheit sein wie die von Gruppe und Achsfiguren in der gegenüberstehenden *Disputa*.

Dank dieser Trennung eines statisch-symmetrischen, harmonischen Hintergrundes und der in völliger Freiheit rhythmisch-diskontinuierlichen Figurenfolge wird die Komposition der *Schule von Athen* allzeit als absolute Höhe der Klassischen Kunst der Hochrenaissance erscheinen. (pp. 104/105)

VI. Zum Fünften Teil der Komposition:

Der Schule von Athen Fünfter Teil:

Der Fünfte und Schlußteil der Komposition wieder unten und vor den Stufen nun rechts (E) umfaßt den einen Komplex aus vier Jünglingen und Euklid, insgesamt fünf Gestalten (EK), und die eine Gruppe seines Gefolges aus Zoroaster und Ptolemaios, Raffael, dem Maler selbst, und dessen Freund Sodoma, insgesamt vier Gestalten (EG), welche jenem Komplex, ihn erweiternd, angeschlossen. So dem Ersten Teil der Komposition entgegen gesetzt.

Anhebend ein Jüngling, links vornean, im Profil nach rechts, auf das rechte Knie niedergekniet, auf der rechten Ferse sitzend, den rechten Arm und die Hand auf den Schenkel gestützt, vor-, und über das linke Bein, gebeugt, folgt er, die Finger der auf dem linken Knie liegenden Linken leicht locker gehoben, achtsam der auf der Tafel entstehenden mathematischen Figur. Tiefer steht der zweite Jüngling, im Profil nach rechts, weit vorgebeugt, mit dem rechten Arm und der rechten Hand sich auf die Schulter des ersten leicht stützend, den Kopf ein wenig, die Linke spitz aufmerksam gehoben, folgt er des Zirkels Schlag oder Messung. Weiter rechts, kaum näher, nur er enface, der dritte Jüngling, auf dem linken Knie kniend, mit dem rechten Arm, die Rechte geschlossen am Leib, sich auf das rechte Bein stützend, sicher und fest, hebt er den Kopf weitauf und zu seiner Linken und spricht und weist einem herzutretenden vierten mit ausgestrecktem linkem Arme und linker Hand die Demonstration: er allein hat seinen Kopf inmitten der vier Köpfe aufgerichtet, er allein zwischen den konzentrierend gebeugten Figuren als und zur Spannung des Komplexes sich öffnende Figur, zwischen Achten, Aufmerken, Staunen, Demonstrieren hingerissen sich nach oben wendend und nach unten zeigend. Der vierte Jüngling, weiter rechts und tiefer, halb enface, steht und beugt sich vor, näherzu wie schwebend Arme und Hände erhebend, staunt und schaut des Mittleren Weisung nach. Die fünfte Figur, großfigurig, den Komplex schließend, der anderen Gegenfigur, ist die des Euklid, weiter rechts, im halben Profil nach links, den Mantel mit der Linken gegen den Leib gerafft, ist er männlich festen Schrittes her zu den leicht bewegten Jünglingen getreten, beugt sich in Schulter und Kopf herab und führt mit kräftigem Arm, energischer Hand in der Bahn seines Blicks auf der Tafel am Boden den Zirkel.

In diesem Komplex ist Lernen und Lehre vereinigt. Euklid ist herzu getreten und demonstriert, klarsichtig, kräftig, energisch; und die Jünglinge beachten seine Demonstration, achtsam der erste, aufmerksam der zweite, der dritte emphatisch sich aufrichtend und die Demonstrationweisend, der vierte sie staunend erschauend. Die Folge der Zustände der Jünglinge könnte in einer Gemütsbewegung durchlaufen werden bis zum staunenden Erschauen hin, auf welche kräftig, energisch, sachlich demonstrierend Euklid eintritt, dessen Demonstration Achten (pp. 105/106), Aufmerken, hingerissenes Weisen und sich Aufrichten, wie staunendes Erschauen gilt. Euklid neigt sich vor und dabei aus einer Gruppe weiterer Gestalten heraus: Zoroaster tiefer und Ptolemaios näher, frontal und vom Rücken zu sehen, stehen, gegeneinander gewandt, heben, Euklid geöffnet, nach links Himmels- und Erdglobus und schauen nach rechts gen Sodoma und Raffael. Sodoma näher, Raffael tiefer schauen heraus, stehen, den

Wissenden angeschlossen⁵⁴. Die vier rechts Stehenden sind kompositorisch, nach dem Komplex, fester Bildschluß. Euklid, anders als gegenüber Pythagoras, nicht in der Lernenden Mitte, beugt sich aus der Gruppe der Wissenden, die klar, fest schreitend, leicht ihre Kugeln tragend, stehen, lehrend zu den Lernenden vor, in eine Konstellation mit ihnen sich einlassend.

Welche Weite hier gegenüber dem Komplex des Pythagoras, welche Klarheit. Beide Komplexe bestehen aus fünf Figuren, sind aber verschiedenen Typus und Rhythmus. Im linken umrahmen vier Figuren, links empor, oben herum und rechts herab die Erste und Hauptfigur des Komplexes: Zentralfigur inmitten rahmender Figuren. Zugleich sind die Figuren einander nach dem Gewicht ihrer Massen und den rhythmischen, die Massen richtenden Bewegungsimpulsen unvergleichlich. Im rechten Komplex dagegen ist die mittlere Figur zurückgenommen, gibt es keine dominierende zentrale Figur und keinen Rahmen; alle Figuren, bald in der Mitte auf- und nieder-, bald von den Rändern aufeinander zu gerichtet, sind ähnlichen Ranges, halten sich und einander im Gleichgewicht: Konstellation gleichrangiger Figuren. Zugleich sind rechts alle Figuren einander auch nach dem Gewicht ihrer Massen und den rhythmischen, die Massen richtenden Bewegungsimpulsen genähert.

Der mittlere Komplex in des Michelangelo *Aufbruch zur Schlacht von Cascina* stand Raffael offensichtlich vor Augen⁵⁵. Auch dieser gipfelte in einer Konstellation der Köpfe zueinandergerichteter Figuren; auch dort war, in der Figur des Manno Donati, eine schwebend die Arme breitende Gestalt die oberste; auch dort eine den Kopf emporwendende Gestalt inmitten; auch dort der Brennpunkt des Interesses abgespannt und unten. Doch, wie anders hier: Der Interessenfokus ist in den Komplex hineingenommen, die Spannung binnen; auch (pp. 106/107) auf die Verschiebung in der Konstellation, welche den plötzlichen Schreck darstellte, ist verzichtet; und die Köpfe sind schärfer von den Körpern abgehoben: in der gemeinsamen Figur ihrer Köpfe erheben sich die Gestalten in die Korrespondenz und das Gleichgewicht einer vollkommenen, planetarischen Konstellation.

Der Komplex des Pythagoras, mit dem die Komposition der *Schule von Athen* anhub, war in büchergelehrtem Begehren, Haben, Erwerben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse dunkel und eng. Dieser, mit dem sie schließt, ist dagegen licht und weit. Zu

⁵⁴ Auf dem *Parnass* sind die Dichter um die Musen und den musizierenden Apoll versammelt. Die Bildenden Künstler Raffael und Sodoma sind hier den Wissenschaftlern angeschlossen. Man erinnert sich auf der einen Seite der *mousiké* als der ursprünglichen Einheit von Musik und Dichtung, bei Raffael Musik als Zentrum der Dichtung; und auf der anderen Seite besonders Leonardos einheitlicher Auffassung von Naturwissenschaft (-philosophie) und Bildender Kunst, insofern beide auf Gesetzlichkeit und Schaubarkeit des faktisch Vorhandenen gehen.

⁵⁵ Der die Komposition der *Schule von Athen* anhebende Komplex des Pythagoras hatte Michelangelo sehr beeindruckt, mit dem die Komposition beschließenden Komplex des Euklid zeigte sich nun wieder Raffael als von Michelangelo sehr beeindruckt. - Während Michelangelo in seiner Komposition des *Aufbruches zur Schlacht von Cascina* mit einem wohlgestalten, festgefügt Komplex begann und schließend zu einem aufbrechenden, sich lösenden Komplex führte, schließt Raffael hier mit einem wohlgestalten und vollendeten; beide je nach ihrem Thema.

einer geschlossenen Bildhaftigkeit hebt sich die Konstellation der fünf Figuren und Köpfe von der Gruppe der Wissenden rechts ab, und aus der gemeinsamen Konstellation der neun Köpfe und Globen heraus: zur Verwirklichung einer festen, klaren Relation, einer wechselseitigen und reinen Bindung, zur Verkörperung der Sphärenharmonie. Jetzt wird verständlich: zu welchem Ende, auf die ostentativ gelebte Lehre des Diogenes gewiesen, mit Blick auf Platon und Aristoteles, die längstens, was sie lehren, sind, jener Mann (DZ1) niedersteigt, den Naturwissenschaftlern und Künstlern zu, welche, wissend, lehrend, lernend, jenem Anfang bei Pythagoras entgegen, durch ihren Gegenstand geläutert sind und verwandelt.

Vier der fünf Themen, die im Ersten Teil der Komposition isoliert und nebeneinander exponiert worden sind, haben im Zweiten, Dritten und Vierten Teil eine Antwort gefunden, eine Umwandlung erfahren und alle fünf sind nun im Fünften Teil in eine Einheit gebracht worden.

Das Thema der Gewährung des Wissens, des Sehenlassens des Vorausgesetzten, welches in der für sich bleibenden Figur des stehenden Mannes (AE1) exponiert, ist umgewandelt worden in das freie Gegenargumentieren des Sokrates (BE) - im Zweiten Teil der Komposition; das Thema der für sich bleibenden Gestimmtheiten, welches in den Zwischenfiguren (AZ1, AZ2) exponiert, und das Thema des einsamen, selbstmächtigen Denkens, ursprünglichen Konzipierens, welches in der Figur des vornean Sitzenden (AE2) exponiert, sind umgewandelt worden in das freimächtige Gespräch der Platon und Aristoteles, das durch sich selbst Mitte ist, auf sich hin Ordnung annehmen läßt (CZ2), - dies im Zentrum und Dritten Teile der Komposition; und das Thema: Gelehrsamkeit und Leben endlich, welches als *Problem* in der gespannten Gruppe des Weinlaubbekränzten mit seinem Freund und des Ahnen mit seinem Enkel (AG) angesetzt worden ist, hat eine Antwort gefunden in der gelebten Lehre des Diogenes (DE) - im Vierten Teile der Komposition. Und nunmehr sind im Fünften Teile der Komposition alle fünf Themen in der das Leben der Wissenden und Lernenden, ihrem Gegenstand entsprechend, durchformenden, durchstimmenden Lehre des Euklid, in der Einheit Komplex des Euklid (EK) und Gruppe seines Gefolges (EG), als Antwort jenem Komplex des Pythagoras (AK) und jener Gruppe des Laubbekränzten (AG) gegeben worden. (pp. 107/108) Komplex (AK: fünf Gestalten) und Gruppe (AG: vier Gestalten) treten rechts (EK und EG: neun Gestalten) isoliert nicht mehr hervor; und für die vier Gestalten der isolierten Gestimmtheiten (AZ1, AZ2), des isolierten Wissens (AE1) und des isolierten Denkens (AE2) fehlt rechts überhaupt jeder Ersatz⁵⁶.

Platon im Timaios (89 e-90 d): Wie wir schon wiederholt bemerkten, daß drei Seelenteile von dreifacher Art in uns ihren Wohnsitz erhalten haben (sc. *Begehren, Mut, Erkennen*),

⁵⁶ Die Asymmetrie der Anzahl der Gestalten zwischen dem Fünften und dem Ersten Teil der Komposition ist unvorbereitet wirksam, seit Raffael, gegenüber dem Karton, die Doppelfigur der in der Ferne Eilenden (CZ3), der Figur mit Begleitung des aus der Ferne Ankommenden (CZ1) symmetrisch, eingefügt und die dort *zunächst* gesuchte erste Asymmetrie aufgegeben hatte.

Das Verhältnis der Anzahl der Gestalten in den Teilen der Komposition betrug (vor der Einfügung der Einzelfigur des Sitzenden vornean AE2, vgl. hier S. 94): A : B : C : D : E = 12 : 9 : 18 : 9 : 9.

und daß jeder von ihnen seine besonderen Bewegungen hat, ebenso müssen wir.. .
hinzufügen, daß der von ihnen, der in Untätigkeit verharrt und die ihm eigentümlichen
Bewegungen nicht durchmacht, notwendig der schwächste, der, welcher in Übung bleibt,
aber der stärkste wird. Deshalb ist sehr darauf zu sehen, daß sich alle drei hinsichtlich
ihrer Bewegung im Ebenmaß zu einander verhalten. In betreff der vollkommensten Art
von Seele in uns muß man nun aber urteilen, daß Gott sie einem jeden als einen
Schutzgeist verliehen hat: ich meine nämlich jene, von der wir angaben, daß sie in dem
obersten Teil unseres Körpers wohne und uns über die Erde zur Verwandtschaft mit den
Gestirnen erhebe, als Geschöpfe, die nicht irdischen, sondern überirdischen Ursprungs
sind, und wir hatten ein Recht dies zu behaupten... Wer sich daher den Begierden oder
dem Ehrgeiz hingibt... Wer dagegen der Lernbegierde und des Erwerbs wahrhafter
Kenntnisse sich beflissen und die Kraft des Wissens vor allen anderen Kräften seiner
Seele geübt hat, der wird doch wohl ebenso schlechterdings notwendig, wenn er
überhaupt die Wahrheit erreichte, unsterbliche und göttliche Gedanken in sich tragen,
und wiederum, soweit überhaupt die menschliche Natur der Unsterblichkeit fähig ist, in
keinem Teile dahinter zurückbleiben und, weil er stets des Göttlichen wartet und den
göttlichen Schutzgeist, der in ihm selber wohnt, zur schönsten Vollendung hat gedeihen
lassen, vorzüglich glücklich sein... Dem Göttlichen in uns verwandt sind die
Gedankenbewegungen und Kreisläufe des Alls. Ihnen also muß ein jeder folgen und die
Kreisbewegungen, die in unserem Haupte, aber gestört durch die Art unserer Entstehung
stattfinden, durch Erforschung der Harmonie und der Kreisläufe des Alls in Ordnung
bringen und so *das Denkende zur Ähnlichkeit mit dem Gedachten* seiner ursprünglichen
Natur gemäß *erheben*... (Übersetzung Susemihl). (pp. 108/109)

Viertes Kapitel
Klassisches Komponieren
Ferner:
Reihende Komposition

Beispiele der Reihenden Komposition aus
der Klassischen Komposition

Leonardo: *Letztes Abendmahl*, Mailand, Sta. Maria delle Grazie, Refektorium.
der Renaissance Komposition

Castagno: *Letztes Abendmahl*, Sta. Apollonia, Refektorium.

ferner Erwähnung der Refektoriums-Abendmahle von:

T. Gaddi (Florenz, Sta. Croce); Ghirlandaio (Florenz, Ognissanti; Florenz, S.
Marco); Perugino (Florenz, Sant'Onofrio di Fuligno); Sarto (Florenz, S. Salvi); Veronese:
sg. *Gastmahl des Levi* (Venedig, Accademia).

Beispiele sonst

Raffaels Kompositionsstudien für die *Disputa* (Windsor; Chantilly; Paris;
London; Frankfurt; Wien).

A. Kontinuum und Diskontinuum

gígnoske d' oíos rysmòs anthrópoyis échei

Nachdem ich unter Rhythmus im Ersten und im Zweiten Kapitel den Gesamtverlauf von Kompositionen behandelt hatte, habe ich im Dritten Kapitel auch den Rhythmus einzelner Figuren, Gruppen und Komplexe akzentuierter hervorgehoben.

Unter Rhythmus einer Figur verstehe ich den einer Figur durch den Künstler eingeprägten Richtungs-, Bewegungszug⁵⁷. Der Richtungs-, Bewegungszug kann einheitlich oder entwickelt und sich wandelnd oder zusammengesetzt sein. Er ist nach Richtung, nach Gestalt, etwa bogenförmig, sichelförmig, nach Intensität, etwa dünn, mächtig, gezogen, verlaufend, punktuell usw., verschieden, verschiedener Dynamik. Ist aufweis- und beschreibbar.

Der dynamische Richtungs-, Bewegungszug kann mit der motivischen Körperbewegung der Gestalt identisch sein; solche Identität oder Nähe zur Identität kennzeichnet hochrenaissante Werke; er muß es aber mitnichten sein, so können etwa Gewänder dank des eigenen dynamischen Richtungs- und Bewegungszuges insbesondere ihrer Falten einer Figur ganz oder teilweise einen von der motivischen Bewegung der Gestalt abweichenden Richtungs-, Bewegungszug verleihen. Wenn die Identität oder Nähe zur Identität des körperlichen Bewegungsmotives und des Figurenrhythmus gesucht wird, kommt vorbereitenden Studien in Akt auch ganzer Kompositionen oder größerer Kompositionsteile eine besondere Rolle zu (s. Raffaels Kompositionsstudien für die *Disputa*).

Der Rhythmus als dynamischer Richtungs- und Bewegungszug etwa der Figur tritt nicht abstrakt auf, ja, so gibt es ihn gar nicht, sondern, wenn auch nach einzelnen Momenten abstrahierend beschreibbar und vergleichbar, z.B. als ähnlich sichel- oder bogenförmig geführt, usw., als Lebendigkeit der Figur, etwa als Leben, Bewegen, Handeln, Stimmung einer Gestalt.

Im Rhythmus nun aber hat die einzelne Gestalt nicht nur Zug, Bewegung, Richtung, sondern findet sie, um nichts weniger wichtig, auch Halt, findet sie feste Begrenzung der Bewegung und der Gerichtetheit. Das ist oft ausdrücklich gemacht durch figurale Anhebung und figurale Schluß. Die Gestalt gewinnt (pp. 111/112) Haltung, Verfassung, Zustand, gewinnt eben Figur, sichtbare, anhebende, zum Schluß kommende Vorhandenheit, Festigkeit. Dem allgemeinen Fluß in die Festigkeit entrissen, gewinnt sie im Rhythmus Fluß *und* Bindung neu: auch gegenüber einem Werke der Kunst gilt des

⁵⁷ Für das Verhältnis von Figur zu Gestalt vgl. meinen Versuch, Figuren des Lorenzo Maitani, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia und des Michelangelo mit Rücksicht auf diesen Unterschied zu erläutern, in: Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin, New York 1975. pp. 108 - 130.

Archilochos Satz: erkenne, welcher *Rhythmus* die Menschen in seinen Banden hält. (Übers. W. Jaeger⁵⁸)

Insofern die Figur unter dem Aspekt des Rhythmus, d.i. die Haltung, Verfassung, der Zustand und die Festigkeit der Gestalt als dynamisch bewegte, gerichtete angesehen werden, ist Figur und Gestalt von vorneherein selbständig, und zugleich auf einen Zusammenhang hin angelegt. Dann wird der gesamte Rhythmus einer Komposition im Zusammenhang der einzelnen dynamischen Richtungs- und Bewegungszüge, deren Halt und Begrenzung, im Zusammenhang der formalen Verbindungen und Absetzungen bestehen.

Als Beispiel aber für den Rhythmus von Figur, Gruppe und Komplex zunächst: der die gesamte Komposition der *Schule von Athen* mit beschließende Komplex des Euklid (EK), nun in rhythmischer Hinsicht:

Der Rhythmus der Figur des links vornean knieenden ersten Jünglings: Nach knappem Anheben im Aufstützen des rechten Fußes und nach rechts durchgebogenem Sinken des rechten Unterschenkels bis in das Knie, hebt und beugt sich der Jüngling in großem Bogen aus dem Oberschenkel nach links auf und im Rücken vor; der Rücken ist gegen die rechte Schulter gebreitet, das Beugen durch den winklig und hervorgekehrt gebogenen rechten Arm und die auf den rechten Schenkel gesenkte Hand abgestützt; am Ende der Beugung des Rückens ist der Kopf gehoben, kugelig, und darunter, über dem stützend aufgestellten linken Bein, kommen locker gefächert die Finger der Linken hervor. Die rhythmisch-dynamische Bewegung ist zugleich fest, ist Haltung, ja ist dank Anhebung im rechten Fuß und dank Schluß in Kopf und linker Hand künstlerisch ausdrücklich fest.

Die rhythmisch-dynamische Bewegung macht als identisch die motivische Körperbewegung sichtbar: hebendes Stützen des Fußes in den Zehen, sinkendes sich Niederlassen in das Knien, Auf-, Nieder- und Vorsichbeugen, Anheben des Kopfes, Heben von Hand und Fingern, um zu schauen, um zu zeigen, um zu achten: der lebendige Rhythmus der Figur ist das Leben und Handeln des Jünglings.

Ich beschrieb vorerst, als sei eine der Figur zu Grunde liegende Studie in Akt zu beschreiben gewesen. Die Richtungs- und Bewegungszüge des Kleides begleiten und lockern die Beugung im Rock durch vielfältige dünne Faltengrate, breiten den Rücken, umschließen die Schulter, weichen der aufstützend gebreiteten Rechten, auch Gürtel und Schärpe lockern, teilen, bereichern, umspielen. (pp. 112/113)

Der Rhythmus der Figur des tiefer stehenden zweiten Jünglings: Der Jüngling beugt sich in einem wie aus dem Oberschenkel des Knienden hoch und weit hervorgeführten Bogen, stützt den Arm in einem zweiten länglicheren Bogen locker auf den Rücken des Knienden, um Höhe, Weite und Abstand zu halten, schiebt seinen Hals im Bogen seines sich Beugens vor, hebt sein Gesicht und aus seinem unter dem Hals zunächst sinkenden, dann näherzu gehobenen Arm wendet er die Hand nach rechts und auf und zeigt, spitz aufmerkend. Kopf und Hand stehen zu einander fest. Auch bei ihm ist der Rhythmus der

⁵⁸ Das Fragment des Archilochos Diehl 67a. Über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes und die Wirklichkeit des Rhythmus s. besonders Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, pp. 172 sqq. (Musik und Nomos, 1969), und drs., *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg (rde) 1958, pp. 64 sqq., pp. 81, wo sich auch das Archilochos-Fragment erläutert findet.

Figur das Leben der Gestalt, eigentlich unabhebbar, oder formalistisch abgehoben sinnlos. Bei dieser Figur spielt das Gewand eine größere Rolle. Das Aufgehende der Beugung ist durch die zusammenschwingenden Falten des Glockenrockes bereichert, locker gesammelt und durch die querlaufende Schärpe an der Hüfte gefaßt und umschlungen. Das Gewand gibt, was der Akt nicht geben könnte.

Der Rhythmus der mittleren Figur des tiefer knienden dritten Jünglings: Das Niedere und Höhere, wohin sich der erste und zweite Jüngling unterschieden auseinander beugten, ist jetzt in eine Figur vereinigt und als Aufschauen und Niederweisen auseinandergespannt: dadurch ist dem Komplex in dessen mittlerer Figur eine Achse gespannt. Und während der erste und zweite Jüngling durch variierte Bogen figuriert sind, die entwickelt, gehoben, gesenkt, gerundet, kurzum geführt sind, ist der dritte Jüngling durch ausgedehnte Massen figuriert, die längsrechteckig zu- und gegeneinander gesetzt sind; wobei die parallel und konvergierend reich geschwungenen Falten zugleich durch breitere Bahnen und Flächen ersetzt sind: dadurch ist die mittlere Figur des Komplexes statisch und ist ihm in ihr eine feste Mitte geworden. Den Massengewichten nach sind das aufgestellte Bein links und der hängende Arm rechts, wie der aufgestützte Arm links mit der in den Schoß herab hängenden Rechten und das kniende Bein rechts gegeneinander gesetzt: soweit stellen die ihrem Gewicht nach vergleichbaren Massen, rhythmisch fest überkreuz gesetzt, den Jüngling als sicher kniend, fest-locker aufgerichtet, ruhig gebreitet dar, fern allen Strebens, sich Beugens, um anzuschauen, zu achten und aufzumerken: dieses Kreuzfeste aber wird, überschreitend, nach Unten gerichtet durch den weisenden Arm und nach Oben aufgebrochen durch den Kopf: so wird die statische, mittlere zur pathetischen Figur des Komplexes und in Niederweisen und Aufbrechen ins Sentiment dem Komplex gerade die und eine emphatische Achse. Es folgt die vierte, rhythmisch wieder ganz andere Figur: auf der Basis des fest stehenden Beines und des klar fest hängenden Rockes erscheint sie, in der Schärfe entschwert, und kommt, gehobener Arme, gehobenen Kopfes, vor und, staunend erschauend, ins Schweben.

Dann Euklid: der Winkel des Zirkels, der Winkel des Fingers zur kräftigen Hand, der Winkel des Armes über Kopf und Schulter als Brücke zum Bein, das Auf und Herab, erdnäher bald und höher bald, ist großfigurig zusammen in Figur gefaßt, auf ein Schweben folgt rhythmisch ein Stehen, fest, mit Hand und Fuß, auf der Erde und zur Sache. (pp. 112/113)

Aller Figuren Köpfe sind rund ab- und hervorgehoben; und folgen zusammen mit den Globen und Köpfen der Ptolemaios und Zoroaster (EG) einander auf zwei Bahnen, Schenkeln eines Winkels; und zwar auf der unteren Bahn der Kopf des Ptolemaios, der Erdglobus, der Kopf des Euklid, der des ersten Jünglings, auf der oberen Bahn der Kopf des Zoroaster, der Himmelsglobus, der Kopf des vierten, der des zweiten Jünglings; und die Köpfe der Komplexfiguren sind weiterhin durch den Kopf des dritten Jünglings zu einer Fünferkonstellation gemittelt und zur Demonstrationstafel am Boden gespannt.

*

Unter dem Gesamtrhythmus einer Komposition verstehe ich den eigenst wieder durch formale Verbindungen und Absetzungen gegliederten Zusammenhang der Rhythmen der einzelnen Figuren, Gruppen, Komplexe, usw., die selbst schon dynamisch gerichtet, bewegt und zu Halt, Begrenzung ihrer Bewegung gekommen sind.

Die rhythmisch-dynamische Eigenheit der Figuren kann innerhalb eines Komplexes, viel mehr in ganzen Kompositionen, in größeren Teilen von Kompositionen, wie im Ersten Teil der *Schule von Athen*, so gesteigert sein, daß die Komposition, der Kompositionsteil fast platzt, so sagte ich, rand voll von rhythmisch-dynamisch disparater Figur. Auch wenn die einzelnen Figuren und Gruppen einander geöffnet sind, einander korrespondieren, zu nächsten offen abblättern, usf., wie im Zweiten Teile der *Schule von Athen*, ist der gesamte Zusammenhang dank Winkelung, dank Riß statt Zusammenhangs, dank Senkens statt Aufgehens der Figuren *diskontinuierlich*. Wäre die *Schule von Athen* Musik, es bedürfte eines Bruno Walter oder Otto Klemperer, sie zu dirigieren.

Das *Diskontinuum* bricht jeden Zusammenhang, auf den hin die disparaten, rhythmisch-dynamisch eigenen Figuren, Gruppen usf. dank ihrer Bewegungs- und Richtungszüge auch angelegt sind; es bietet wiederum dem Strömen Halt; bindet nochmals den Fluß; wirkt zur Einheit von Fluß und Bindung; und darum eminent rhythmisch.

Das Diskontinuierliche kann künstlerisch ausdrücklich und geistig bedeutender gemacht werden, indem zunächst ausdrücklich ein Kontinuum hergestellt wird und dieses angesetzte Kontinuum dann unerwartet durchbrochen wird; dies in kleineren Einheiten wie Figuren, Gruppen usf., wie in ganzen, insbesondere monumentalen Kompositionen (sg. Fundamentalüberraschungen).

Da das diskontinuierlich Folgende aus dem Vorhergehenden nicht abgeleitet, sondern unvorhergesehen, wie aus dem Nichts folgt, ist es Ereignis. Falls nicht blank willkürlich, ist es thematisch notwendig, ist es, spontan sich ereignend, solcherart begründet.

Ich erinnere an zwei, bereits erläuterte Beispiele:

Zunächst an den Ersten Komplex der Komposition des Aufbruches zur Schlacht von Cascina: Da korrespondierten die erste und zweite Figur, aufs Land und zum Wasser gebeugt, entsprachen einander im Hin und Her ihrer (pp. 114/115) Bogen, ruhig und einander parallel; inmitten aber der entstehenden Gruppe wurden sie im engen Hin und Wider der Beine einer dritten Figur auseinander gesperrt und aus ihrer Nähe heraus richtete sich die dritte in die Höhe auf und wies hinaus. Unableitbar. Wie aus dem Nichts. Doch thematisch begründet: indem das einander Entsprechende, auf Wasser und Land Gewendete, weit und ruhig Gebeugte miteinander badender Kameraden, welches zunächst ausdrücklich etabliert, ereignishaft aufgesprengt und nach außen gewendet wurde durch den, der, was hochfahren und aufmerken ließ, hörte, sich und den Kameraden wies.

Sodann, die erste formale und rhythmische Fundamenteinheit der Komposition der *Disputa*: In der ersten Gruppe wurde breit ein Bogenrund gesetzt, in deren erster Figur, dieses wurde durch deren dritte Figur fest gestellt, in deren zweiter Figur wiederholt; so wurde ein langsam nach rechts weitergehendes Kontinuum von Bogen angesetzt; dann aber wurde dieses Kontinuum spontan unterbrochen, indem ein aufgehender Bewegungszug eingeworfen wurde, und zwar von einem unteren Punkt der Komposition hinauf bis in die Höhe jener Bahn, in der das Kontinuum der Bogen gebreitet war. Ebenfalls: wie aus dem Nichts sich ereignend. In dieser Einheit aber von Gruppe und Figur war Ausbreitung und Einwurf, die diskontinuierliche Grundstruktur eines Disputes dargestellt, thematisch hier: Lesen, Einwurf, Schauen!, und so begründet.

Wenn der diskontinuierlich, spontan folgende Teil auf das Kontinuum rückbezogen und nach Gewicht und Bedeutung vergleichbar bleibt, scheint die Einheit der Komposition dadurch wie von Innen heraus in der Figuren-, usf. -folge selbst gewirkt; die Einheit kann

bei monumentalen Kompositionen darüber hinaus durch Symmetrie usf. auch der Architekturen gesichert werden.

Wenn die rhythmisch-dynamischen Bewegungs- und Richtungszüge, wenn deren Halt und feste Begrenzung mit den Körperbewegungen identifiziert oder nahezu identifiziert sind, wird Welt, Zusammenhang aus lebenden, handelnd sich bewegenden, solcherart ihre Stimmung äußernden Menschen konzipiert, wie ausdrücklich über Kompositionsstudien in Akt.

Dank der diskontinuierlichen Verbindung wird jede dargestellte Sache als isolierte gesetzt, und zugleich ein Zusammenhang geschaffen. Das intensiviert, steigert das Komponieren, aktualisiert das Papier, Tafel, Leinwand und Wand füllende Entwerfen, das ins Sichtbare, Vorhandene und solcherart in Zusammenhang und Bestand mit einander hervorbringende Darstellen.

Solch gesteigertes Komponieren erreicht die höchste Stufe, wenn jeder endlich doch erscheinende Zusammenhang weder (geschweige!) als automatisch, noch auch als flüssig natürlich, sondern als spontan gewirkt erscheint, und, falls einem ausdrücklich etablierten Kontinuum folgend, auch nicht nach solcherart angesetztem Gesetze, sondern als nicht-, als übergesetzlich, als aus keiner Sache folgend als höchst lebendig, geistig spontan, menschlich natürlich, thematisch begründend. Das ist höchst geistgewirkte Lebendigkeit in der Kunst.

Ohne dieses Moment über die Maßen strapazieren zu wollen: Zu der Zeit ihrer beider Wirken ist Michelangelo Raffael gegenüber darin eher weiter ge(pp. 115/116)gangen, indem er möglichst jede einzelne Figur mit dem dichten Wechsel Kontinuum und Diskontinuum durchbildet hat, wie ich es hier beim *Aufbruch zur Schlacht von Cascina* und andernorts⁵⁹ für Vorfahren, Volk Israel, Propheten und Ignudi-Kerube an der Sixtinischen Decke in ausgewählten Beispielen zu erläutern versucht habe. Es läge nahe, sich Raffaels *Pensieroso* vornean inmitten der *Schule von Athen* einmal mit des Michelangelo Propheten Jesaja und Jeremia zu vergleichen. Michelangelos Figuren sind rhythmisch akzentuierter, widerständiger, durchgängig überwindend spontan in Bewegung und Handeln, *solcherart* sind Stimmung und Leben leibgebundener geistig. Die geschilderte höchste Lebendigkeit der im räumlichen Zusammenhang rhythmisch diskontinuierlichen Komposition ist auch von dem Betrachter, sofern dieser nicht überhin blickt, nur mit äußerster Anspannung und Lebendigkeit seines räumlichen Auffassungsvermögens aufzufassen. Sie erweckt sein blödes Auge und seinen tumben Sinn zu gesteigerter Lebendigkeit, zu höchstem Leben, und sie beglückt.(pp. 116/117)

⁵⁹Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin, New York 1975.

B. Ein Übergang zur klassischen Komposition Raffaels Kompositionsstudien für die *Disputa*

In der Komposition monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen hatte sich Raffael noch nicht versucht, als er in der Komposition seiner *Disputa* mit Leonardo und Michelangelo, die dieses Komponieren neu begründet hatten, in Wettstreit trat. Mit Vollendung dieses Werkes war Raffael aus eigenem Rechte beiden zugesellt. Es ist verwunderlich, daß aus Raffaels Werkstatt zu keiner Komposition so viele Kompositionsstudien erhalten geblieben sind, als eben zu der *Disputa*. Das ist erstaunlicher, wenn man bemerkt, wie Raffael an dem Problem einer monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition anhand dieser ersten seines Oeuvres in der Tat gearbeitet hat und daß er erst nach und nach auf ein rhythmisch spontan diskontinuierliches Komponieren gekommen ist, anfangs das Gegenteil suchend. Diese Kompositionsstudien sind Raffaels Weg zu solcher Kunst; darin liegt Funktion und Sinn dieser sonst unerklärt bleibenden Zeichnungen; darum waren sie wert, erhalten zu bleiben, und war ihre anfängliche Erhaltung über die Vollendung der Stanza della Segnatura hinaus vielleicht nicht nur Zufall. - Hier sind sie als Stufen zu solchem Komponieren kurz zu kommentieren. Und nur so.

Alle einschlägigen Zeichnungen⁶⁰ sind Kompositionsstudien, keine Ureinfälle, waren Studien zur Disposition und Komposition von Figuren, Gruppen usf. nach Zusammenhang, Gruppierung, Trennung. Und fast alle Blätter betrafen die linke, zur Mitte hinleitende Hälfte der Komposition: hier lagen sichtlich Probleme. Die endliche Lösung ist bekannt: sie besteht in der zuerst gesetzten, dann in motivischer Umkehr wiederholten, dann durch Intermittierung geänderten Folge aus Gruppe und Einzelfigur; dies zur Darstellung des Disputes, ob Bücher zu lesen oder das Sakrament zu schauen sei; dabei hat der Disput die formale Struktur einer breitend-weiterschreitenden Position und eines folgenden unerwarteten Einwurfs. - Zu den einzelnen Blättern:

Raffaels Kompositionsstudie für die *Disputa* in Windsor:

RZ VI, 258 Windsor Castle 12 732 (28 cm x 28,5 cm)

Im Fresko ist die erste Standfigur, der zum Schauen ladende Jüngling, unge(pp. 117/118)wöhnlich gestellt, wenn man ihren figuralen Charakter, den einer typischen Anhebungsfigur, mit der die Komposition beginnen sollte, beachtet: nämlich einer ersten Gruppe nach. In der Zeichnung in Windsor hat diese Standfigur auch die Funktion einer Anhebungsfigur. Wie sehr aber kommt es der Figur im Fresko zustatten, daß Raffael, als er ihr die Funktion einer Anhebungsfigur nahm, ihr den figuralen Charakter einer Anhebungsfigur beließ: die typische, schnell faßliche Figur und der entschiedene rhythmische Zug nützen ihrer neuen Funktion und tragen sie: neuerlich anhebender Einwurf in ein Gebreitet-Weiterschreitendes zu sein.

⁶⁰ RZ VI, 258 und ähnliche Zitate weisen auf: *Raphaels Zeichnungen*, hrsg. von Oskar Fischel, Berlin 1913 sqq., Band VI, Blatt 258.

In der Zeichnung hat diese Standfigur noch, auf der Wolke schwebend, innerhalb Ort bestimmender Architekturstücke, von der Erde zum Himmel zu weisen: Raffael gab im Fresko auf, diesen Verweis schon in die Anhebung zu nehmen, und hat, wie wir gesehen haben, gewonnen, nach der Entwicklung des Disputes bis zum Schauen und zur Sichtbarkeit der Monstranz noch plötzlich und unerwartet den Disput überhöhen, das im Unterpfeiler gegenwärtig Gesetzte in seinem Ursprung aufsuchen und daraus auch das Diktat und Schreiben zu lesender Bücher ableiten zu können.

Doch, wenden wir uns der Hauptversammlung zu: Aufgabe, wie sichtlich, war, die vier Kirchenväter, linksseitig zwei, inmitten anderer vorzüglich stehender Männer sitzen zu lassen; das Problem zunächst, diese Sitzenden in den Zusammenhang der Stehenden einzubetten. Einer der Kirchenväter schaut auf, einer schreibt oder liest: Aufschauen und Schreiben sind nicht thematisch in einen Gegensatz zugespitzt, sondern Variation, wie man an den Beteiligungen der anderen merkt, und das Aufschauen zum Himmel (noch nicht zu Monstranz und Hostie, und schon jetzt zum zweiten Male zum Himmel führend), und das Aufschauen zum Himmel, welches stärker zur Mitte bindet, ist an den Rand gesetzt. Diese aufschauenden und schreibenden Sitzenden sind in den Zusammenhang eingebettet: der erste sitzt vor dem Fond Stehender, die der rahmenden Architektur entsprechen und selbst ein Kontinuum herstellen; und zu dem zweiten senkt sich die Folge der Gebeugten, senkt sich seinem Schreiben zu, und steigt wieder hinten um ihn herum, nach Charakter, Funktion und Abständen kontinuierlich; das Kontinuum der Stehenden wird rechts nach einer Pause durch zwei letzte, der gesamten Reihe Voranstehende stabilisiert. Die Neigung der Häupter ist variiert; Stehen, sich Beugen, Knien und Sitzen sind charakteristisch unterschieden, deren Charaktere aber einander verwandt genommen und stufenweise erreicht.

Raffaels Kompositionsstudie für die *Disputa* in Chantilly:
RZ VI, 260 Chantilly, Musée Condé F. R. VIII, 45 (23,2 cm x 40,5 cm)

Zu diesem quadrierten Blatt in Chantilly gehört ein anderes in Oxford für die Himmelszone (RZ VI, 259). Es ist das einzige der erhaltenen, auf dem auch die rechte Hälfte der Komposition dargestellt und der linken entgegengesetzt ist. Man erkennt hier deutlich, daß der sitzende Aufschauende der linken Hälfte das (pp. 118/119) Schauen der Gestalten der rechten Hälfte voraus nimmt, so daß dieses dann nicht mehr überrascht. Ich halte mich an die linke Hälfte: Die am vorigen Blatt beobachtete Tendenz ist verstärkt: der dort Vierte der Stehenden ist jetzt zu den sich Beugenden geneigt: es gibt jetzt ein allseitig lückenloses Kontinuum der Köpfe, in welchem Dreierreihen ausgegliedert sind. Dieses lückenlose Kontinuum ist so geführt, daß ummantelnde Mulden entstehen, innerhalb derer die Sitzenden aufgehoben sind. Das Kontinuum ist kein Kontinuum vorzüglich Stehender mehr, sondern ein Kontinuum Sinkender und Steigender; für die auf dem vorigen Blatt nach einer Pause auftretenden letzten stabilisierenden Stehenden ist kein Bedarf mehr: das stufenweise übergänglich Kontinuierliche ist hier vollendet.

Das gilt für die linke Hälfte, bei welcher Raffael Leonardo in der Figurenfügung noch nicht gefolgt war, wie er es für Einzelmotive sinnenden Nachdenkens, devoter Scheu, für die Ummantelung der Hauptfigur und die Stellung der beiden Figuren ganz links getan hatte (Leonardo, *Anbetung der Könige*, Florenz, Uffizien). Bei der rechten Hälfte war

Raffael dann auch der neuen Figurenfügung des Leonardo, noch allzu eng, gefolgt. Davon kündigt, dann selbständig frei, das nächste Blatt.

Raffaels Kompositionsstudie für die *Disputa* in Paris:

RZ VI, 262/63 Paris, Louvre 3980/81 (19 cm x 18 cm, 25 cm x 27 cm)

Diese zusammengehörigen Studien in Akt für die linke Hälfte der Komposition bezeugen den Bruch der bisherigen Tendenz, einen Sprung, die Voraussetzung der späteren Steigerung und Vertiefung. Jetzt wurden Gegensätze gesucht und herausgestellt: Der Anhebenden Figur nachgeordnet und auf ein höheres Bodenniveau hinaufgestellt sind die nächsten Stehenden wie alle folgenden Figuren; der erste Sitzende hat nicht mehr eine Reihe oder sinkende Kurve Stehender oder Stehender und sich Beugender als ummantelnden Fond, sondern Stehende im Rücken, solcherart abgesetzt; der jenseits Stehende, der in des Sitzenden Buch zeigt, ist als Einzelfigur von anderen abgehoben, aufgerichtet und wendet sich über den Sitzenden hinweg gegen sie; insbesondere ist er aufgerichtet, ab- und weggewendet von den ein (oder zwei) ohne jede stufenweise, übergängliche Vermittlung Knienden (und Gebeugten, welcher letzterer während des Zeichnens aufgegeben): So geraten Unten- und Obenstehen, Sitzen und Stehen, Stehen und Knien in Gegensatz. Rechts sind die beiden letzten Stehenden wieder aufgenommen, auch sie gegeneinander und der zweitletzte gegen alle zurückgerichtet. Diese Gegensätze sind Gegensätze ihres kernhaft-achsenfesten und freien sich zu-, ab-, gegen- und übereinanderhin-Wendens, diese rhythmisch-dynamischen Richtungs- und Bewegungsgegensätze sind Gegensätze der Körperbewegungen lebender, handelnder, sich bewogender Menschen, sie sind darum zunächst in Akt auf Zusammenhang und Gegensatz hin studiert. (pp. 119/120)

Genaueres Lesen und Aufschauen aber bleiben thematisch ungeschärft, sind noch nicht über einen bloßen Unterschied hinaus in einen thematischen Gegensatz gebracht: die beobachteten Gegensätze der Haltungen, Stellungen, Zusammengehörigkeiten tragen eher deren Beieinander denn ein besonderes Thema. Auch die Beteiligungen der stehenden und knienden Gestalten setzen ab, konzentrieren, entwickeln aber kein eigenständiges Thema; zeigende und herausschauende Figuren gehören zu den die Aufmerksamkeit erregenden Figurenschemata, auch sie dienen keiner Themenentwicklung.

Bemerkenswert ist, daß schon eine abgehobene Figur nach Abständen variiert wiederholt wird: in dem zweitletzten der Stehenden variiert Raffael den, der jenseits steht und in das Buch des ersten Sitzenden zeigt, und wandelt in beiden die Anhebungsfigur auf dem tieferen Bodenniveau um: diese umwandelnde und variiierende Wiederholung festigt den Reichtum der beobachteten Gegensätze, hat aber noch nicht die Struktur des fundamentalen Einwurfs. Dazu bedurfte es, die Gegensätze als Gruppengegensätze zu festigen und so zu ermöglichen, Gruppe und Einzelfigur gegeneinander zu wenden. - Dieser Schritt ist uns in zwei Blättern erhalten:

Raffaels Kompositionsstudie für die *Disputa* in London:

RZ VI, 267 London, British Museum 1900-8-24-108 (24,3 cm x 40 cm)

Die Gruppengegensätze der Stehenden, Knienden oder Sitzenden, der beieinander oder gereiht Stehenden, der in die Breite oder Tiefe Gereihten sind durch Verdoppelungen, Verdreifachungen und Vervierfachungen gefestigt und gegeneinander behauptet: 4 : 3 : 4

: 3 : (1 nebst 2 + 1 nebst 2). Und die Bodenniveaus sind vermehrt: auf dem untersten zwei Vierergruppen, rund geschlossen, auf höherer Stufe zwei Dreiergruppen Gereihter und auf der höchsten Stufe die zwei Thronenden, mit je zwei nachfolgenden tiefer Stehenden, nahe beisammen.

Motivisch-thematisch sind das Aufschauen zum Himmel und das Lesen in einem Buche in den in leichtem Bogen beieinander sitzenden Gestalten nun herausgehoben und zur Hervorstellung ihres Unterschiedes parallelisiert. Das Aufschauen zum Himmel ist dabei akzentuiert: während in der vorigen Studie ausschließlich der erste der Sitzenden aufschaute und mannigfaltige Teilnahme dem Lesen des zweiten galt, nimmt in dieser Studie keiner an dessen Lesen Anteil, schauen die Knienden auf, deren erster und zweiter zu Himmel und Taube, wie der Kirchenvater, deren dritter wohl zum Sakrament, schaut vielleicht sogar der allererste links, berichtend zwischen den Näher tretenden, empor. Ja, in dieser Studie zuerst wird eine Geschichte erzählt, in dieser Hälfte der ganzen Komposition zuerst mit der Festigung der Gruppeneigenschaften zusammen ein Gedanke entwickelt, kommt das Aufschauen zur Taube und das Lesen in dem Buche aus dem Näher treten der ersten Gruppe und dem Näherstreben der Knienden, dem Disputieren der über ihnen Stehenden in seinen klaren Gegen(pp. 120/121)satz gegen Ende der Folge hervor. - Die folgende Studie ist dieser darin eng verbunden:

Raffaels Kompositionsstudie für die *Disputa* in Frankfurt:

RZ VI, 269 Frankfurt, Städel 379 (28 cm x 41,5 cm)

Nochmals in Akt, die Gruppeneigenschaften wiederum aus dem Leben, Handeln und sich Bewegen der Menschen begründend.

Aufschauen und Lesen sind in den Kirchenvätern jetzt unmittelbar parallelisiert. Deren Folgefiguren sind auf zwei beschränkt. Diese, figural als Gruppe und motivisch abgehoben, sind selbständig: deren letzte Gestalt ist zum Altar gewendet, dahinweisend; beide Gestalten empfehlen so einander, wie später in der *Schule von Athen* zwei Jünglinge (DZ1) einander die Lebensweise der Platon und Aristoteles und die Lebensweise des Diogenes empfehlen werden, wechselweise das Lesen und das Schauen des Sakramentes. Sie sind die ersten, in denen motivisch jener Disput, ob das Sakrament zu schauen oder in Büchern zu lesen sei, da ist.

Die Gruppen, in denen die Geschichte bis zu dieser Entgegensetzung entwickelt ist, sind zugleich entschiedener gegeneinander gewendet, von einander abgesetzt, auseinander emporgehoben: die erste Gruppe ist in sich gerundet und motivisch reich (darunter jetzt - in der die Geschichte und die Komposition anhebenden Gruppe - ein noch zum Weggehen Gewendeter) und in sich gegensätzlich; die Rückenfigur dieser Gruppe wird nun nicht mehr in der Gruppe des Hintergrundes wiederholt; die Gruppe des Hintergrundes und die Reihe der Thronassistenten sind nun über die Köpfe der Knienden von den Ellbogen bzw. den Hüften an hinausgehoben.

Die Gruppen, nun 4 : (3 : 3 : 3) : (2 : 2), treten noch in zwei weitere Verhältnisse: erstens die erste Gruppe, die Knienden, die des Hintergrundes 4 : 3 : 3, zusammen zehn Gestalten, und zweitens die Knienden, die Assistenten, die Thronenden und die letzten beiden Gestalten 3 : 3 : (2 : 2), wiederum zehn Gestalten.

In der folgenden, der letzten der uns erhaltenen Kompositionsstudien wird der klare Gegensatz eines Schauens des Sakramentes und eines Lesens im Buche, welcher hier am

Ende der Gruppenfolge erreicht ist, allgemeines Thema und im Fresko sogar schon in die Exposition genommen:

Raffaels Kompositionsstudie für die *Disputa* in Wien:

RZ VI, 273 Wien, Albertina vol VB, SR 270 (30 cm x 43,7 cm)

Erst auf diesem Blatte ist das Aufschauen zum Himmel (für die rechte Hälfte der Komposition) aufgespart, ist der Disput der Jünglingsgruppe rechts als deren Motiv aufgegeben und das allgemeine Thema geworden. Der niedergebeugt Stehende der genannten Jünglingsgruppe ist älter genommen, aufgerichtet und - noch während des Zeichnens - intermittierend versetzt; die zweite Standfigur ist zwischen die Knienden und Sitzenden eingefügt; die erste Standfigur, als Anhebensfigur schon früher erfunden, hat ihre endgültige Figur gewonnen: die Bedeutung der Folge dieser Standfiguren für die Figuren- und Gruppenfolge im Ganzen tritt hervor; die Unterschiede in den Bewegungsimpulsen sind kenntlich, aber dem allgemeinen Charakter nach noch flüssig einander folgend.

Im Fresko ist noch ein letzter Schritt getan: Raffael verstärkte den für das Thema erheblichen Charakter des rhythmisch-motivischen Einwurfs dieser Folge von Standfiguren, und richtete sie schärfer gegen die Gruppen: Raffael löste das Gefolge der ersten Standfigur ab, bildete es zu einer eigenen, den Knienden vergleichlichen, im Bogenrund ruhenden Gruppe; änderte den Mantel des Jünglings, verlegte seinen optischen Schwerpunkt mehr nach rechts und setzte ihn so von der Gruppe ab; Raffael änderte Kleid und Mantel der zweiten Standfigur, führte sie schärfer gegen die Bewegungsimpulse der knienden Jünglinge an; und ersetzte den Mantel der dritten Standfigur durch ein schweres Pluviale und verstärkte so die Senkrechte und damit das selbständige Stehen dieser Figur.

Geht man nur in diesem Abriß die Entstehungsgeschichte der *Disputa* durch, so erlebt man lehrreich, wie Raffael arbeitete und wuchs. Wie Raffael bei dieser für ihn neuen Aufgabe einer monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition zuerst das Kontinuum, den Gegensatz eines spontan diskontinuierlichen Komponierens, zu erreichen suchte, es sich fortschreitend erarbeitete. Bei seiner Arbeit am Problem des Komponierens wurde das besondere Thema der *Disputa* erst zuletzt entdeckt und aufgegriffen. Voraus lag das Kompositionsproblem und darin ein allgemeineres, von einem besonderen noch unabhängiges Thema: das Bei-, Mit- und, sprunghaft dann hervortretend, Gegeneinander versammelter Menschen. In anhaltender Beschäftigung und bei sprunghaft stufenweiser Vertiefung dieses allgemeinen Themas hob sich das besondere Thema⁶¹ daraus hervor und war dann dasjenige, welches Raffael die Komposition vollenden ließ, thematisch ordnen, individuell und gruppenmäßig organisieren und so durchgängig klar machen ließ. Es besteht Ursache, auch hierin auf das Spontane zu weisen, das sich begibt, und welches, wie zu erkennen war, dem rhythmischen Zusammenhang der endgültigen Komposition als Formalprinzip zu Grunde gelegt ist. (pp. 122/123)

⁶¹ Diese Beobachtung schränkt das sehr und wesentlich ein, was in einem Auftrag ikonographisch vorgegeben gewesen sein kann.

C. Die Begründung der klassischen Komposition Reihende Komposition

Begründet aber hatten weder Raffael in seiner *Disputa* (1508) noch auch Michelangelo in seinem *Aufbruch zur Schlacht von Cascina* (1504) das neue, diskontinuierende Komponieren monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen, sondern Leonardo: Leonardo hatte in seinem auf Veranlassung des Herzogs Ludwig des Mohren von Mailand für das Refektorium des Dominikanerkonvents Sta. Maria delle Grazie in Mailand 1497/98 geschaffenen *Letzten Abendmahl* die florentinische Tradition der Abendmahlsdarstellungen für Refektorien des 15. Jahrhunderts gerade durch dieses neue, diskontinuierende Komponieren überwunden.

Eine Gegenüberstellung dieses Gründungswerkes des neuen Komponierens überhaupt und des Gründungswerkes der florentinischen Abendmahlsdarstellungen für Refektorien des 15. Jahrhunderts von Castagno wird dies erläutern.

Beide Werke, wie auch die anderen später anzuführenden Abendmahlsdarstellungen, gehören zum einfachsten und Grundtypus der monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition, zum Typus der Reihenden Komposition. - Ich beschränke mich auf Bemerkungen:

Leonardos *Letztes Abendmahl*, Mailand, Sta. Maria delle Grazie:
Dominikanerkonvent, 1497/98 (460 cm x 880 cm)

Die Grundeinheit der Folge der Figuren im *Letzten Abendmahl* des Leonardo besteht in einer Dreiergruppe; diese wird gesetzt, wird kontinuierend wiederholt.

Erste Dreiergruppe: Beide Hände auf den Tisch gestützt, selbst aufgerichtet, den Kopf vorbeugend, der erste Apostel; an der Schulter des Nachbarn sich haltend, aufgerichtet, den Kopf nach rechts vorschubend, hinter der Schulter seines Nachbarn, um zu fragen, zum Nächsten weiterlangend, der zweite Apostel; gegen deren Bewegung, seine Hände hebend, herausgewendet und, im Weiterschauen, aufgerichteten Hauptes anhaltend, der dritte Apostel. In dieser Gruppe ist breitetes Weiterschreiten und gegengewendetes Anhalten in Eins gebildet. Mit dieser Gruppe hat Leonardo zugleich die Grundeinheit gesetzt; sie läßt zunächst Entsprechungen, Variationen, Symmetrien und Umkehrungen erwarten; so finden wir es in der letzten Gruppe rechts.

In der zweiten Gruppe tritt an die Stelle der weiterschreitenden Breitung, an die Stelle der einfachen Aufrichtung mit leichter Vorneigung und Herauswen(pp. 122/123)dung abrupt ein Hin und Wider der Richtungen, vor- und gegeneinander, nach rechts wie nach links, und tritt in Judas, in Johannes, der Tendenz zur Breitung überhaupt entgegen, ein nach links Zurück der Richtungen auf. Im Einzelnen: Petrus strebt vorwärts nach rechts, er hat den rechten Arm mit auswärts-, rückwärtsgewendeter, messerbewehrter Hand in seine Seite gestemmt, den Ellenbogen energisch herausgedreht, und er drängt im Oberarm, und, von Judas unterbrochen, im Kopf nach rechts, vorwärts, aufwärts, hält im Gesicht fragend an, mit seiner Linken den Johannes berührend und abermals weiterzeigend. Das

Weiterlangen des zweiten Apostels in der Ersten Gruppe band die Gruppe; das energische Drängen nach rechts des Petrus ist darüber hinaus Grundbewegung der zweiten Gruppe, konstituiert sie: nicht minder entschieden nämlich setzt sich Judas gegen des Petrus Drängen zurück und stützt sich mit seiner Schulter auf seinen Arm zurück, während er die Linke, zum Greifen bereit, auf dem Tische gegen Christus vorschiebt. Anders wieder, dem Judas parallel und daraus gegensätzlich charakterisiert, sitzt Johannes, er ist leicht zu Christus geöffnet, er hat Arme und Hände gerundet und gefaltet auf dem Tisch, und er neigt sich leicht und milde zu Petri Hand und Wort zurück. Nach dieser Folge einer parataktisch reihenden Gruppe, dann einer im entschiedenen Hin und Her kompakten Gruppe - reißt, mit Einem Mal, das Kontinuum der Dreiergruppen, auf dem Höhepunkt der Darstellung, im Zentrum der Komposition: fundamental überraschend folgt jetzt eine frontale, in den Armen sich ausgebreitet darbietende, erste und im Ganzen des Bildes die einzige Einzelgestalt und -figur: folgt Christus: nach dem Drängen und Halten der Bewegungen in Gruppe Eins, dem Hin und Her der Bewegungen in Gruppe Zwei in ruhigem Auf und Ab der Richtungen, mit gleichmäßig nach links wie rechts ausgreifenden Armen.

Ein Wort zum Thema der Komposition:

Christus handelt: er legt mit seinen Armen nach rechts und links auseinander, er macht mit der rechten und linken Hand Verschiedenes sichtbar und er neigt sich in seinem Haupte dem in der linken Hand offen Gelegten zu. Das dargetane Verschiedene korrespondiert, es ist gleichen Gewichtes und symmetrisch: es korrespondieren nämlich gleichen Gewichtes und symmetrisch die Arme und Hände.

Die linke Hand legt dar, die rechte Hand greift; mit beiden Händen sind weder Brot noch Wein so zu erreichen, ist kein Altarsakrament so einzusetzen.

Zur rechten Hand: Der auf dem Tische vorgeschobenen und zu greifen bereiten Hand Christi entspricht die auf dem Tisch vorgeschobene und zu greifen bereite Hand des Judas: beide Männer ergreifen keinen Bissen Brot, ihn zu überreichen oder anzunehmen: Ihr Tun ist von diesem Besonderen, dem Mittel, den Verräter zu kennzeichnen, abgelöst; hier ist das Thema nicht gelegen.

Ihr Greifen und ihr einem Greifen Antworten entsprechen einander allgemeiner; dies Allgemeinere ist für die linke Hälfte der Komposition thematisch: Es ist der Verrat des Judas, als dessen Bereitschaft, zu ergreifen, und es ist Christi Bereitschaft, dieses Ergreifen zu ergreifen, den Verrat anzunehmen. Aus Lk. (pp. 124/125) 22,21: "Doch siehe, die Hand dessen, der mich überliefert, ist mit mir auf dem Tisch", ist dieses Motiv entwickelt: dabei hat Leonardo aber ein Verständnis dieser Stelle, als nur der Kennzeichnung des Verräters dienend, überstiegen.

Und zur linken Hand: Die linke Hand Christi entspricht seiner rechten Hand; deren Darlegung entspricht jenem Ergreifen. Da die Bezeichnung des Verräters nicht der Schwerpunkt des Sinnes, sondern überschritten war, wäre auch eine Darlegung, wer denn der Verräter sei, nicht äquivalent. Diejenige Darlegung Christi, die einer Ergreifung, wie Leonardo sie sichtbar gemacht, äquivalent korrespondiert, überliefert der Vers Lk. 22,22, der dem eben zitierten unmittelbar folgt: "Zwar geht der Menschensohn dahin, wie es bestimmt ist...". Christus ist zu der einen Seite bereit, seine Ergreifung durch Judas zu ergreifen, und er ergeht sich zur anderen Seite in der Darlegung und Betrachtung des notwendigen Dahingehens des Menschensohnes: Dies ist das zentrale Stück des

doppelpoligen Themas. Schon von einem Weheruf über den Verräter, mit dem Lk. 22,22 schließt, ist in dem Bild des Leonardo nichts zu spüren.

Diesen beiden, durch Christus auseinander gesetzten und äquivalent gemachten Momenten antworten die linken und die rechten Apostel: Im Aufspringen, Wissenwollen, sich Entsetzen der ersten Apostel, im energischen Nachforschen des Petrus, im Zurückfahren und greifbereiten Vorkommen des Judas, in der Offenheit und gelassenen Milde des Johannes antworten sie auf der einen Seite, auf Wort und Mund Christi gerichtet, dem Verrate; und auf der anderen Seite der betrachtenden Darlegung, daß das Dahingehen des Menschensohnes bestimmt sei, zunächst durch Erstaunen, Aufmerken, Liebe, dann durch Zeigen, einander Fragen und abschließend-bestätigendes es so sein und gelten Lassen. In der Einheit der Äußerung Christi und der Antwort der Apostel haben wir das Thema der Komposition des Leonardo.⁶²

Folgen wir wiederum dem Zusammenhang und dem Rhythmus der Figurenfolge. Nach der parataktischen Reihung von Drängen und Anhalten in der ersten Gruppe, dem entschiedenen Hin und Wider in der zweiten Gruppe, die erste Fundamentalüberraschung im ruhigen Auf und Ab plötzlich einer Einzelfigur, inmitten der Komposition. Und schon die zweite Fundamentalüberraschung: Der Hauptapostel der dritten Gruppe, über die Offenlegung Christi, daß der Menschensohn, wie bestimmt, dahingehe, überrascht, weicht zurück, zur Seite und aus, nicht mehr wie die anderen auf Christi Wort und Mund gerichtet, sondern des handelnden, des offen gelegten, des ganzen Christus⁶³ mit Einem Male ansichtig: mit Einem Mal wird hier das bisher geltende Ausbreiten von links nach rechts, das auch in der Verschränkung dreier Gestalten in der zweiten Gruppe und in der Vereinzelung in der Einzelfigur noch geltende Breiten der Komposition von links nach rechts aufgerissen, in die Nähe und Tiefe, dahin fahren Arme und (pp. 125/126) Hände des Apostels auseinander. Dieser Apostel bewahrt sich nicht im Schreck, wie in der ersten Gruppe der Dritte, die Hände vor sich hebend, sondern er öffnet sich weit im ansichtig werdenden Zurückfahren. Motivisch und rhythmisch gehören zu ihm das aufgerichtete und anhaltende Aufmerken des tieferen Begleiters und das zärtlich schwingende sich Eröffnen des näheren Begleiters.

Wie ganz links gespanntes Aufspringen, sich an dem Nachbarn haltendes Wissenwollen, entsetztes die Hände Heben eine Sinnfolge und -einheit bildete; wie das energisch vorwärtsdrängende Nachforschen Petri, das sich gegen dieses vorwärtsdringende Forschen Zurücksetzen, die Hand zum Greifen Vorwärtsschieben des Judas, und das Christus offene, milde sich Petri forschendem Wort und forschender Hand Zuneigen des Johannes, dank der figuralen Durchbildung der Gruppe, eine einzige Sinneinheit bildete;

⁶² [Später eingefügte Anmerkung:] Auch Georg Simmel, „Das Abendmahl Lionardo da Vincis“, in: drs. *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, p 58, urteilt, aus ähnlichem, doch anderem Grund: „Darum gibt es in diesem Bilde – vielleicht als dem einzigen von gleicher Figurenzahl – keine Nebenpersonen.“ Ferner pp. 58sq., abermals aus ähnlichem, doch anderem Grunde: „Es ist wohl kaum darauf aufmerksam gemacht worden, daß das Abendmahl in ganz verschiedenen Zeitmomenten vor sich geht ... Die Einheit der Zeit wird zerbrochen....“

⁶³ Vgl. mit diesem zurückfahrenden Sehenlassen des ganzen Christus das durchaus entsprechende Sehenlassen des ganzen Diogenes durch den treppauf steigenden Jüngling (DZ1) in der *Schule von Athen*.

so ist hier überraschtes Zurückfahren, aufmerkendes Näherkommen und sich öffnendes Entgegenquellen, dank der Gruppe, beisammen, ist gegen anderes abgesetzt, ist eine Sinneinheit und als solche anzuschauen. Man suche diese komplexen Strukturen nachzuempfinden: Wie die Parataxe der Sinnmotive in der ersten Gruppe; wie das Hin und Wider der Sinnmotive in der zweiten Gruppe: so in der dritten das dichte Beieinander des vorkommend-anhaltenden Aufmerkens und des über den Erschreckten hinwegquellenden, liebenden sich Eröffnens und, als Basis geistiger Achtsamkeit und seelischer Zärtlichkeit, das die Kontinuität aufbrechende, auseinandersprengende, die Arme in Nähe und Tiefe zurückwerfende, erschreckende Staunen des Hauptapostels dieser Gruppe, angesichts solcher Darlegung Christi.

Es folgt die letzte Gruppe der Komposition: Deren erster Apostel fährt nach rechts herum, er wendet sich fragend zum dritten Apostel und läßt von weit her, aus der Mitte des über jedes Staunen hinwegquellenden sich Erschließens seines Nachbarn her, in dem zweifachen Bogen seiner Arme sehen, was sich zeigt; und beschwörend und fragend wendet sich der nächste Apostel dem selben dritten zu: und dieser beschließt Gruppe wie Komposition, er wendet sich ruhig seinen erregten Nachbarn zu, er wiederholt die Haltung der Hände des Fragenden, kaum geändert, und nimmt gelassen ruhig, was jener fragt, auf, bestätigt und wiederholt: Ja, so ist es.

Castagnos Letztes Abendmahl, Florenz, Sta. Apollonia:

Benediktinerinnenkloster, zwischen 1445 und 1450, oder 1450er Jahre, (ca. 405 cm x 975 cm)

Die Figuren sind ruhig, sind gemessen gereiht; jede ist, kernhaft und achsenfest, als einzelne und neben die andere gesetzt, auch wenn sie sich geschwätzhalber einander zuneigen: hierin liegt das eine der beiden Grundmomente des rhythmischen Zusammenhangs. Das andere liegt darin, daß die inkrustierten Marmorplatten der Hinterwand immer zwei der Figuren näher zusammenfassen und (pp. 127/128) sich zu diesem heraushebenden und metrischen Grundgerüst Neigung, Isolierung der Figuren, Gleichlauf und Verdichtung der Figurenfolge verhalten. - Folgen wir dem rhythmischen Zusammenhang, vorerst den Judas außer Acht lassend:

Die Apostel der linken Seite: Zunächst die beiden Eckfiguren, Apostel im Gespräch, Matthäus und Philippus, Eins-Zwei, zögernd-fragendes Darlegen, ratloses Antworten; dann die beiden Einsamen, Thomas, Jacobus Maior, Eins, Zwei, zum Himmel empor sich windendes Grübeln (der mehrfach zweifelnde Thomas), gedenkendes Heben des gläsernen Weinkelches.

Dann die mittleren Gestalten, Judas außer Acht lassend: Zunächst Petrus und Christus, Eins-Zwei-..., weiter noch zu Johannes tendierend, achtendes Schauen auf Christus in Petrus, segnendes sich Neigen zu Johannes in Christus; dann die erste Figur der folgenden metrischen Einheit, Johannes, ...-Eins, die gesamte Folge Petrus-Christus-Johannes beschließend, Johannes hat ruhend seinen Kopf auf Hände und Tisch gelegt. Dann die Apostel der rechten Seite, nach Fragen, Antworten, Grübeln und Gedenken auf der linken, nun den noch bestehenden Möglichkeiten des Handelns zugewandt: Es folgt der Nachbar des Johannes, Andreas, er ist dem Johannes abgekehrt, ist dem ersten Apostel der nächsten metrischen Einheit zugewendet, er hat sein Messer kräftig auf dem Tisch aufgestellt, zur Tat entschlossen (vgl. Lk. 22,49); es folgt der erste Apostel der nächsten metrischen Einheit, Bartholomäus, er setzt, gefaltet die Hände erhebend, seinem

Nachbarn das Gebet als Antwort entgegen. Und isoliert folgt der zweite dieser Einheit, Thaddäus, er hebt die Hände auf, nichts tun könnend. Nach der Figur des Johannes folgt eine rhythmische Bindung des zweiten seiner metrischen Einheit zum ersten der nächsten, und eine rhythmische Isolierung des nachfolgenden zweiten, Zwei-Eins, Zwei; diese drei Figuren sind unterhalb des Tisches durch eine mittensymmetrische Bildung ihrer Gewänder aufeinander bezogen, so ist der isolierte dritte an den zweiten wieder gebunden: Mit diesem dritten Apostel fällt die rhythmische Folge, nach der rhythmischen Verschiebung, mit dem metrischen Grundgerüste der Platteneinteilung über wie unter dem Tisch wieder zusammen. Es folgen die Eckfiguren, isoliert, Simon, Jacobus Minor, Eins, Zwei, trauernd der eine, ergeben die Hände breitend der andere.

Ich wiederhole die rhythmische Akzentuierung der doppelhebigen Figuren folge: Eins-Zwei; Eins, Zwei; Eins-Zwei-Eins, Zwei-Eins, Zwei; Eins, Zwei: Man erkennt den rhythmischen Reichtum der so gleichmäßig erscheinenden Figurenfolge und empfindet die Wirkung der abschließenden Stabilisierung.

In diesem belebten rhythmischen Kontinuum gibt es nun aber durch die Einfügung des Judas eine momentane Verdichtung; drastisch ist an dieser Stelle die Marmorplatte an der Hinterwand geflammt; man spürt und empfindet rhythmisch-anschaulich, wie Judas in die Reihe der Apostel und Christi, mitten zwischen Petrus und Christus, hineinplatzt, die Hand, seinen Verrat kennzeichnend, mit dem Bissen Brot, an der Stelle der segnenden Hand Christi, hebt, um den Bissen in die (ehemals a secco aufgemalt gewesene) Schale zu tauchen, aufgereck(pp. 127/128)ter Widerpart des geneigten und - in Variation der metrisch-rhythmischen Grundordnung - hereingebeugten Johannes.

Auch der Judas ist kernhaft, achsenfest, einzeln. Und er *wiederholt* den ersten Apostel links, der im Profil nach rechts, kaum überschritten, ganz sichtbar am Schmalende der Tafel sitzt, und er sitzt dem letzten rechts, welcher dem ersten, im Profile nach links, kaum überschritten, ganz sichtbar am Schmalende der Tafel, symmetrisch, entgegen; er ist zwischen Anfang und Ende *eingebunden*. Und er sitzt, der Tiefe nach, *zwischen* diesen Aposteln an den Tafelenden und den aufgereckten Sphingen der Banklehnen, im marmornen Abendmahlssaal, der ziegelgedeckt zwischen Ziegelmauern.

Das Entgegengesetzte ist auch hier vorausschauend *vorbereitet*, ist umsichtig *wiederholt*; nicht anders, als, wohl kaum später, in des Uccello *Schlacht von San Romano*, der dem Kampf und den Waffen entsinkende Feldherr in die Figurenfolge *eingebunden* worden ist.

Des Leonardo Christus als Einzelfigur im ruhigen Auf und Ab, des Leonardo Hauptapostel der dritten Gruppe, der zurück-, zur Seite und ausweicht, aber sind je einzig, sind unvorbereitet, unwiederholt, sind Kontinuum sprengend.

Des Castagno Judas, als fremd, als Widerpart, als Verräter das ungewöhnlichste Motiv der Komposition äußerst wirksam, erscheint, schon vor der geometrischen Mitte der Komposition, den Betrachter nach deren Höhepunkt nicht zu überraschen und nicht fundamental zu irritieren; wie für Donatellos etwas spätere *Kreuzigung* nicht anders gezeigt. Rhetorisch sei es gefragt: was hätten Leonardo, was Raffael aus dem Motiv eines messerbewehrt zur Tat gegenüber einem zum Gebet Entschlossenen, rechts der Mitte der Komposition, gemacht, das Kontinuum der bloßen Betrachtungen durchbrechend, die Thematik sprunghaft vertiefend?

So zeigt sich auch hier:

Kontinuum und Diskontinuum als Formalprinzipien des Komponierens sind historisch gesehen Gegensätze. (In Wiederholung und Ergänzung:)

Kontinuierend zu komponieren; ein Mannigfaltiges in ein durch Gegensatz und Wiederholung gegliedertes oder ein Gegensätzliches in ein vielfältig vermitteltes Kontinuum zu bringen; alles neu Auftretende jeweils schon umsichtig und vorausschauend vorbereitet zu haben; ja durch Stufung, Variation, Entgegensetzung auch zu erfinden: dieses Prinzip hatte den Kompositionen des Donatello, dem *Esel von Rimini* und der *Kreuzigung*, den Kompositionen des Uccello, der *Sintflut* und der *Schlacht von San Romano*, und der Komposition des Castagno, seinem *Letzten Abendmahle*, zu Grunde gelegen.⁶⁴ (pp. 128/129)

Diskontinuierend zu komponieren, spontan wie aus dem Nichts wendend; ja ein zunächst etabliertes Kontinuum fundamental überraschend preiszugeben, ereignishaft zu durchbrechen, so die Thematik sprunghaft gründlicher darstellend: dieses Prinzip hat dann den Kompositionen des Raffael, der *Disputa*, der *Schule von Athen*, der *Vertreibung des Heliodor*, hat der Komposition des Michelangelo, dem *Aufbruch zur Schlacht von Cascina*, und der Komposition des Leonardo, seinem *Letzten Abendmahl*, zu Grunde gelegen. Raffaels Kompositionsstudien für die *Disputa* sind der Ort gewesen, wo der Übergang eines Künstlers von der einen zur entgegenstehenden Kompositionsweise sich ereignet hat. Und Leonardos *Letztes Abendmahl* soll als das Gründungswerk dieses neuen Komponierens gelten.

Ist die Hochrenaissance klassisch?

Doch, was hat Leonardo im Hinblick auf das Komponieren historisch eigentlich begründet? Was hat einander historisch da eigentlich entgegen gestanden? Sind es, wie die Namenreihe Donatello, Uccello, Castagno gegenüber der Namenreihe Leonardo, Michelangelo und Raffael nahelegt, Werke des Quattrocento und des Cinquecento, Kompositionen der Frührenaissance und der Hochrenaissance gewesen? Und wovon haben sich beide Weisen des Komponierens zusammen unterschieden?

⁶⁴ Historisch sei angemerkt: Ein Mannigfaltiges und Zahlreiches (*varietas statuum atque motuum et copia rerum*) in der Welt zu entdecken, es in ein Bild aufzunehmen und daraus eine Geschichte zu bilden, zu entwickeln und durch ständiges Beziehen ein dichtes Geflecht zu erzeugen, welches Einheit ist, das macht die künstlerische Einheit zum Problem, die Komposition zu einer besonderen Aufgabe, die Ehrgeiz weckt. Neben Reichtum und Vielfalt des Erfindens, neben Macht und Bedeutung thematischer Durchdringung trat bei Donatello, Castagno, Uccello noch die Lust, Historien mit thematisch begründeten, kompositionellen Schwierigkeiten, thematischen Widersprüchen zur kompositionellen Einheit, zu bewältigen: So das Repräsentierende Bild in die Bewegte Historie einzubauen, darinnen aufzurichten, bei Donatello, in seiner *Kreuzigung*; so den in eine Gestaltenfolge aufflammend hineinplatzenden Fremden doch einzubinden, bei Castagno, in seinem *Abendmahl*; und bei Uccello, das wiedergekehrte Tohuwabohu der *Sintflut* und das Durcheinander einer Schlacht, unter Vermeidung einer *dissoluta confusione* (Alberti, de pictura 11, 40), nicht ohne Tiftlerfreude, in die ausdrücklich vielschichtig durchgestaltete Einheit einer *composizione* zu bringen. *Merito enim maior ingenii laus et operis admiratio.*

Anhand von weiteren Darstellungen des Letzten Abendmahles an Stirnseiten von Refektorien, d.h. anhand von Werken einer vom 14. bis zum 16. Jahrhundert gleich gebliebenen künstlerischen Aufgabe, dazu erläuternde Zusätze als *Betrachtungsgesichtspunkte* und als *Arbeitshypothesen*.

Ein vergleichender Blick von dem *Letzten Abendmahle* des Castagno, mit dem die Reihe der Renaissance Darstellungen, wie erwähnt, begonnen, zu dem *Letzten Abendmahle* des Taddeo Gaddi (Florenz, Sta. Croce, Franziskanerkonvent, ca. 1335), mit dem die Reihe der monumentalen Darstellungen des Letzten Abendmahles in Florentiner Refektorien überhaupt begonnen hatte, erläutert, daß, kontinuierlich zu komponieren, *erst* ein Prinzip der Renaissance Komposition gewesen war.

Des Gaddi Figuren sind, nach den Regeln des Trecento, ausdehnungsbestimmt. Des Castagno Figuren achsenbestimmt, sind kernhaft, achsenfest; deren kernhafte Festigkeit ist auch ihr Bewegungs- und Handlungszentrum. (pp. 129/130)

Des Gaddi Figurenreihe ist lang, an den Rändern ungefaßt, ungerückt, nicht ausdrücklich geschlossen; es sitzen jenseits des Tisches links vier, rechts drei, inmitten fünf Gestalten, nicht präzise, nicht durch die rahmenden Bänder, sondern durch Neigung der Häupter, eher wie schwebend, beieinandergehalten. Castagno hatte die Folge gestrafft, deren Enden gerückt und gewinkelt; Bank, Wände und Decke des Saales fassen ein und die Marmorplatten der Hinterwand gliedern: gefaßt, geschlossen ist die Folge, gelenkig, gegliedert, überschaubar eins.

Des Gaddi Figurenzusammenhang ist dehnfähig, locker akzentuiert: So besteht eine Leere, durch Dehnung des Petrus, dank der Gesten des Petrus und des Christus unter Vermeidung einer Lücke, dort, wo Johannes tief in die Arme Christi sich neigt: und disproportioniert ist, diesseits des Tisches, des Judas Figur, der dem Gestaltenszusammenhang in das Geringe seiner wahren Kleinheit entrutscht ist. Solchem gegenüber hatte Castagno die seitlichen, auch die Randgestalten angehoben, alle Gestalten zu gleichem Gewicht, zu gleichem Rang gehoben; auch Judas, diesseits des Tisches, angehoben und ihn durch Vorbereitung, Variation und Wiederholung klar und bedeutend in die Folge der Gestalten hinein gebunden; und die Folge der Figuren so präzise und regelmäßig gefügt, daß Judas in sie, den anderen fremd, auch hinein platzt. Dank der kernhaft achsenfesten und gelenkig artikulierten Figuren, dank der energisch gerückten, gelenkig-winklig gegliederten, straff geordneten, geregelten Folge, dank der aus nachdrücklich selbständigen Gliedern artikulationsreich gefügten Einheit des Ganzen, und das zusammen hatte jetzt Komposition geheißen, war - ein Zuwachs an Kunsthaftigkeit zu neuem Gewinn und neuer Gefahr - aus der *Kohärenz einer Figurenreihe* das *Kontinuum einer Figurenfolge* geworden. Dieses ist an den beiden Abendmahlen des Castagno und des Gaddi zu sehen, die Stilbildner aber, wie bekannt, waren Masaccio und Giotto gewesen.

Während des Quattrocento waren andere Künstler bei ihren Darstellungen des Letzten Abendmahles dem Castagno gefolgt, so namentlich Ghirlandaio in seinem *Letzten Abendmahle* im Großen Refektorium des Franziskanerinnenklosters von Ognissanti in Florenz (1480) und in einem anderen *Letzten Abendmahle* im Gästerefektorium des Dominikanerkonvents von S. Marco in Florenz (ca. 1480/90) und Perugino in seinem *Letzten Abendmahle* im Großen Refektorium des Humilatenklosters von Sant'Onofrio di Fuligno in Florenz (ca. 1493/96). Ich greife die spätere Darstellung des Ghirlandaio, und

ausschließlich im Hinblick auf die Rückbindung des diesseits des Tisches isoliert gesetzten Judas, heraus.

In der Darstellung des Ghirlandaio ist die Folge der Figuren regelmäßig: Zwei Apostel sitzen links, zwei rechts an je den Flügeln des Tisches beisammen; jenseits des Tisches sitzen links wie rechts je drei einzelne Apostel, von denen die äußeren nach außen, alle anderen nach innen gewandt sind, und inmitten sitzt Christus mit Johannes; Judas aber sitzt diesseits, sitzt, wie bei Gaddi, rechts der Mitte, wie bei Castagno, in ganzer Größe. (pp. 130/131)

Judas, den anderen entgegen gesetzt, ist vierfach rückgebunden: Räumlich, indem rechts wie links der Tisch wie das Gestühl in Flügeln vorgezogen ist, und Judas im Bereiche der Tafelnden und Sitzenden bleibt. Motivisch, indem vom zweiten Apostel an alle Apostel auf der linken, auch zu ihm hinführenden Seite mit ihm befaßt sind, erwartend auf ihn zeigen oder schauen. Dann den Figurengewichten nach, indem so, wie an den Flügeln je zwei Gestalten beisammen sind, ruhig und fest, so auch in der Mitte der Komposition zweimal zwei Gestalten näher zusammengestellt sind, Johannes und Christus, der eine zum andern geneigt, und eben Judas und der ihm folgende Apostel, der eine zum anderen winklig gerückt. Und letztlich rhythmisch, indem Ghirlandaio die Gestalten lebensgroße Schatten hinter sich auf das Gestühl hatte werfen lassen, Schatten, unbetont, die den Figuren, betont, bald voraus- und bald nachgehen, und so eine umkehrbare, variierbare, insgesamt aber dichte, gleichmäßige Folge ausgebildet hatte. Durchgezählt: (Auf dem Flügel links:) Eins-Zwei, (dann:) eins-Zwei, eins-Zwei, eins-Zwei, eins-Zwei (Christus), eins-Zwei (Judas), (nun:) Eins-zwei, Eins-zwei, Eins-zwei, (und wieder auf dem Flügel rechts, fest schließend:) Eins-Zwei. -

Im Jahre 1497/98 aber hat Leonardo dieses kontinuierende Komponieren monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen überwunden und das diskontinuierende, spontan wie aus dem Nichts wendende Komponieren begründet.

Nachfolgende Maler aber folgten, im Hinblick auf das Komponieren, weiterhin Castagno oder, gründlicher gesagt, Masaccio oder, umfassender gesagt, den Kompositionsprinzipien der Brunelleschi, Donatello und Masaccio. Und, soweit beachtliche Darstellungen des Letzten Abendmahles für Refektorien zu nennen sind, folgen ihnen namentlich in Florenz Andrea del Sarto in seinem *Letzten Abendmahle* im Großen Refektorium des Vallombrosanerklosters von S. Salvi in Florenz (1511 -27) und in Venedig Paolo Veronese in seinem *Letzten Abendmahle* (dem sg. *Gastmahle des Levi*) für das Refektorium des Dominikanerkonventes von SS. Giovanni e Paolo in Venedig (1573), jetzt in der Accademia zu Venedig.

Ich führe einige Momente aus der Darstellung des Andrea del Sarto dafür an: Christus und die Apostel, insgesamt dreizehn Gestalten, sitzen an und um den Tisch. Die äußersten Gestalten links wie rechts, im Profil, an den Schmalseiten des Tisches sitzend, sind einander symmetrisch, links geöffnet, rechts geschlossen, figuriert. Die jenseits des Tisches zu äußerst sitzenden Gestalten, die dritte und elfte, nach außen gewendet, sind einander symmetrisch. Die jenseits des Tisches zu äußerst stehenden Gestalten, die zweite und zwölfte, sind, gegen die sitzenden leicht verschoben, einander wieder symmetrisch. Judas und Johannes, im Profil, sind links und rechts von Christus einander nochmals symmetrisch. Eine Folge sukzessive aufgerichteter Figuren im Profil, beginnend mit der Anhebungsfigur links, die erste, zweite und vierte umfassend; wird abgelöst von einer Folge sukzessive sich vorneigender Figuren in Dreiviertelansicht,

beginnend mit Christus, ihn, die neunte und elfte Figur umfassend; zugleich werden beide Rei(pp. 131/132)hen durch Variation und Umkehr vorbereitet und fortgesetzt, so daß, mit Ausnahme zweier Profilstellungen in den ersten und letzten beiden Gestalten, Dreiviertel- und Profilansichten regelmäßig einander folgen. Höchst kontinuierlich. Ein Anhauch einer anderen Welt in den beiden Dienern auf der Empore obenüber, deren einer, sich ins Profil aufrichtend, den anderen weggehen sieht, und deren anderer mit einem Mal, über Schulter und den Rücken in die Dreiviertelansicht hergewendet, weggeht und sich weggehend sehen läßt, beide zusammen locker, auf der Ebene des Genre, Rede Christi und Erkennen der Apostel verdeutlichend. Doch mitnichten gegenangeführt und mitnichten eingreifend. Ein belebendes Ornament.

Kontinuum und Diskontinuum als Formalprinzipien des Komponierens benennen historisch einen gründlicheren Gegensatz als den von Quattrocento zu Cinquecento. Kontinuierend zu komponieren, war das Prinzip des *Früh- und Mittel- und Hoch- und Spätrenaissanten Komponierens* zumal gewesen. Leonardo aber hat das Prinzip, "diskontinuierend zu komponieren, spontan wie aus dem Nichts wendend, ein etabliertes Kontinuum fundamental überraschend preiszugeben, ereignishaft zu durchbrechen, die Thematik so sprunghaft gründlicher darstellend" (s. o.), begründet, das Prinzip des *Klassischen Komponierens*.

Klassik, inmitten der Hochrenaissance, aber nicht gleich der Hochrenaissance, ist hier etwas anderes, als es Wölfflin in seiner "Klassischen Kunst" gemeint hatte. (pp. 132/133)

D. Klassik inmitten der Hochrenaissance

Es ist notwendig und scheint ausreichend, das klassische, diskontinuierende, spontan wendende, ein etabliertes Kontinuum fundamental durchbrechende und die Thematik dadurch sprunghaft gründlicher darstellende Komponieren zu Heinrich Wölfflins Vorstellungen von einer *Klassischen Kunst* (1898, hier nach der 8. Aufl., Basel 1948, zitiert) in ein Verhältnis zu bringen, deren neue Gesinnung, Schönheit und Bildform Wölfflin aus dem anschaulichen Charakter der Gesamtheit der Werke entwickelt und allgemein überzeugend geschildert hat. Wieweit ist in diesem Buche, in dem Wölfflin, "den künstlerischen Inhalt der italienischen Klassik herauszuheben" (S. 6), unternahm, von solchem Prinzip des Komponierens die Rede; und wieweit ist es in seiner auszeichnenden Bedeutung erkannt.

Im Zweiten systematischen Teil seines Buches, in dem der Stoff nach Begriffen geordnet und die Erklärung des Phänomenes, des Gesamtstiles einer Klassischen Kunst gegeben wurde (vgl. S. 6), gelten vier Abschnitte des Dritten Kapitels über die neue Bildform erstens der neuen Beruhigung, Räumigkeit, Masse und Größe (S. 257ff.), zweitens der neuen Vereinfachung und Klärung (S. 262ff.), drittens der neuen Bereicherung (S. 274ff.) und viertens der neuen Einheit und Notwendigkeit (S. 286ff.). Der dritte und vierte dieser Abschnitte ist dem hier Entwickelten in einigen Passagen nahe.

So wurden im dritten Abschnitt unter dem Gesichtspunkt der neuen Bereicherung vor allem die Bewegung, die Richtungskontraste behandelt. Ich führe zwei Stellen an: "... die völlige Befreiung der körperlichen Bewegung... Ich wiederhole, es handelt sich ... um das mehr oder weniger reiche Bild eines Sitzenden, Stehenden, Lehnenden, wo die Hauptfunktion die gleiche bleibt (sc. wie in der Quattrocentistischen Kunst), wo aber durch Wendungskontraste zwischen Oberkörper und Unterkörper, zwischen Kopf und Brust, durch Hochstellen eines Fußes, durch Übergreifen des Armes oder Vorschieben einer Schulter und was solcher Möglichkeiten mehr sind, sehr verschiedene Konfigurationen von Torso und Gliedern gewonnen werden können. Als bald haben sich gewisse Gesetzmäßigkeiten in der Verwendung der Bewegungsmotive herausgebildet, und die kreuzweis korrespondierende Behandlung, wo etwa dem gebogenen rechten Bein die Biegung des linken Armes entspricht und umgekehrt, nennt man Kontrapost. Allein (pp. 133/134) das Gesamtphänomen darf mit dem Begriff Kontrapost nicht bezeichnet werden." (S. 274).

"Was für einen Achsenreichtum enthält dagegen - um nur ein Beispiel zu nennen - die Gruppe der Frauen auf Raffaels Heliodor... Denkt man endlich an die vielstimmigen Kompositionen der Camera della segnatura, so hört vor dieser kontrapunktischen Kunst die Vergleichbarkeit des Quattrocento überhaupt auf. Man überzeugt sich, daß das Auge, zu einer neuen Auffassungsfähigkeit entwickelt, nach immer reicheren Anschauungskomplexen verlangen mußte, um ein Bild reizvoll zu finden." (S. 280f.). Das ist dem Moment, daß die rhythmisch-dynamische Eigenheit der Figuren innerhalb eines Figurenkomplexes und in ganzen Kompositionen so gesteigert sein könne, daß die

Komposition, der Kompositionsteil fast platze, randvoll von rhythmisch-dynamisch disparater Figur, in der Tat sehr nahe.

Gespannt sonach folgt man im vierten Abschnitte über die neue Einheit und Notwendigkeit denjenigen Absätzen, die von der Festigkeit der Komposition zunächst und von der Lockerung und den Irregularitäten dann, unter denen die Fundamentalüberraschungen wohl zu führen wären, handeln.

Ich zitiere drei Stellen:

Erstens zur Festigkeit der Komposition eine Stelle: "Der Begriff der Komposition ist alt und schon im 15. Jahrhundert erörtert worden, allein in seinem strengen Sinn als Zusammenordnung von Teilen, die auch zusammengesehen werden sollen, gehört er erst dem 16. Jahrhundert an, und was einst als komponiert galt, erscheint jetzt als ein bloßes Aggregat, dem die eigentliche Form fehle... Was das bedeutet, kann aus einem einzigen Beispiel ersichtlich werden, wenn man sich an die Komposition von Leonardos Abendmahl erinnert im Vergleich zu der Ghirlandaios. Dort eine Zentralfigur, herrschend, zusammenfassend; eine Gesellschaft von Männern, wo jedem seine bestimmte Rolle innerhalb der Gesamtbewegung zugewiesen ist; ein Bau, aus dem kein Stein herausgenommen werden könnte, ohne daß alles aus dem Gleichgewicht käme. Hier eine Summe von Figuren, ein Nebeneinander ohne Gesetz der Folge und ohne Notwendigkeit der Zahl: es könnten mehr sein oder weniger und in der Haltung könnte jeder auch anders gegeben sein, der Anblick würde sich nicht wesentlich ändern." (S. 286).

Zwar wird man diese Äußerung nicht billigen: das Kontinuum ist nach seiner Festigkeit nicht begriffen, das kontinuierende Komponieren ist unter Niveau charakterisiert; auch ist Albertis für die zeitgenössische, die Quattrocento-Kunst gewonnener, ausdrücklich (S. 291) von ihm bezogener Begriff einer ganzheitlichen Komposition unzulässig usurpiert und dem leitenden Gesichtspunkt der Subordination zu einem "strengeren Sinn" (s. o.) unterworfen: "An Stelle der Koordination tritt die Subordination" (S. 286). "Statt einer Kette gleichartiger Glieder verlangt man jetzt ein Gefüge mit entschiedener Über- und Unterordnung." (S. 286). Doch die Festigkeit der neuen Komposition ist klar heraus(pp. 134/135) gestellt, welche fundamental durchbrechend Lockerung und Irregularität, spontan wendend, sich ereignen könnten:

Zweitens nun zur Lockerung und Irregularität zwei Stellen:

"Wie weit nun die Regel" - liest man mit wachsender Spannung - "wieder gelockert und im Interesse eines lebendigeren Eindrucks das Gesetz für die Erscheinung" - womit der Autor über das Problem hinweg: - "teilweise verdeckt wird, kann hier nicht ausgeführt werden. Die vatikanischen Fresken" - wird es bei Seit geräumt und mit zwei Sentenzen dann abgeblockt - "enthalten bekannte Beispiele von aufgehobener Symmetrie innerhalb eines noch ganz tektonischen Stiles. Das aber muß nachdrücklich gesagt werden, daß keiner die Freiheit recht benutzen konnte, der nicht durch die Komposition der strengen Ordnung durchgegangen war. Nur auf dem Grunde des fest angespannten Formbegriffs war die partielle Auflösung der Form zur Wirkung zu bringen" (S. 287).

Was aber für eine Freiheit: und in welchem Verhältnis zu Gesetz und Ordnung: Kurz darauf erfolgt eine neue Annäherung:

"Unaufhaltsam kommt auch hier dann die Wandlung vom Regulären zum Scheinbar-Irregulären" - weshalb "scheinbar": - "... aber der Kern der Wirkung bleibt derselbe... Und damit werden wir auf die große Komposition des freien Stiles hingeführt" - so folgt

man mit erneuter Spannung: - "Bei Raffael wie bei Sarto findet man neben dem tektonischen Schema eine frei-rhythmische Komposition... Das sind nicht etwa weitergeduldete Altertümlichkeiten; dieser freie Stil ist etwas ganz anderes als die ehemalige Regellosigkeit, wo alles ebensogut auch anders sein könnte. Man darf einen so starken Ausdruck gebrauchen, um den Gegensatz zu markieren. Das 15. Jahrhundert hat in der Tat nichts, was auch nur annähernd jenen Charakter des Nicht-zu-Ändernden besäße... Die Figuren (sc. der Komposition des Wunderbaren Fischzuges von Raffael, Karton, London, Victoria and Albert Museum) sind durch keine Architektonik zusammengehalten, und trotzdem bilden sie ein absolut geschlossenes Gefüge."(S. 287f.)

-

Der Gesichtspunkt der Geschlossenheit, der Ruhe und Festigkeit, der ruhigen, festen Ordnung obsiegt. Die Lockerung und Irregularität sind eine belebende Arabeske; sie sind wesentlich nur scheinbar; sind das Gesetz zu einem lebendigeren Eindruck nur verdeckend.

Wölfflin kam in seinem Verständnis in jenem Punkte, der hier und jetzt in Frage steht, eigentlich nicht weiter, als seinerzeit Andrea del Sarto, bei seinem Abendmahle, im Werk, der zwei Diener auf der Empore, obenüber, belebend bewegt, gegeben hatte. Wenn man im Kunsthistorischen Museum in Wien aber z. B. Tizians Komposition des *Ecce-Homo* (1543) anschaut, dann fällt einem eine hell gekleidete Jungfrau auf, die ihren weit jüngeren Bruder bei sich führt, die mitteninne, dabei, doch wie nicht teilnehmend, hergewendet ist, still achtend und sinnend: Sie ist nach Farbigkeit, Helligkeit, samt ihrem Bruder nach figuralem Charakter und nach ihrem Motiv den Zusammenhang fundamental durchbrechend, ist wie aus dem Nichts da: sie ist von ungeheurer, ist von umwendender Wirkung (pp. 135/136) für die Komposition; denn sie durchbricht die bis dahin erzählte vor- und weitergehende Handlung, unmittelbar jenseits der Mitte der Komposition: mit Einem Mal ist in ihr reine Stimmung da, reine Stimmung anzuschauen, zu empfinden⁶⁵; und von Grund auf anders, nämlich von Reflektion durchwaltet, thematisch sprunghaft vertieft, folgen als letzte Figuren die Zeitgenossen des Tizian, folgt das ankommende Anschauen des Dogen Pietro Lando, vor seinem den letzten Gestalten zugewandten Begleiter, und folgen über den einander geneigten Pferden Alfonso d'Avalos und der Sultan Süleyman, der gläubige Hauptmann-Feldherr, ruhig und gelassen, einem Mohammedaner den Christusweisend: *ecce homo*.

Für solche Fundamentalüberraschungen der Kompositionen, wie sie in den vielfigurigen Breitkompositionen des Leonardo, Michelangelo, Raffael und Tizian begegnen, ist in Wölfflins Darlegung der Klassischen Kunst kein Platz: denn für ihn waren die Klassische und die Hochrenaissance Kunst identisch, war der Klassische Stil der Gesamtstil der Leonardo, Michelangelo, Raffael und der Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto zumal, die dem entsprechend auch gleichermaßen im Ersten historischen Teil seines Buches in eigenen Kapiteln behandelt wurden. Wölfflin war, wie er den Gegensatz treffend

⁶⁵ [Später eingefügte Anmerkung:] Jakob Burckhardt hatte das Unterbrechend-Störende dieser Figur durchaus empfunden, doch anders beurteilt: „Irgend eine große Historie in der Mitte durch ein schönes weibliches Wesen wohlgefällig zu unterbrechen, hatten allerdings z.B. die Venezianer längst verstanden, und Tizians *Ecce homo* (Galerie von Wien) war damit nur noch frivoler geworden“ (Jakob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898, pp. 146sq.)

formulierte, bemüht um "den wesentlichsten Unterschied zwischen Klassisch und Quattrocentistisch"(S. 227).

Und die Klassische Kunst war ihm zugleich nicht fundamental von der Quattrocento-Kunst verschieden, sondern der "reif und reich gewordene Stil" (S. 257): "Im Cinquecento ist die italienische Kunst reif geworden. Wer sie verstehen will, wird gut tun, den Stier bei den Hörnern zu packen, d.h. mit dem vollentwickelten Phänomen sich bekannt zu machen, weil erst hier sich das ganze Wesen ausspricht und erst hier Maßstäbe des Urteils gewonnen werden können" (S. 6); "Beim Übergang in das Cinquecento aber handelt es sich eher um eine Steigerung als um die Verleugnung der alten Kunst" (S. 227). Insofern auch trägt Wölfflins Buch über die "Klassische Kunst" seinen Untertitel: "Eine Einführung in die italienische Renaissance", d. h. auch die des Quattrocento, mit Recht uneingeschränkt.

Zu Grunde liegen zwei allgemeinere Auffassungen Wölfflins, eine Vorstellung von der Historischen Entwicklung und eine Vorstellung von der Autonomie der Kunst, die sich empirisch auch beim Übergang zur Kunst der Leonardo, Michelangelo, Raffael und Tizian nicht bewähren.

Erstens: Der Historische Übergang nach dem Bild vom Wachstum der Pflanzen: "Es ist der verbreitete Irrtum der Dilettanten, die Meinung, daß zu allen Zeiten alles möglich sei und daß die Kunst, sobald sie nur einige Ausdrucksfähigkeit gewonnen habe, gleich auch alle Bewegung werde geben können. Und doch vollzieht sich die Entwicklung nicht anders als bei einer Pflanze, die langsam Blatt um Blatt auseinanderlegt, bis sie rund und völlig und nach allen Seiten ausgreifend dasteht. Dieses ruhige, gesetzmäßige Wachstum wird allen organischen Kunstkulturen eigen sein, allein es läßt sich nirgends so rein beob(pp. 136/137)achten wie in der Antike und in der italienischen Kunst" (S. 274).

Und beiderorts wird solchem Beobachten das eigentlich Klassische nicht vor die Augen kommen.

Auf menschliches Handeln, auf geistige, menschliche Spontaneität wurde kein Wandel zurück geführt. Das aber tut not. Wie soll der Übergang vom Kontinuum zum Diskontinuum als Formalprinzipien des Komponierens, welche, historisch gesehen, Gegensätze, denn sonst beschrieben werden: es sind ja Gegensätze ungleichen Niveaus. Das Kontinuum war in seiner Vollendung bei Castagno, Uccello, Donatello und den anderen ohne Diskontinuum ausgekommen; das Diskontinuum bei Leonardo, Michelangelo, Raffael, Tizian aber nicht, es ist ja gerade der spontan wendende, fundamentale Durchbruch eines zunächst etablierten Kontinuums gewesen; es ist ja gerade der Einbruch des Spontanen in das Gesetzmäßige gewesen, die ausdrückliche Inkorporation des spontanen Vermögens in das gesetzgebende Vermögen des menschlichen Geistes. - Und das führt zur zweiten, sich nicht bewährenden allgemeinen Voraussetzung in Wölfflins Darlegungen:

Zweitens: Die Autonomie der Kunst in Gestalt einer abstrakten "Geschichte des künstlerischen Sehens" (S. 7):

"Es gibt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine 'Übersetzung des Lebens' in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, daß das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? Allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen" - fährt Wölfflin fort -, "nur bis dahin, wo die Kunst

anfängt. Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen; allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen", - sagt er - "die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören. So sind Quattrocento und Cinquecento als Stilbegriffe mit einer stofflichen Charakteristik nicht zu erledigen. Das Phänomen hat eine doppelte Wurzel und weist auf eine Entwicklung des künstlerischen Sehens, das von einer besonderen Gesinnung und von einem besonderen Schönheitsideal im wesentlichen unabhängig ist." (S. 294f.) -

Das aber eben nicht.

Überein mit dieser Auffassung von der Autonomie der Kunst in Gestalt einer abstrakten Geschichte des künstlerischen Sehens ging in der praktischen Arbeit Wölfflins eine im Fortgang seiner Entwicklung zunehmend instrumentale Benützung charakterisierender Begriffe und Grundbegriffe und ein fast naives Vertrauen in den Erkenntniswert des Vergleiches von Kunstwerken nach aufgegriffenen anschaulichen Momenten, vor und ohne Versuch, die Werke aus den Zentren ihrer Themendarstellung zu begreifen. Ohne ständigen Versuch aber, die Werke aus ihren Gewichtsmitten heraus zu verstehen und gegeneinander (pp. 137/138) zu behaupten, wächst die Unempfindlichkeit gegenüber den Unterschieden des Niveaus.

Die als praktische Beiträge zur Einrichtung einer Historischen Kompositionslehre hier gegeneinander gestellten, zugleich um ihrer selbst willen durchgeführten Beschreibungen und Analysen von Kompositionen haben in Verfolgung des dynamisch-rhythmischen Zusammenhanges der Kompositionen aber gerade einen solchen Unterschied des Niveaus frei gelegt und wieder sichtbar werden lassen:

Dank des diskontinuierenden, spontan wendenden, ein etabliertes Kontinuum fundamental durchbrechenden und die Thematik dadurch sprunghaft gründlicher darstellenden Komponierens unterscheiden sich Leonardo, Michelangelo, Raffael von den genannten Florentinern, Umbrenn der Früh- und Hochrenaissance, unterscheidet sich Tizian von Giorgione wie Veronese zugleich. Sie unterscheiden sich auch von den Hauptmeistern des Hochbarock, so beachte man die Versetzung der leuchtend hellen Gestalt aus Tizians genanntem *Ecce Homo* in Rembrandts *Nachtwache*, die Stellung des leuchtend hellen Kindes jetzt vor dem Höhepunkt, nicht mehr fundamental durchbrechend (Amsterdam, Rijksmuseum, 1642), und beachte die unterschiedene Stellung des umwendend Neuen in Rubens *Bethlehemitischem Kindermord* gegenüber derjenigen in Michelangelos *Sintflut*, die im nächsten Kapitel zu diesem Ende kontrastiert werden.

Wölfflins Bezeichnung "die klassische Kunst" meint nichts anderes als "die Kunst der reif und reich gewordenen Renaissance", deren anschaulichen Charakter er geschildert: das aber sagt zureichend und unverkürzt schon das Wort "die Kunst der Hochrenaissance". So sei - ohne den Kreis des Zugehörigen überhaupt schließen zu können - die inmitten der Hochrenaissanten abweichende, ausdrücklich geistig-spontane, durchdringend themenwendende Kompositionskunst einer anderen, herausgehobenen Stufe sie begründender, dem Betrachter vermittelter und ihn beglückender Freiheit hypothetisch Klassische Komposition genannt. Dies umso berechtigter und zugleich ein Problem anzeigend als Thr. G. Georgiades die gleichen Momente in der Wiener

Klassischen Musik gehört und seit Langem immer wieder herausgestellt hat.⁶⁶ (pp. 138/139)

⁶⁶ Thrasybulos G. Georgiades, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, und drs., *Schubert, Musik und Lyrik*, Göttingen 1967.

Fünftes Kapitel

Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe

Beispiele aus

der Klassischen Komposition

Michelangelo: *Sintflut*, Rom, Vatikan, Capp. Sistina.

der Barocken Komposition

Rubens: *Bethlehemischer Kindermord*, ehem. Paris, Kanonikus Taxis,
jetzt München, Alte Pinakothek.

(pp. 139/141)

Michelangelos Sintflut

Orientierung

Die Komposition der *Sintflut* des Michelangelo, die achte Historie am Deckenspiegel der Sixtinischen Kapelle im Vatikanischen Palaste in Rom (280 cm x 570 cm; 1508), ist, wie Justi gesagt hat, "eines der ersten Gemälde der Welt durch die Unerschöpflichkeit der Erfindung, durch die im Scheine des Zufälligen verhüllte Komposition und", wie er fortgefahren, "nicht zuletzt durch die Wahrhaftigkeit, den Willen, die Sache ernst zu nehmen, in dem ja das Vermögen zu überzeugen wurzelt".

Die Komposition ist zugleich Michelangelos Hauptwerk in der klassischen, monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition, und zwar für den fünften und letzten hier zu behandelnden Typus einer Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe.

Die Komposition im Ganzen läßt mehrere Zäsuren erkennen, die größere Einheiten derselben von einander abheben.

Die gewichtigste, ungefähr inmitten des Bildes, trennt dreierlei: den Zug derer, die nach links vornean die Höhe erklimmen, und den Vater, der nach rechts seinen ertrunkenen Sohn einer übrig gebliebenen Insel zuträgt, und Boot wie Arche in der Mitte und Tiefe mitsamt den Leuten bei, in und auf ihnen.

Weitere Zäsuren unterteilen diese drei Teile je noch einmal in die insgesamt sechs je unüberschnittenen Einheiten der Komposition, die ich der Reihe nach erläutern werde: I. den Zentralkomplex derjenigen, die vorne links auf der Höhe sind; II. die Reihe derjenigen, die diese Höhe ersteigen, einschließlich dessen, der sich schwimmend von ihnen löst; III. das Boot mit denen, die auf es zu schwimmen, es erreichen, schon in ihm sind; IV. die Arche mitsamt denen, die sie erklimmen, sie erstiegen haben und Noach; V. die Gruppe des Vaters, der seinen ertrunkenen Sohn trägt; und VI. die Ansammlung derer auf und an dem Erdreste rechts.

Jeder der sechs Kompositionsteile ist dabei nach Form, Figur, Motiv und Teil-Thema unvergleichlich. Der Gegenstand der Komposition ist: die *Sintflut*. Das allgemeine Thema dieses Bildes im Zusammenhang des Deckengesamts ist die Ungerechtigkeit und der Untergang der anderen, die nicht von des Noach Familie, wie ich es an anderem Ort⁶⁷ im Zusammenhang der Gesamtthematik der Deckengemälde ausführlich erläutert habe.

(pp. 141/142)

Kompositionsbeschreibung und zur Rhythmusbestimmung

I. Der Komplex links:

⁶⁷ In Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die Sixtinische Decke. Beiträge über ihre Quellen und zu ihrer Auslegung*, Berlin, New York 1975.

Am Boden lagert eine Frau; sie hat die Beine im Profile nach rechts gehoben, sie über einen wurzeligen Baumstumpf mit zwei Aststumpen, welcher gegenan sich aufrichtet, hinüber gesenkt, die Füße beide gehoben. Den Oberkörper in vollen Anblick hergewendet, hat sie, den Leib bindend, ein Tuch unter den Brüsten durchgezogen; den Oberarm dicht am, den Unterarm dicht auf dem Leib, hat sie die Hand auf dem Tuche auf ihre Seite gebreitet, breit den eigenen Leib zu fühlen, und den Daumen gegen die rechte Brust geschoben, sie zu heben. Die Brüste strotzend, die Warzen fest. Der rechte Ellbogen und Unterarm aufgelegt, ist die Hand nichts greifend geschlossen, hängend. Den Kopf gegen die rechte Schulter gesenkt, lächelt sie auf ihre gehobene Brust. Hinter ihr, weiter links, durch ein Kissen getrennt, welches ihre Schulter und ihren Oberarm wiederholt, steht ein Kind, ins Mäntelchen gehüllt, den Kopf umbunden, und greint, und wischt das Ende der Binde verloren durch sein weinendes Auge.

Kein freies Entfalten und Aufgehen, kein sich Heben und Erblühen, sondern winklig und festgelegt, versperrt und sich versperrend, sich einschließend: so ist sie thematisch die Figur einer ihres Kindes nicht achtenden, egoistischen, selbstgefälligen Selbstliebe: mit dieser Gruppe und mit diesem Thema hebt Michelangelo die Komposition vom Untergange der Ungerechten in der Flut und deren ersten Komplex an.

Links eine zweite Gruppe: Knapp, schmal aufgerichtet Bein, Brust eines Esels, dessen Kopf ins Profil hereingewendet. Daneben rechts eine Frau, im Profil nach links, stehend, barfuß, den Mantel durch eine Schärpe über den Hüften locker gehalten. Über beider schmaler Aufrichtung schließt der Kopf des Esels und ihre Schulter doppelt und fest: dahinauf hebt sie das Kind einem Alten zu, das dem Vater, wie geborgen, an der Schulter zur Seite hockt, von dessen Kopftuch mitumschlossen, und sein eines Ärmchen und Händchen auf und sein anderes über und um den Kopf seiner Mutter gelegt hat, sie bei sich haltend. Über des Esels und der Frau schmaler, doppelter Aufrichtung und über deren doppelter Schließung in Kopf und Schulter, krönt und höht der kurvige Zusammenhang doppelten Greifens und Hüllens, eines ruhigen Beieinander, erfüllt und belebt: darinnen geht ihr Blick, den des Alten suchend, auf, ist ihr Mund, wie sie das Kind hergibt, es hinaufhebt, auf daß es geborgen sei, in Klage offen; darinnen ist des Alten Blick trost- und antwortlos ernst. So die Eltern über und unter dem Kinde, das über, zu Seiten und inmitten ihrer; sie samt dem Esel tragen es, heben, halten, hüten und bergen es; so umgeben Klage und trostloser Ernst die Rettung des Kindes, sind beisammen und umschlingen es. Die zweite Variante des Themas: eine Flucht nach Ägypten wird vorgebildet, doch die Frau bleibt zurück, und es herrscht keine Zuversicht und keine Weisung, sondern die Frau hebt den Kopf und ihr Kind in die Enge und die Umschlingung einer es nicht lassen wollenden Bergung, hebt es in Trostlosigkeit und Klage. (pp. 142/143)

Rechts, symmetrisch, eine dritte Gruppe: Eine Frau tritt schwer, fest und breitbeinig auf und tritt näherzu, nackt, gebeugt, geduckt. Ein Kind hat sich an das Bein seiner Mutter geschmiegt, ihren Oberschenkel mit seinen Ärmchen umfaßt, sich festzuhalten, und hat, vom Abhang weg, sein Beinchen an ihren Unterschenkel gehoben, sein Köpfchen gegen die Schulter zurück geneigt, sicher jetzt, lächelnd, den Abhang hinab sehend. Die Mutter achtet seiner nicht, nicht, daß es, sicher vor dem Abhange, bei ihrem nächsten Schritte fällt. Sie hat ein zweites Kind in ihren Armen sitzen, es weitgreifend umfaßt, umschlungen und seine Beinchen an ihre Brust gedrückt. Es wendet sich her, mit ihrem Daumen spielend. Und an seinem Spiele vorbei und darüberhin geht ihr Blick wortlos-

bitter. Ihr Tuch weht über ihrem Kopfe und um ihre Schulter, wie ein Segel gebläht, und weht nochmals hinten um sie herum, ihrem Schenkel nach und weht ab, wie des älteren Kindes Ärmchen vor- und dessen Blick zurückgeht. Die dritte Variante des Themas: eine Frau mit zwei Kindern, doch keine Caritas.

Akt- und Gewandfigur als künstlerische Kategorien sind in den Randgruppen einander gegenüber gesetzt. Zu welchem Ende! Bei der Frau links bleibt die Schwere ihres Stehens, die Mühe ihres sich Aufrichtens, die Mühe, ihr Kind gehoben zu halten, *verhüllt*, ist *verhüllt sichtbar*, bleibt der Kopf umbunden zurück, bleibt hinter dem strebend und klagend sich hebenden Gesicht. Und auch der Alte sieht trostlos-ernst aus bindender Hülle. Aller drei *seelischer* Ausdruck sammelt sich in *Gesichtern*, sammelt sich in *Händchen* und *Ärmchen*. Bei der Frau rechts sitzt aber, wie das Bittere im Mund und wie das Entschlossene im Blick, so das Finster-Geduckte in ihrem Kopf und ihrem Nacken, die Wildheit ihres Sinnes im Umschlingen der Arme, mächtig vom Gewande umfahren, und sitzt die Schwere und Dumpfheit ihres *Gemütes* in *Leib* und Beinen, in Stand und Schritt. Ein dunkles *Gemüt*, *leibschwer*; gegenüber *suchendem Blick*. Nicht anders auch beschränkt sich die Frau der ersten Gruppe, mit wie abgelegten Beinen am Boden lagernd, *leibhaft* auf ihren Leib und ihre Brüste; woneben das Kind mit *blankem* Weinen wieder *ingehüllt* in ihrem Rücken steht.

Die vierte und zentrale Gruppe des Komplexes: Über der kindvergessenden Selbstliebe unten; und zwischen der trostlosen, klagenden, im Familiären bindenden und gebundenen Liebe zum Kinde links; und der das eine nicht achtenden, das andere trotzig umschlingenden Liebe zu Kindern rechts: findet sich, findet sich als deren Mitte, die Liebe von Mann und Frau dargestellt. Die Frau, dreiviertel vom Rücken zu sehen, sitzt, ein wenig über die Erde erhöht, auf einem Tuche, sie hat die Beine, zumal das rechte fast bis in das Profil, gespreizt, hat den Unterschenkel zurückgebeugt, den Fuß auf Zehen gestützt, und hat mit dem linken Arm den Schenkel und das Manteltuch ihres Mannes umfaßt und ihren rechten Arm erhoben und ausgestreckt, ihren Mann zu sich her- und herabzuziehen. Der Mann, in ihrem Arme stehend, gebeugt und ihr geneigt, hat ihren Kopf in der Beuge seines Armes und ihre Schulter umfaßt, er hat seinen Kopf aber aufgerichtet, dem Freunde zu hören. Im Näherzu- und im Wegsich(pp. 143/144)wenden, umschlingen sie einander. So der beiden Gattenliebe: sie hält ihn, um ihn herzuzuziehen, und er, ihr geneigt und gebeugt, hat den Freund vor Augen.

Die fünfte Gruppe zuoberst: Kindesliebe zu beiden Seiten der Gattenliebe; Selbstliebe darunter und, in der fünften Gruppe aus dem Jüngling und dem Baum, auch darüber. Über dem weichen Bogen des Manteltuches, über das der Gatte sein Haupt hebt, hart, sitzt das Knie, geht der Schenkel des Jünglings ab, der sein eines Bein einem geradeauf und dann nach rechts gewachsenen Baume anschmiegt, sein anderes Bein ihm anlegt, seinen Bauch ihm auf-, die Achsel einem Aststumpfen des Baumes überlegt, der den Baum mit dem rechten Arme umarmt, mit dem linken übergreift, und, an einem Aste sich haltend - von Schärpenenden Schulter wie Kopf über sich, und der Baum unter sich umweht und umwirbelt - auf den Gatten herab schaut: der Mann den Mann versuchend: denn der Jüngling liegt, sich zu retten, auf dem Baume, welcher, in Ast und Ästen zuckend, über das Meer und die Flut hinausragt, vor und über die Arche und die Taube in der Ferne; und er liegt, allein und sich rettend, dem Gatten vor Augen.

In diesen fünf Gruppen ist das Thema der *Sintflut* exponiert, das Thema verlorener Selbst-, Gatten- und Kinderliebe, die selbstgefällig oder sich selbst rettend oder zu sich

ziehend, sich von einander lösend oder einander bindend und umschlingend ist, so verfangen, verquält, trostlos-klagend, trotzig und eitel, so fern der anschauenden und anbetenden Liebe, in die hinein Adam und Eva einst geschaffen, und so fern auch der Gesinnung des Noach und der Seinen bei ihrem Opfer, wie es in den Historien IV, V und VII desselben zyklischen Zusammenhanges dargestellt ist.

Welche Not ist mittels der Figur als künstlerischer Kategorie dargestellt: Eine Fülle von Gliedmaßen vollenden nicht, wie bei Adam, den Leib, zu dem sie gehören, viel eher teilen und trennen sie künstlerisch den Leib des je Geliebten durch Umschlingung. Kein Leib geht frei auf, entfaltet sich frei: Der Bub vernichtet das freie Aufgehen des Beines seiner Mutter, die Mutter vernichtet die freie Entfaltung des Kindes in ihren Armen. Und inmitten in der Gruppe von Mann und Frau, die einander lieben: da umfaßt die Frau den Schenkel des Mannes, wo er in den Leib übergeht; zieht mit der Rechten ihren Mann sich zu, verdeckt mit ihrem Kopfe seine Schulter, wo sein Arm aus seinem Leibe hervorgeht; da umarmt der Mann sie so, daß kein Arm, kein Kopf sich aus ihrem Leibe frei erhebt: beide vernichten jedwede organische Entfaltung des anderen. Auch jener junge Mann zuoberst, der sich allein und vergeblich auf einen Baum rettet, ist künstlerisch unorganisch durch die Schnürung des Gewandes, durch den Aststumpf des Baumes zerstückelt. So wird die Figur als künstlerische Kategorie genützt, um die freie Entfaltung des Adam in seiner Erschaffung und dem gegenüber die notvolle Enge dieser Leute, um jenes schauende Liebe und dieser Leute selbstgefällige, sichernde, behaltende, einverleibende, verlorene Liebe darzustellen. (pp. 144/145)

Die fünf Gruppen links und rechts, unten und oben und in der Mitte sind in ein festes, zentral gefülltes, rahmendes Geviert gefügt. Auch die Richtungen und Dimensionen dieses Gevierts und es selbst sind als künstlerische Kategorien eigentümlich benützt: Die Gegen-Caritas tritt von rechts nach links ankommend herzu. Vor ihr, auf ihrem Wege, weiter links lagern die Selbstgefällige, sitzen beieinander und beugen sich das Paar. Und nochmals weiter links hebt eine Mutter, im Rücken dieser Ruhenden, nun nach dem Ankommen auf der Höhe und nach dem Ruhen auf dieser Höhe, ihr Kind empor, zurückbleibend, von sich weg, dem Vater zu, daß er es in der Anti-Flucht nach Ägypten weiter rette. Und anders als die Gegen-Caritas nach links offen herzutritt, ist diesem erneuten Aufbruche kein Platz und kein Weg weiter links eröffnet: Fluchttier und Vater sind gemeinsam der Mutter randfest, feststellend und -haltend zugewendet. Viel eher schließt die Gegen-Caritas durch ihre Ankunft die im Winkel zueinander Lagernden und Stehenden zu einem gemeinsamen festen Gefüge, dessen die drei Gruppen Teil und das Paar Mitte ist. Aus diesem festen, unbeweglichen, käfigartigen Gefüge dieser Gruppen klagender, antwort- und trostloser, trotziger, selbstgefälliger und versuchender, sich selbst, Gatten und Kinder liebender Gestalten, führt kein Weg, nur obenhinaus, den Baum hinauf, der weiter führt, so wie der Jüngling klettert: doch auch der Jüngling, zum Freunde gewendet, den Käfig wie aufbrechend, bleibt, im Baume liegend, doch in dem Gefüge, welches allein der Baum überwächst.

Und ferner: *Unten lagert* die Selbstgefällige; *oben klettert*, wer obenhinaus sich retten will; und zu *Seiten steht*, eigens aufgehend und *oben rund*, die Anti-Flucht-nach-Ägypten-Gruppe *fest* und *tritt* die Anti-Caritas-Gruppe *herzu*, das *Geviert* der Not, das Scheingefüge der Rettung schließend; und *inmitten* dessen das Paar.

Wie bei der Selbstgefälligen auf die Ausbreitung der Beine, die Herwendung des Leibes und das lächelnde Neigen des Kopfes, abrupt nachgesetzt, das greinende Kind folgt; wie

bei der Gegen-Flucht nach dem doppelt aufgehenden Stehen und dem doppelten Zusammenschluß von Esel und Frau den höhenden Kreis des Beieinanders der Familie noch übermäßig beengend die Klage durchzieht; wie bei der Gegen-Caritas nach Stehen und sich Beugen, nach Umschlingen der Frau und Umwehen des Tuches und nach dem Abwehen des Tuches und Sehen des Kindes, noch vor dem Abgrund das Bein gehoben wird (?); und wie bei dem Paare aus dem Sitzen der Frau und ihrem Öffnen der Arme, aus dem Stehen und sich Beugen des Mannes überraschend noch das Aufheben des Hauptes hervorgeht; so wird das Gefüge fest gerammelt isolierter Gruppen plötzlich durch den sich verzweigend auf- und hinaus-wachsenden Baum aufgebrochen, der hinauf- und hinauszuklettern ermöglicht und, auf Arche und Taube der Rettung projiziert, doch nur über das Meer dieser Flut hinausreicht. (pp. 145/146)

II. Die sinkende Reihe vorne in der Mitte:

Wie der Baum oben über die Flut auf- und hinauswächst, sinkt die Erde unten ab, mehr und mehr der Flut Platz gebend. Und den Hang empor steigt mit drei Söhnen, drei Frauen dieser Söhne, mit Enkel, Gesinde und Hausrat, in langer Reihe, die Familie eines anderen Noach. Das Zweite Thema der Komposition ist: die Flucht. Der Zug einer großen Familie, vom ältesten der Söhne angeführt, vom Vater begleitet, von der Mutter beschlossen, auf dem Wege, sich selbstmächtig durch Flucht retten zu wollen.

Wie in dem Komplex links hauptsächlich, dann zu Männern übergehend, von Frauen gehandelt und mit einer Frau angehoben wird; so wird in dieser Reihe mit einem Manne begonnen und hauptsächlich von Männern gehandelt, denen dann Frauen über- und vor allem nachgesetzt sind. - Den Motiven nach:

Die erste Hälfte der Reihe:

Schenkelfest und leicht gebeugt, steigt der älteste der jungen Männer ins Frontale her den Hang empor; mit den Armen zurück hat er die Beine der Frau übergriffen, sie fest und im Sitze zu halten; sie sitzt ihm im Rücken, sie liegt ihm auf den Schultern und umfaßt mit ihren beiden Armen ihm dicht den Kopf und Hals; und wie er, kaum Raum zum Atmen, stumm und stier dem Wege des Zuges voraus schaut, hat sie ihren Kopf zur Seite gewendet und sieht, über ihre Schulter zurück, lodernden Haares, entsetzten Blickes und angstvoll geöffneten Mundes, in nächster Ferne einen Jüngling, getragen wie sie, doch ertrunken.

Rechts der beiden, doch tiefer, taucht, jenseits den Zug begleitend, halben Gesichtes auf halber Schulter, bärtig und alt, zwischen Schenkeln, Brust und Armen der Kinder würdelos, der Vater auf, der ernst, verstummt, hinter, vor und über sich einen anderen Vater sieht, der sich mühend seinen Sohn, den toten, wegträgt. Und weiter rechts und wieder vornean, weniger emporgekommen, steigt, im Profile, den linken Oberschenkel im Schritte angehoben, der zweite der Söhne empor; er hält, leicht vorgeneigt und auf die Brust gesenkten Kopfes, hoch mit den Armen über Kopf und Schulter greifend, sich einen großen Ballen fest im Nacken.

Weiter rechts, noch weniger frei und noch weniger emporgekommen, folgt, fast frontal im Schritt, der jüngste der Söhne; er hebt aufschauend den Kopf in das Profil und schaut, offenen Mundes, nachwehenden Haares, die Augen höher gewendet, fragend, was die Frau des Ältesten angstvoll entsetzt denn sehe. Er trägt einen leichteren Ballen unter dem Arme und sich nach an langem Stiel in der Hand eine Pfanne.

Die drei steigen im Wechsel, das rechte, das linke, das rechte Bein jeweils voran, ins Frontale, Profil und Frontale den Leib dabei wendend, immer ins Sichtbarere kommend, steigen wie in *einer* Schrittfolge empor, gegen welche verschoben der Vater sie begleitet. (pp. 146/147)

Die zweite Hälfte der Reihe, soweit vornean:

Es folgt, dichter und knapper gesetzt, zunächst, jenseits der Pfanne des Jüngsten, ein wenig rechts, eine Frau: sie führt mit dem linken Arme, über dessen Schulter das Kleid hängt und das Oberkleid rutscht, ein Kind zur Seite und sich nach und balanciert mit dem rechten erhobenen Arme umgekehrt auf turbanumwundenem Haupt an einem Beine einen Tisch, zwischen dessen Beinen ein Krug, Brot und Geräte liegen. Links wie rechts ihres Kopfes sieht man Profil und Stirn weiblichen und männlichen Gesindes, und über der linken Kante des Tisches sieht man, von Gerät überschritten, den Glatzkopf und das gesenkte Gesicht eines weiteren Gefolgsmannes.

Jenseits des Kindes folgt, dicht auf, die dritte der jungen Frauen; sie hat den linken Arm vor den Leib geführt, Kopf und Blick gegen die Schulter herabgewendet, wohl um auf die Alte zu hören.

Den Zug beschließend folgt endlich, nochmals dicht, den Mantel um die Schultern gehüllt, die Kapuze über den Kopf gestülpt, die Frau des Gegen-Noach; auf der hohlen Faust blasend, ist sie am wenigsten empor- und der Flut entkommen, ist auf die Flut projiziert; und schließlich folgt, über ihr zu erkennen, ein letzter junger Mann, jetzt gar im Wasser; er dreht, die Überfülle auf der Höhe vor Augen, prustend ab, davon zu schwimmen.

Wie am Anfang des Zuges die Frau des ältesten der Söhne im Rücken des Zuges, rechts, über den Zug hinweg, einen tot sieht; so sieht am Ende des Zuges der Schwimmende, dem Zug voraus, der sich mit Sack, mit Pack, mit Kind und Kegel rettet, und über ihn hinweg, links, die Überfülle und die Nutzlosigkeit des Hinanstiegs. Und wie die erste Gruppe des ältesten und seiner Frau die letzte Gruppe des vorangehenden Komplexes variiert, wird auch die erste Figur unter den folgenden Gruppen, die schon zum Boote gehört, die letzte dieser Reihe variieren, den, der davonschwimmt.

Zu Struktur, zu Festigkeit und Auflösung der Reihe:

Es gibt zwei horizontale Richtungsachsen, die die Gestalten der Reihe beisammen halten. Die eine ist die Hauptachse des emporsteigenden Zuges: ihr entsprechend liegen etwa die Nasenwurzeln der gehobenen Köpfe der vornean Emporsteigenden auf einer Geraden, so des ältesten, des dritten der Söhne, der zweiten und der dritten der Frauen, wie schließlich der Alten. Die zweite und Nebenachse kreuzt die erste; sie geht von dem verrutscht-plazierten, erstmals die Reihenfestigkeit sprengenden Gegen-Noach aus: ihr entsprechend liegen etwa die Nasenwurzeln des Gegen-Noach, des Glatzköpfigen, wie schließlich des Abschwimmenden auf einer Geraden. So bestehen Richtungsachsen, die von der den Zug anführenden Figur und von der verrutscht in ihm plazierten Figur ausgehen; und diese Richtungsachsen divergieren gegen den Schluß der Reihe zu.

Zugleich hebt die Reihe mit einer Zweifigurengruppe des Ältesten und seiner Frau an, die geschlossen figuriert; und sie schließt mit den Figuren der Frau des Gegen-Noach und dessen, der schwimmt, die auseinander gesetzt. (pp. 147/148)

Ferner hebt die Reihe mit jener ersten Gruppe plastisch fest an; und schließt mit diesen Figuren einfach konturiert und malerisch locker.

Das Auseinandertreten der Figuren; das Auseinanderspannen der Richtungsachsen; das perspektivische Kleinerwerden der Gestalten; und die malerische Lockerung gegen Ende zu: ist, im Gegenzug zu dem Gruppenfesten, Plastischfesten und Großfigurierten, in welches die Gestalten zu Sichtbarkeit und Rettung emporsteigen, Auflösung und Untergang dieses geschlossenen Zuges der Flüchtenden gegen dessen Ende hin.

In der Folge der sechs Gruppen und Figuren vornean in dieser Reihe sind die Gruppe des Ältesten mit seiner Frau und die Figur der Frau mit dem Tisch, mit denen die Hälften der Reihe beginnen, in denen dem Manne zwei Männer und dichter der Frau zwei Frauen folgen, die vertikalen Achsfiguren dieser Reihe, durch die sie erst angeführt und, mittels der eckigen Drehung des Tisches ob der runden Pfanne, dann auseinandergebrochen, gesprengt wird.

Wie über der Festigkeit der Schenkel, der Kräftigkeit des Leibes, dem Umschlingen der Arme, dem Ausschauen des Kopfes in der ersten Gruppe plötzlich der Blick der Frau und ihr Haar nach rechts weggeht; wie nach der Festigkeit des Steigens, der Stärke des Stemmens, dem Sinken des Kopfes und Halten des Ballens, dieser übermäßig den Rücken hinabhängt; wie bei der nächsten Figur plötzlich die Pfanne; bei der nächsten am Arme plötzlich das Kind abgeht: so an der Kante des Tisches plötzlich der Schwimmer. In ihm schließt die Reihe formal divergent; sie löst sich unvorhergesehen; wie das Gefüge des Komplexes im Überhin- und Hinauswachsen des Baumes, so hier die Geschlossenheit, die Reihenhaftigkeit der Reihe. Und, sehend, daß die Rettung in einer Flucht die Höhe hinan nur scheinbar, daß die Höhe festgefügt und gerammelt voll, schwimmt er, dreht ab, der erste im Wasser: um nicht von der Flut ereilt zu werden, schwimmt er in der Flut, zu einer sichereren Rettung; ist aber der erste inmitten der Flut. Und mit Einem geht da, wo die Alte, dem Zuge folgend, und der Schwimmer, abdrehend, den Rückzug vor dem steigenden Wasser beschließen, und sich der Schwimmer zu sichererer Rettung von den Flüchtenden ablöst, nach sukzessivem Sinken, nach sukzessivem Kleinerwerden der Figuren, mit Einem Mal, die Zweifigurengruppe des Vaters hoch auf, der, seinen Sohn tragend, an Land steigt, den einzigen Toten des Bildes zu bergen.

Auch in diesem Historienbild wird eine Geschichte erzählt, ein Gedanke entwickelt: zunächst wird in dem festen, dann spontan gebrochenen Gefüge fünfer Gruppen verlorene Selbst-, Kindes- und Gattenliebe exponiert; dann die Flucht, der Rückzug vor dem Wasser und dessen spontane Auflösung erzählt; dann aus Auflösung und Schwimmen heraus in einer Fundamentalüberraschung in einer Einzelgruppe ein Ertrunkener, Toter an Land getragen - doch sehen wir zunächst, was dazwischen weiter erzählt wird und wozu sich der Schwimmende, am Vater mit dem Toten vorbei, als zu einer sichereren Rettung ablöst. (pp. 148/149)

III./IV. Die Gruppenfolgen beim Boot im Mittelgrund und bei der Arche im Hintergrund: Inmitten der Flut, von Wasser rings umgeben, die ovale Wanne eines Bootes, welches, dank zweier links und nach links däuender Männer und eines rechts wie ein Steuermann vorausschauenden und zurückgreifenden, an der Wandung lehnenen Mannes wie nach links treibt; die gebogenen Wände der freien Enden dieses Bootes halten links wie rechts kraftvoll den gegen- und auseinanderstrebenden Gestalten ihren Ort zusammen. Ferner noch sitzt im Meer, über dem Horizont aufgehend, hochoben die Arche; übereck; aus der Parallelen zur vorne absinkenden Erde herausgedreht, und ihr entgegen: ein

Holzkasten, quadratisch wohl im Grundriß, glatt im unteren Stockwerk geschlossen, wie mit Triglyphen über Sockeln und Metopenfeldern im vorkragenden, oberen Stockwerk gegliedert, mit einem Belvedere über dem Walmdach: Arche und Erde treten, wie bei der Flucht der Familie des Gegen-Noach schon dessen Frau und der Schwimmer, in einem Winkel nach rechts auseinander, auseinander zu Rettung und Untergang.

In diesem Winkel zwischen absinkender Erde und aufgehender Arche, zwischen ihnen und dem Felsenrest rechts, vor der meerweiten Flut, liegt das Boot, von der sinkenden Erde zu der aufgehenden Arche wie treibend, riemen- und steuerlos.

Nach der Darstellung ausweglos gefügter, verlorener Liebe und der Flucht vor den Wassern herauf und zurück (in I und II) in festen und geschlossen beieinander gehaltenen Figuren, sehen wir jetzt, unter dem Verluste solcher Festigkeit, im Boote Kampf, und an der Arche Rettung wie Untergang dargestellt, als Strebungen, mit zu-, gegen- und auseinandergreifenden Gliedern und Gliederzusammenhängen. Gehen wir dem nach:

Der Kampf um das Boot:

Ein Mann, mit Schultern, Kopf und rechtem Arme im Wasser auftauchend, schwimmt, leicht und weit ausholend, das Boot vor Augen, auf es zu, dessen rettenden Rand im Rund der Schultern und des Armes schon einverleibt; ein zweiter, links vor ihm, hat es erreicht, sich mit den Achseln über seinen Rand gehängt, und sieht nach rechts, wo in seiner Wandung Platz und Rettung. Beide, nach Schultern und kurzgeschorenem Kopf zu sehen, beide nackt, einer dem Boote sich nähernd, einer daran hängend, einer locker, einer dicht gebildet, gehören, als erstes der für diesen Bildteil wichtigen Zweimännermotive zusammen.

Ob der Ankunft des einen und das Nahen des anderen vor Augen flieht eine Frau auffahrend davor zurück, den rechten Arm hilfesuchend nach hinten zurück und den linken Arm wehrend auf- und über den Kopf hebend, über die Flut hin flatternden Kleides schreiend, daß der da naht, sich davonmache: denn eine halbe Spanne nur steht der Bootsrand über dem Wasser. Sie fährt auf nach links. Wie sie, frontal, doch nach rechts geschwungen, lehnt an der Wandung, Hände wie Arme nach rechts auf den Bootsrand gelegt und nach links über die Schulter schauend, was voraus sich begeben, steuerlos der Steuermann.

Die zwei Gestalten im Wasser und die zwei Gestalten im Boote bilden zusammen die erste der Gruppen am Boote: in dieser Gruppe sind dem auf ein rettendes Boot Zuschwimmen und bei diesem Boote Ankommen steuerloses Lehnen und entsetztes Wehren vorausgesetzt und zugleich der hilflos Entsetzten und dem steuerlosen Steuermann weitere Ankommende und Nahende entgegen gesetzt. In dieser Situation ist zugleich die Situation der nächsten Gruppe, der Kampf, exponiert. Hier bilden vier Gestalten die Gruppe, dort die des Kampfes, daß einer draußen bleibe, drei; die letzte Gruppe schließlich ihrer zwei.

Die zweite Gruppe, weiter links: Rittlings hat sich ein Mann über den Bootsrand geschwungen, mit beiden Händen sich gegen das Innere des Bootsrandes stützend, auch sein linkes Bein aus dem Wasser ins Sichere zu heben; da ist von hintenher ein anderer ihm mit dem rechten Bein zur Seite, mit dem linken unter gesprungen, den Weg zu sperren, den Platz zu vertreten, zieht mit ausgestrecktem Arm seinen Hinterkopf an den Haaren gegen das Wasser hinab und hinaus, hebt die rechte Faust, ihn zu schlagen; so das Zweimännermotiv: wie die vorigen vom Rücken sind diese gleichmäßig von der Seite zu

sehen. Doch nicht genug springt die Genossin des zweiten hervor, dem ersten mit ihrem rechten Beine ins Kreuz, sucht, mit dem linken Arm um des zweiten Schultern und Seite, sich zu halten, und hebt hinter Kopf und Nacken die Keule über dem ersten: die Kämpfenden, zu-, über- und ineinander versprungen, erhöhen die Gefahr zu kentern, in Gefahr, zu dritt mit Sprung und Schlag, mit Wucht auf und gegen die Wand des Bootes zu stürzen. Dreimal, bei dem kämpfenden Mann, dieser kämpfenden Frau und der Frau der ersten Gruppe ist ein Arm wehrend gehoben; und die zum Kampfe hervorgesprungene überdeckt den nach Hilfe flehenden Arm der anderen.

Die letzte Gruppe, links: Zwei Männer, schräg vom Rücken zu sehen, dicht nebeneinander, stemmen und beugen sich, gegen den Bootsrand, gemeinsam, Schulter gegen Schulter, wie gegeneinander, und dauen, das Boot an der ferneren Seite gegen das Wasser zu drücken, damit es diesseits nicht voll laufe und umkippe; auch sie nackt, wie außer der hilfeschreienden, wehrenden alle; auch sie, zwei Männer wieder, einer im vollen Haar.

In der Folge der Gruppen sind die je zwei Männer zunächst vom Rücken, dann von der Seite, jetzt wieder vom Rücken, und stets vollständiger, zunächst nach Schulter und Kopf, dann auch nach Leib und Gesäß, nun auch mit Beinen zu sehen, und sie folgen einander in einer Kurve in die Tiefe, dann zur Seite nach links und in die Tiefe wieder, wo ferner die Gestalten auf der Arche zu sehen sind. Die Gesamtsituation aller drei zum Boote gehörenden Gruppen bleibt in der Folge aus gefährdendem Näherschwimmen, Ankommen, abwehrendem Entsetzen und steuerlosem Lehnen zunächst; gefährdendem Kämpfen inmitten; und kraftvollem jetzt noch Hindern, daß das Boot kentere: in der (pp. 150/151) Schweben; doch ist Gefahr, daß der da ausgreifend näherkommt, sich zu retten, ihrer aller Untergang auslöse.

Die Arche, scheinbare Rettung, Untergang und wahre Rettung:

Die beiden, die das Boot an das Wasser niederzudrücken sich mühen, damit es nicht kentere, haben tiefer zwei ihresgleichen vor sich, die sich zur Arche weitergerettet haben: diese zwei zur Arche durchgekommenen Männer gehören zu verschiedenen Gruppen.

Die Gruppe links: Der durch die Flut bei der Arche angekommene Mann stützt sich mühevoll mit Ellbogen, Unterarm und Hand des linken Armes auf den äußeren Boden der Arche, greift mit dem rechten Arme aus und auf, sich an einer Helfenden zu halten, und schiebt sein rechtes Bein und den Fuß auf den Boden hinauf; von links ist beweglich weich eine Frau (?) herzugetreten, die sich freundlich beugt und herabneigt, ihm aufs Trockene zu helfen. Beide werden durch eine unverbunden hinzugesetzte, in der Leibbeuge des Mannes aufgehende Frau zu einer Gruppe vollendet: diese Frau, nach links gewendet, verhüllten Leibes, verhüllter Arme und Hände, verhüllten Gesichtes, weint.

Die Gruppe in der Mitte: Der durch die Flut zur Arche gekommene andere Mann hält sich im Wasser und an der Arche, beide Arme auf das Podest derselben gebreitet, aufrecht; über ihm, im Profil nach rechts, steht ein anderer im Winde, beide Arme hochauf hebend, bereit eine Leiter aufzunehmen, tatenfroh bewegt, die Trauernde im Rücken; rechts von ihm, frontal, steht ein dritter, fest und breit auf beiden Beinen, der weiter rechts eine Leiter tiefer und höher ergriffen hat und nach links vor seinen Nachbarn, der die Leiter erwartet, schaut, wohin er sie setze. Diese Gruppe wird abgeschlossen durch einen im Profil stehenden, herzugetretenen, nach links gebeugten

Mann weiter rechts, der, zum Ende der Leiter emporgerichteten Blickes, um zu sehen, wohin sie zu lehnen, sie mit beiden Händen an tieferer Sprosse gefaßt hält zu helfen, sie aufzuheben. Die Leiter, auch in der Bahn des Hilferufes der schreienden Frau im Boote, ist gegen das Dach der Arche, ist zu der die Rettung verheißenden Taube gerichtet, weiter sich rettend beidem, Dach und Taube, sicherer Rettung, beizukommen.

Die Gruppe rechts: Ein Mann, im Profil nach rechts, in Knien und Rücken, gebeugt, hat die Arme ausgestreckt und zieht eine Frau auf festen Boden; die Frau, von rechts zur Arche gekommen, hängt mit ihrem Oberkörper ermattet auf dem Boden, hat den rechten Arm, soweit nur möglich, ausgestreckt, sich an der Kante haltend, und den linken aufgestützt, sich mühend und mit dem Kopfe weiterstrebend.

Der erste, der angekommen, war zur Hilfe gekommen, die ihm wurde, und zu Trauer und Weinen, die herzutraten; der zweite zu genossenschaftlichem sich weiter Retten inmitten; die dritte wieder, symmetrisch schließend, zu einem, der sich hilfreich ihr zubeugt: Aufgehend und sinkend, fast fest wie die Figuren und Gruppen eines Giebelfeldes, folgt eine Dreigestalten-Gruppe zunächst, aus einem Mann und zwei Frauen, eine Viergestalten-Gruppe dann inmitten, eine (pp. 151/152) Dreigestalten-Gruppe wieder jetzt, diesmal aus einer Frau und aus zwei Männern bestehend: aber mit Einem taucht eben deren dritte und beschließende Figur, um die Ecke herum, wie ein Schattenriß bedrohlich, nicht gebeugt, doch hoch aufgerichtet auf, hat mit mächtigem Schwung und beiden Händen ein Beil erfaßt, es hinter den Kopf geschwungen, holt aus, den helfenden zu treffen und beide vor sich mit Eins zu erledigen. Mit diesem Mann schließt die dritte Gruppe unerwartet und plötzlich; schließt auch die symmetrisch beruhigte Gruppenfolge; und schließt darin Rettung, Helfen, Trauer; Weiterrettung; Helfen, Rettung, plötzlich mit Untergang, und zwar - über den Kampf im Boote hinaus - mit Helfenden zugefügter Vernichtung.

Spontane Schlüsse der einzelnen Kompositionsteile beginnen regelmäßig zu werden: Das feste Gruppengefüge des Ersten Teiles ward aufgebrochen durch den überhinauswachsenden Baum. Die feste Reihe des Zweiten Teiles trat divergierend auseinander mit dem, der, herausgedreht, schwimmend noch abdrehte. Und das durch die Ankunft der Schwimmer und den Kampf der Insassen schon sinkende Boot ward noch einmal mit Mühe in Balance gebracht. So war es Michelangelo hier dann nicht mehr genug, die in Giebelform steigend und sinkend geordnete Gruppenfolge am Schlusse durch den sich Hebenden und das Beil Schwingenden aufzubrechen; Rettung und Hilfe mit Totschlag und Untergang, der *Sintflut* thematisch, zu beenden: Vielmehr, überraschend über den das Beil Schwingenden hinaus gesetzt, erkennt man mit *Einem Mal Noach*, der sein Haupt weit aus der Arche heraus und seinen linken Arm, wie der Baum das Geäst, weit emporhebt, *iustus atque perfectus vir* (Gn. 6,9), der als der einzige aller auf Erden, die *corrupta et iniquitate repleta* (Gn. 6,11), sich zu der Wolke Jahwes, die die Sonne verhüllt, *empor wendet*, und darin, nach Rettung und Hilfe, die mit Totschlag enden, wahrhaft nun gerettet ist; fernste, höchste Figur in der Mittelachse des Bildes, Höhepunkt der ganzen Komposition.⁶⁸

⁶⁸ Es ist nicht klar auszumachen, ob, parallel zu jener Bahn, in der Noach sich zu der Wolke Jahwes aufrichtet, die Taube in einer Bahn goldener Strahlen, als Antwort und Verheißung, schwebt, zu welcher dann im rechten Winkel die Leiter derer, die ihr beikommen wollen, stünde.

Die Kontra-Figur einer ganzen Komposition zwar inmitten der Komposition doch in der Ferne zu geben, hat insbesondere Raffael beeindruckt: man denke an den Hohenpriester Onias III. in der *Vertreibung des Heliodor* und an Papst Leo IV. beim *Borgobrand*. Wie am rechten Ende derjenigen, die den Hang herauf fliehen, die auf der hohlen Hand Untergang blasende Alte und der zu scheinbarer Rettung abdrehende Schwimmer auseinander getreten waren, treten am rechten Rande der Arche nach unten Untergang und nach oben nun wahre Rettung auseinander.

Die gliederbestimmten, strebenden, zu-, gegen- und auseinandergreifenden Gestalten an der Arche und im Boote und in ihnen Rettung, Untergang, Kampf sind nach Dimensionen und nach rhythmisch-dynamischem Charakter unterschieden (pp. 152/153): Die Gestalten der Gruppen an der Arche, auf die Wand dieser Arche projiziert, handeln fortlaufend von links nach rechts, sie retten sich empor, helfen einander und gehen unter zwischen *Auf* und *Nieder*, daraus resultiert auch die Wirkung, daß mit Einem sich erhebt der Mörder; und daß mit Einem obenüber dann wahrhaft nach oben gewendet der wahrhaft gerettete Noach. Die Gestalten der Gruppen in dem Boote aber haben in und bei dessen ovaler Wanne einen Tummelplatz, sie nahen, fliehen, kämpfen und balancieren nach links, rechts, oben, unten, vorn und hinten zumal, *zusammenstürzend* und *auseinanderstiebend*. Durch beide Gruppenfolgen an Boot und Arche hindurch, ja, früher noch, mit dem Schlusse der den Hang herauf Fliehenden beginnend, geht, durch Zäsuren gegliedert, *ein* Handlungsfortgang:

Denen, die mit der Ankunft der Gegen-Caritas auf der Höhe des Hanges ruhig, fest gefügt sind, folgte, nach einer Zäsur, von dem ältesten Sohn, der seine Frau auf dem Rücken trägt, angeführt, der Zug des Gegen-Noach ruhig, gesammelt, fest den Hang herauf: Der letzte dieses Zuges aber löste sich, die Überfülle auf dem Hange vor Augen, ab, in der Flut und durch das Wasser zu schwimmen: Mit ihm beginnt der *eine* Handlungsfortgang bald leicht und schnell beweglich, bald leidenschaftlich kraftvoll Handelnder: Ihm, der, sich auf Hang und Erde herauf zu retten, abläßt, folgt, nach einer Zäsur, ein anderer und schwimmt, alle an und auf dem Hange längst im Rücken, leicht ausholend voraus, dem Boote nahend; ein nächster kommt am Boote an; zwei weitere kämpfen; zwei weitere balancieren, die sichere Arche vor Augen, das Boot noch eben vor dem Sinken; und, wiederum nach einer Zäsur, haben sich zwei schon durch Meer und Flut zur Arche hin gerettet, und Hilfe, Trauer und neue Anstalten, und nochmals Hilfe führen schnell zum Untergang, worüber Noach.

So zeigt sich die S-förmig geführte, mit zwei Zäsuren gegliederte Handlungsfolge als ein Handlungsfortgang, von der überfüllten Erde zum Boote, über das Boot zur Arche, welche abdreht von der Erde, als einen Handlungsfortgang bis zu Mord und Untergang hin, darüber Noach. - Was noch: Die Handlung "Sintflut" ist zu Ende.

V. Die Zweifigurengruppe des Vaters mit dem Sohn:

Die Fundamentalüberraschung:

Nach dem Komplex und der Reihe links; vor den Gruppenfolgen im Boot und an der Arche; welche je aus mehreren Gruppen bestehen: die einzige, durch Zäsuren pathetisch vereinzelt Zweifigurengruppe der Komposition. Nach dem festgefügt Komplex auf der Höhe, nach der stufenweise dem Wasser zu sinkenden Reihe, welche in der Alten und dem Schwimmer sich löst, und vor Schwimmen, Hängen im Wasser, Kämpfen, Handeln, erneutem Helfen, Handeln und dräuendem Mord dicht am Wasser, die einzige Gruppe,

die mit Einem unvermittelt hoch auf emporsteht, nicht noch in der Flut, nicht noch unter(pp. 153/154)gegangen, extremst aufstehend. An der gleichen Stelle⁶⁹ wie in der *Sintflut* des Uccello die Standfigur des für sicher stehenden Mannes : doch unvorbereitet, uneingebunden, spontan wie aus dem Nichts aufgehend, der Komposition

Fundamentalüberraschung:

Ein Toter wird hinangetragen, der einzige Tote unter allen Gestalten. In der Komposition des *Aufbruches zur Schlacht von Cascina* stand mit Einem und fundamental überraschend vor Augen: was Untergang faktisch ist. So, auch hier, mit Einem Mal, was Sintflut allen Gestalten, an Fliehen und Helfen, an Kampf, Mord, an Handeln vorbei, faktisch ist: tot, ertrunken zu sein.

Im Profil schreitet nach rechts, kräftig, langsam ein Vater dem letzten Hügel zu und trägt den Sohn, mit den Armen umfaßt, mühevoll, den Kopf gegen die Schulter geneigt, in Schmerz wie gebrochen; er trägt den Ertrunkenen, ins Frontale hergewandt, die hängenden Beine, den hängenden linken Arm des Toten vor sich, den hängenden rechten Arm über der Schulter und hinter sich, den zur Seite gesunkenen Kopf, offenen Mundes, geschlossener Augen, über sich. Uccellos Stehender ging für sicher hochauf, hatte einen Ertrinkenden unten zu Füßen: Absurder hier hat der Lebende den Toten über sich hinaus gehoben; absurd der Vater seinen Sohn; absurd ihn tragend, weiter nach rechts, vor sich hin, doch als Vater ohne Zukunft; und absurd einem Erdleck zu, der allseits voll.

Diese Gruppe ist der Drehpunkt der Komposition: Flucht nach links, die Höhe hinauf, von ihr weg; Flucht in die Tiefe zu Boot und Arche, an ihr vorbei, von ihr weg; dem Ertrunkensein zu entkommen. Und nun: der Tote getragen den letzten zu, die ihn vor Augen.

VI. Der Komplex rechts derjenigen auf und bei der Insel, unter und neben dem Zelt: Wie unterscheidet sich dieser die gesamte Komposition beschließende Komplex von jenem anhebenden Komplex links: Bei zäsurloser Dichte ein diffuses Gesamt, oft von Gestaltfragmenten, kaum durch einen lagernden Jüngling vornean und Rücken, Kopf und Arm eines zweiten darüber geordnet.

Die erste Einzelfigur: die Unterschenkel nach rechts, die Oberschenkel nach links, den Leib nach rechts hinauf, den rechten Oberarm weiter nach rechts herab, den Unterarm dann empor, in die Armbeuge aufrecht den Kopf, so figuriert lagert ein Jüngling, die Füße, die Knie über-, gegeneinandergeschoben, lagert auf seiner Seite, beide Oberschenkel und Gesäßbacken hergewendet, eher lasziv (pp. 154/155) denn lässig, den weichen Leib, den Arm gedehnt an und über ein Weinfäßchen gelegt, in hoffnungsloser Trauer sinnend.

Mit solchem Lagern beginnt der letzte Komplex, mit wie anderem begann der erste: selbstgefällig, der blühenden Kraft des eigenen Leibes zugewendet, selbstgefällig sich auf ihn beschränkend, kräftig, fest, gegen das Kind hart, so dort die Frau; hoffnungslos traurig schauend und erweicht, im Dichten allein, so hier der Jüngling.

⁶⁹ Ich erinnere an Vöges Beobachtungen zum Verhältnis Raffaels zu Donatello (Wilhelm Vöge, *Raffael und Donatello*, Straßburg 1896, p. 19): ‚Eine allgemeine Beobachtung drängt sich auf, indem wir unser Relief der Darstellung von der wunderbaren Herzensfindung noch einmal überblicken. Wir finden nämlich, daß die von Raffael benutzten Motive desselben bei ihm nicht selten noch an etwa derselben Stelle der Komposition erscheinen, an der sie bei Donatello vorkommen‘.

Die zwei variierten Figuren im Rücken des Jünglings nach links: eine Frau, sitzend, blanker Brust, streckt in Klage sich und ihre Arme nach links, dem Sohne zu, ihn zu empfangen; sie sitzt im Schulter-Schatten des Ahnen, der, hockend, verhüllten Leibes, wallenden Bartes, stumm und ernst, den blanken Arm und seine Hand ausstreckt, den Sohn und Enkel kommen zu lassen. Jenseits des Ahnen, rechts wie links, Gestalten, die im Schatten des Zeltens bleiben und auf die, die da sehen, den Alten und die Mutter, ihrerseits schauen. Hoffnungsloses, handlungsloses, teilnehmendes Schauen, Sehen, Erkennen⁷⁰ ist an die Stelle allen Fliehens, Helfens, Kämpfens, Tötens, Handelns getreten. (Der linke Teil des Zeltens gehört zu einer abgefallenen Partie; auch die Reste der Figuren sind nicht mehr zu verstehen.)

Im Komplex links waren über der Lagernden die Gatten zu sehen, wie hier über dem Lagernden Mutter und Ahn; jene waren übereinander gruppiert und zu dem empor sehend, der, sein Leben oben hinaus zu retten, im Baume lag, diese aber sind nach links übereinander gestaffelt und strecken die Arme nach links zurück und lassen sich einen Toten zutragen. Dort kam eine Gegen-Caritas, eine Mutter mit Kindern, wild und trotzig, sie kam an, hier, fern noch, naht ein Vater, kräftig und gebrochen zugleich, seinen Sohn, einen Toten tragend.

Links und Rechts:

Nach rechts gelagert, nach links gewendet die Selbstgefällige. Vor dem Wasser zurück, nach links, geht alle Flucht, so die Mutter der Gegen-Flucht nach Ägypten, so die Anti-Caritas, so die Familie des Gegen-Noach. Nach rechts gewendet sind die Gatten, zumal der Mann, Rettung im Auge; auch der ausbrechend sich rettende, emporkletternde Jüngling und der ihm Rettung verheißende Baum; auch der von der Flucht den Hang herauf zu einer sicheren Rettung abdrehende, schwimmende Mann; und der nächste, der leicht ausgreifend schwimmt und dem Boote naht: sie handeln ins Freie. Doch die Ankunft am Boote, Schreck wie Kampf, und das Balancieren sind nach links gerichtet, Raum eher verlierend denn gewinnend. An der Arche halten das Handeln nach rechts und das Handeln nach links sich fast, einander entsprechend, die Waage; bis dann der, der das Beil schwingt, ausholt, um vernichtend nach links zu schlagen, und Noach endlich obenüber Gesicht und Arm dem Himmel Jahwes zu nach rechts empor hebt. (pp. 155/156) Nach rechts schließlich, doch nunmehr zukunftslos, trägt der Vater seinen toten Sohn; und einmal noch wenden Mutter wie Ahn sich nach links, nicht kämpfend, nicht fliehend, sondern, ankommen zu lassen; dann sind alle Personen, außer einer, nurmehr nach rechts gewendet, wo aber nichts mehr zu tun ist und nur noch Wasser.

Über dem zentral lagernden Jüngling das Gestaltfragment eines weiteren Jünglings nach Rücken, Kopf und rechtem Arm: im Gedränge unklar lagernd, hoffnungslos nach rechts gewendet, vor sich sehend, hängenden Armes, hängender, halb geschlossener Hand, hängenden Blicks, standlos, handlungslos, in Lethargie.

Nach verlorener, ineinander verfügbarer Liebe im Ersten Teile der Komposition als Exposition, nach der betriebenen Flucht im Zweiten, nach dem Kampf um Rettung, nach erstrebter Rettung, zugefügtem Untergang und endlich wahrer Rettung im Dritten und Vierten Teile und nach dem die Thematik sprunghaft vertiefenden Tode des Ertrunkenen

⁷⁰ Vorbildlich für das Vortreten der Reflektion gegen das Ende einer Komposition hin ist Donatellos *Kreuzigung*, s. Erstes Kapitel vorliegender Schrift.

im Fünften Teile, zeigt der Sechste handlungslose, unbetriebsame seelische Reaktionen, Reflektionen vor Tod und Flut und es beginnt mit dieser strukturalen Achsfigur und deren Lethargie die seelische Konfrontation mit dem nun eigenen Untergang.

Auf den Ersten fest gefügten Teil, folgte sinkend der Zweite, und in Serpentina von der abdrehenden Figur an steigend der Dritte und Vierte, bis zu Noach als Höhepunkt; dann schließt die Komposition, nach der Standfigurengruppe, in deren mittlerer Höhe und, nach der Achsfigur des letzten Komplexes, in zwei übereinander parallelen Schichten; dieser Schluß mit zwei parallelen Schichten nach außen gerichteter Gestalten blieb besonders Poussin (z.B. *Mannalese*) im Gedächtnis.

Unten, auf und an der Kante des Felsen, die den lethargisch hängenden Arm des genannten Jünglings hartkantig aufnimmt, sitzt halb auf dem Felsen, halb auf dem Arme seines Mädchens, die Beine von dem Felsen und ihrem Arme hängen lassend, seinen linken Arm über ihren Nacken, wie der Ertrunkene, und seinen Kopf hängen lassend, ein Jüngling, er sitzt müde und erschöpft; das Mädchen, auf tieferem Platze, steht ihm zur Seite, ihn auf ihrem Arme haltend und an ihn geschmiegt und mit ihm das Wasser steigen sehend; die Frau nun dem Manne helfend; beisammen; Akt- und Gewandfigur; er schauend, lebhaft erschöpft, sie seelisch still lächelnd; - leisestes Pathos.

Darüber vier im Schatten des Zeltes: weinend und aufklagend, und bitter und klagend schauend, alle noch im Zelte, wie geborgen.

Über und unter dem Horizont:

Die Selbstgefällige links war auf die Erde projiziert, insofern sicher. Die Mutter der Gegen-Flucht nach Ägypten auf das Wasser; das Kind zu seiner Rettung dem Alten über den Horizont gebend, aus dem Bereiche des Wassers hinaus. Die Gegen-Caritas kam, auf das Wasser projiziert an, doch eingehüllt, um es nicht zu sehen, bitter. Die Gattin war auf ihren Mann projiziert, insoweit wie sicher; (pp. 156/157) er auf das Wasser; und er schaute hinauf zu dem Jüngling, der auf dem Baume, um sich zu retten, über den Horizont hinaus, kletterte; und der Baum wuchs hoch über den Horizont hinaus, wuchs scheinbar der Arche zu, in Wahrheit über die Flut.

In dem Zuge, der den Hang emporkam, war der erste Mann auf seine Frau projiziert, ganz beschäftigt, sie zu tragen; die Frau wiederum auf das Wasser, vor dem sie den Blick abwendete, aber den Ertrunkenen sah. Die anderen waren, in ihrem Zusammenhange, gegen das Wasser geschlossen, welches dann und wann doch über Händen, und zwischen und über Köpfen auftauchte, bis der letzte, in ihm schwimmend, abdrehte.

Auch das Boot bot Sicherheit, die auf das Boot Projizierten standen fest: doch immer war das Wasser im Spiel.

Die Arche gewährte faktische Sicherheit, selbst kaum in das Wasser eingetaucht, auf und über der Flut liegend, und mächtig aufgehend, sie bot auch den auf sie Projizierten insoweit Sicherheit: mit einem Male aber drohte auch über dem Elemente Gefahr, durch den, der über dem Horizonte das Beil schwang: und wahrhaft hoch ob der Flut war allein Noach.

Der Vater dann mit dem toten Sohne ist ringsum von Wasser umgeben sichtbar. Und noch ein Mal gewährt ein Zelt auf der Insel nächsten Schutz: aus dem Schatten dieses Zeltes bricht Weinen, Aufklagen, bitteres und klagendes Schauen hervor. Und endlich geben das Zelt, um den Stamm eines Baumes geschlagen, und der Rand des Felsens die letzten frei:

Unten, rückgewendet und zur Insel gekommen, ein Jüngling, der wie verlangend nach einer Wurzel, welche eine Hand ihm trügerisch zustreckt, greift und hinauf zu dem Brautpaare schaut. Und über ihm zwei: der nähere, auf den Fels und beide Hände niedergebeugt, schaut, den Kopf vorgeschoben, herab auf die Flut, wie sie steigt; und darüber, der andere hebt seine Hand - anders als Noach - und schaut; entsetzt der eine, staunend der andere: unter sich, vor sich und über sich Wasser. –
(pp. 157/158)

Rubens' Bethlehemitischer Kindermord

Orientierung

Der *Bethlehemitische Kindermord* des Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek zu München, ein spätes, um 1635 - 1639 entstandenes, ganz eigenhändig auf Eichenholz gemaltes Werk, gehört, 199 cm hoch und 302 cm breit, zu jenen mittelgroßen vielfigurigen Kompositionen, wie etwa auch die zwanzig Jahre früher, um 1615, gemalte *Amazonenschlacht* in derselben Pinakothek in noch kleinerem Format, in denen - mehr als in den großformatigen Werken - die Kompositionskunst des Rubens reich differenzierend entfaltet ist. Anders als zu Zeiten der Hochrenaissance, in denen des Raffael und des Michelangelo reiche, dem Rubens vorbildliche Kompositionen Fresken waren und monumental, nun nicht für ein größeres Publikum bestimmt, sondern Kennern der Kunst zur Freude.

Während die Komposition der *Amazonenschlacht* zu den Reihenden Kompositionen zu rechnen ist, gehört die Komposition des *Bethlehemitischen Kindermordes* zu den Kompositionen nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe: Darin folgt sie der Komposition der *Sintflut* des Michelangelo. Ich erläutere im Folgenden diese Komposition mit besonderer Rücksicht auf die Stellung des in beiden Werken vorhandenen umwendend Neuen, welches bei Michelangelo, wie gezeigt, klassisch, die Thematik vertiefend, unmittelbar nach dem Höhepunkt der Komposition gesetzt war, bei Rubens aber, ‚unklassisch‘, barock, umwendend und überhöhend, als der Komposition angehängter Schluß (Coda) erscheint.

Die Komposition des *Bethlehemitischen Kindermordes*, zunächst ohne den Mittel- und Hintergrund, auch ohne die Gestalten der Engel in der Luft, ist durch zwei Zäsuren in drei Hauptteile geordnet. In einen mittenbestimmten Figurenkomplex links aus zwölf Gestalten, Häschern, Kindern, Müttern, einem Hund. In einen zunächst diffuser erscheinenden Figuren- und Gruppenkomplex rechts aus wiederum zwölf Gestalten, Müttern, Soldaten, Kindern. Und in schräge, parallel versetzte, dann fortgesetzte Reihen inmitten aus fünf Gestalten in der Reihe der Mütter, aus vier Gestalten in der Reihe der Soldaten, aus sieben Gestalten in der Reihe der Häscher, Reihen, die in der Mitte des Bildes beginnen, die über den rechten Komplex hinwegziehen, die jenseits des aufragenden Pfeilerstumpfes, welcher das Mordedikt trägt, enden in den über einem (pp. 158/159) Haufen von Kindsleichen thronenden Ortsvorständen⁷¹. - Nun, der Kompositionsfolge nach:

Kompositionsbeschreibung, zur Rhythmus- und Themenbestimmung

I. Der erste Figurenkomplex links:

⁷¹ Die Gestalten der Reihe der Mütter und der Reihe der Häscher zusammengezählt ergeben wiederum zwölf.

Zunächst, im Hemdchen, rücklings in Schultern, Ärmchen, Kopf auf den Boden geworfen, Bauch und Beinchen blank hergewendet, gebrochenen Auges, tot, ein Knabe. Und darin sogleich ein erstes, thematisches Moment: Knabentod.

Wedelnden Schweifes jagt-gleitet über die Leiche her, Blut an der Erde zu lecken, ein Hund. Und darin ein zweites, thematisches Moment: Blutgier.

Und, wie der Hund über die Leiche her jagt-gleitet, springt federnd ein Häscher, das rechte Bein und den rechten Arm mit dem Degen erhoben über den Bluthund nach rechts, reißt sich einen Knaben auf der Schulter des nächsten Häschers apart, ersticht ihn in Mordlust. Und mit den drei Momenten übereinander Tod des Knaben, Blutgier des Hundes, Mordlust des Häschers ist die Sache Kindermord expliziert.

Weiter rechts: wie der Hund über die Leiche her nach Blut leckt, so liegt auf ihren Knien und Armen am Boden her eine Frau, mit ihrem Leibe, ihren Brüsten ihr totes Kind zu bedecken, ihm mit nicht wiegenden Armen, ineinandergelegten nicht greifenden Fingern bei sich einen Platz zu umschließen, wortlosen, blicklosen Schmerzes und wirr fließenden Haares.

Über ihr, auf seinem rechten, kräftigen, ihr an die Seite gesetzten Bein steht ein Häscher, die Zehen seines linken Fußes auf ihr Gesäß gesetzt, um auf den Rücken der Unterworfenen, zwischen deren Schultern, niederzuknien, frontal, als Sieger, hergewendet. Er geht in Leib und in Brust auf. Und er hält auf seinem rechten Oberarme und seiner Schulter, das Köpfchen hergerichtet, den mit Beinchen und Ärmchen strampelnden Knaben, seinen Leib mit seinem Arme umschlungen, den der erste Häscher im Haare ergriffen hat, ersticht, der stirbt. Er zieht die linke Seite ein vor Schmerz, wendet und hebt den Kopf in Angst und Qual, das ihm Angetane halben Blickes sehend, von zwei Frauen angefallen. Doch er hält mit kräftigem Arme, mit fester Faust das Hemdchen am Saum und darin hängend den zweiten Knaben, den er errafft. Nach der thematischen Exposition: Tod des Knaben, Blutgier des Hundes, Mordlust des Häschers finden wir inmitten des Komplexes den bewahrenden Schmerz der Unterworfenen und darüber den schmerzgepeinigt angefallenen, den Sieger doch, mitsamt den zu ihrem Tode erbeuteten und errafften Knaben.

Weiter rechts zwei tote Kinder: Das untere liegt auf der Seite, rückseits her, Gesicht und Brust zu Boden gesunken; der andere Knabe, rücklings auf den ersten geworfen, hat ein Beinchen, ein angewinkeltes Ärmchen in der Luft und (pp. 159/160) das andere Ärmchen, das Köpfchen, schreiend erstorbenen Gesichtes, den Rücken des ersten herunterhängen.

Darüber zwei Mütter: Die eine, niedergehend, unter- und übergreift das eine, das andere Beinchen, den Schenkel haltend, ihres Buben, den der Häscher am Hemdchen gerafft, dessen Köpfchen hintüber sinkt, dessen Ärmchen in der Luft hängt, der mit der Linken nach der Hand seines Häschers patscht. Sie beugt sich mit blanker Brust und Schulter gegen, über das Kind, streckt am Arm des Häschers diesseits in wilder Wut das Gesicht, jenseits den Arm vorbei und haut, Löwin, ihre Pranke ihm in die Seite hinein, leibhaft und fest. Tiefer die andere jagt wie durch fließende Wellen ihres Gewandes, ihres Haares, Furie⁷², über sie hin, Haß, Rache, Vernichtung im Angesicht und reißt und kratzt

⁷² Ich erinnere an folgenden Bericht, der sich bei Carl Neumann, *Rembrandt*, München 41924, vol. I., p. 152 findet: 'Als der gelehrte Heinsius in Leyden 1632 eine lateinische Tragödie Herodes, der Mörder der unschuldigen Kindlein, erscheinen ließ, äußerte ein

gestreckter Arme mit zehen Fingern dem Häscher die Schläfe und Backe auf. Beide Frauen wenden sich auf den siegenden Häscher zurück, die eine, ihr errafftes Kind los zu bekommen, die andere, deren Kind zu weit und gerade stirbt, es nicht mehr erreichend, in Haß und Vergeltung. In deren Rücken erscheinen aus der Tiefe her, von den Feldern, in Wut und Schmerz und drohend ohnmächtig und zu spät die Väter. - Hände, Griffe, Winkel von Ellbogen, Knien, Beine, Arme der Gestalten, aus gewundenen Leibern wie ausgezogene Beinchen, Ärmchen sind anschaulich betont: Griff, Waffe, Stich, Mord, Sterben von Kindern sind dargestellt.

In einer unteren Schicht des Figurenkomplexes, dicht und schmal am Boden, sind die Toten beisammen, der Blut leckende Hund, die das Tote bergende Mutter. Darüber, zu- und durcheinander strebend und verknäult die Handelnden und die, um die es geht. Dabei sind Mordlust und Mord voraus, nach rechts gerichtet, der Befreiungsversuch und die Vergeltung gegenan nach links, zurück gerichtet und ist beides zu Seiten des erbeutenden, erraffenden, wenn auch gequält, so über die unterworfenen Kinder und Frauen doch siegenden Häschers.

II. Die Reihen inmitten:

Die gesamte Masse des Ersten Figuren- und Gruppenkomplexes links sinkt nach rechts, und es hebt die Reihe der Mütter zu steigen an und, zwischen der Löwenprankigen, der Furie und den toten Kindern herausgeführt, die laute Klage.

Mt. 2, 16ff.: „Als Herodes sich nun von den Weisen hintergangen sah, geriet er in heftigen Zorn, sandte hin und ließ in Bethlehem und seiner ganzen Umgebung alle Knaben im Alter von zwei Jahren und darunter töten, der Zeit (pp. 160/161) entsprechend, nach der er die Weisen ausgeforscht hatte. Da wurde das Wort erfüllt, das durch den Propheten Jeremia gesprochen wurde: ‚Eine Stimme hört man in Rama, viel Weinen und Wehklagen: Rachel weint um ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind‘.“-

Entsprechend steht bei Jeremia 31, 15: "So spricht Jahwe: Horch! In Rama hört man Klagen und bitteres Weinen: Rachel beweint ihre Kinder, will sich nicht trösten lassen - ihre Kinder, denn sie sind nicht mehr."

Die erste Figur der Reihe der Mütter: Rachel, reich gekleidet, des reichen Jakob Frau, tritt mit dem linken Fuß nach rechts hervor, mit dem linken Beine säulenfest nach vorn heran und steht. Sie richtet sich in Leib und Rücken, streckt sich in Rücken, Kopf und Armen auf, empor, zurück in einem Bogen. Das Oberkleid, über ihrem vorgestellten Beine aufgeworfen, springt auf dem Leibe auf, und zwischen dem geöffneten Hemd, den zurückrutschenden Ärmeln bietet sie, weit zurück sich biegender, Brust, Hals, Gesicht und Unterarme dem Himmel dar, weinend, klagend, in ihren Fingern die blutige Windel, wehend: denn ihre Kinder, sie sind nicht mehr.

Pariser Kritiker einen ‚petit scrupule‘ darüber, daß die Gestalten der Furien in dem Stück vorkamen, die mit dem jüdischen Boden dieser Geschichte nichts zu tun hätten, und daß Mariamne vom Styx und vom Acheron rede. Die gelehrte Debatte über diese Frage zog sich durch mehrere Jahre hin.' - Daniel Heinsius war bekanntlich des Rubens Freund; vgl. Daniel Heinsius, *Poemata auctiora*, Lugd. Bat. 1640, p. 248: Hochzeitgedicht auf Rubens und Isabella Brant.

Die zweite, doppelseitig erweiterte Figur der Reihe: Eine Frau geht, steigt, den linken Fuß auf die erste Stufe gesetzt, den rechten von der Erde hebend, die Treppe hinan; sie wird mit den Armen weichkräftig von der ihr Folgenden um die Taille gefaßt und zurückgehalten, welche den Kopf zur Seite, die Augen zum Himmel gewendet, klagt und, die andere zurückzuhalten, Hilfe fleht; diese aber hat mit Armen und Händen ihr totes Kind, das ihr in Armen liegt, dessen Beinchen und Ärmchen über und unter ihrem Arme herabhängen, dessen Köpfchen gegen die Finger ihrer Hand gesunken, fest und ganz umschlungen, sucht es mit Hand und Fingern an Schulter und Backe zu fühlen, zu fassen, es bei sich zu fühlen, herzt und küßt es gewichenen Sinnes; und steigt, zur Mordstätte hinan es tragend.

Die dritte Figur der Reihe: Die vierte Frau, eine Stufe höher gekommen, wiederholt die dritte, richtet sich im Gehen, Steigen aber auf, hebt Arme, Kopf, wie im Glück schluchzend, und Hände vor und auf, mit flatternden Fingern, hilflos, flehend, hebt sie zum Häscher, der vor ihr zwei Kinder davonträgt.

Im Ersten Komplex links sind Häscher und Mütter verbunden, Mütter und Häscher hier in zwei einander folgenden Reihen auseinander gehalten, und ein Soldat schiebt seine Lanze, sie zu trennen, dazwischen.

Im ersten Komplex links steht eine hohe Schicht über einer niederen, eine der Handelnden über der der Toten, inmitten des Bildes, hier erscheint eine niedere über einer hohen, die der Soldaten über der der Mütter.

Wie die Reihe vierer Frauen klagend die Treppe hinansteigt, so die Reihe vierer Soldaten als Wache und Bedeckung die Treppe herab⁷³; wie jene nach (pp. 161/162) unten den Rücken kehren und nach oben gewendet flehend ausgreifen, so kehren diese nach oben die Rücken, greifen nach unten gewendet mit Lanzen aus; beide Reihen in den Taillen knapp dicht beisammen, wie gebündelt, oben, in erhobenen Armen die Windeln und Lanzen, geweitet. Die Frauen, sich streckend, umarmend, steigend, durch weiche, geschwungene Bögen charakterisiert, die Soldaten durch harte, winklige Schultergürtel, Ober- und Unterarme, harte, winklige Wendungen in Profil und Enface, durch rundkräftige Helme, Schultern- und Ellbogenschutze, als hart, winklig, brechend, kräftig. Soldaten und Frauen sind zweimal verbunden. Der zweite Soldat von oben beugt sich vor, schiebt seine Lanze zwischen die Häscher und Frauen, die Frauen und Häscher zu trennen, die Mutter aber auch von ihren Kindern. Und Rachel beugt, streckt sich zurück, hebt Windel und Hände zu der erhobenen Lanze des vierten, hebt Hand zum Quast der Lanze, Hand zur Hand des Soldaten, als flehe sie zum Himmel eine Lanze möge über ihr sein, ihre Klage aufnehmen, eine gerechtere, sie rächen. Die Lanze aber, an ihren Händen vorbei, ist auf den Hinterkopf der Frau, einer Mutter, im Komplex links gerichtet, die furienartig den Häscher anfällt, sie zu töten.

⁷³ Steigende Reihen aus verschiedenen Gestalten, verschiedenen Gruppen finden sich schon in Giovanni Pisano's *Bethlehemitischem Kindermord*, Pistoia, S. Andrea, Kanzelrelief. Eine geschlossene Reihe Klagender Mütter findet sich schon in Giotto's *Bethlehemitischem Kindermord*, Padua, Arenakapelle. Je eigene geschlossene Reihen von Müttern, Soldaten, Häschern, die gegen, neben und nacheinander auftreten, sind aber etwas Besonderes: Daniel Heinsius (s. vorige Anm.) läßt in: *Herodes Infanticida*, Tragoedia, Lugd. Bat. 1632, einen Chor Römischer Soldaten (Act IV, p. 54), einen Chor Jerusalemer Mütter (Act V, p. 67) und am Schluß Engel (Act V, p. 69) auftreten.

Die Soldaten, im Zusammenhange ihrer Bewegung betrachtet, brechen schrittweise zum Eingriff auf: Der oberste Soldat, nach Kopf und Helm im Profil, steht, Ober- und Unterarm in der Achsel gehoben, im Ellbogen gewinkelt, mit fester Faust die aufgestellte Lanze haltend, aufmerksam schauend, wachend, so hinter dem zweiten Soldaten; dieser beugt aus solcher Haltung den Oberkörper vor und herab, hat seine Lanze mit beiden Händen ergriffen und durch die Hände geführt, schiebt sie zwischen Häscher und Frauen, sie zu trennen. Der dritte wieder steht, wie aus solcher Beugung aufgerichtet, frontal, schmalseits eine Stufe herabgekommen und hat die Lanze inmitten und oben mit der Rechten und Linken aus Schulter und Ellbogen hartwinklig und kräftig gepackt und aufgestellt, den Kopf gegen die Schulter in das Profil gesenkt, er schaut hinab, aufmerksam, wie an ihm vorbei schon der erste Soldat; und der vierte, weiter einen Schritt und eine Stufe herabgegangen, erscheint im Profil, wie neuerlich gegen die Tiefe gewendet, und hat seine Lanze erhoben, hat sie am unteren Ende fest mit der Rechten zum Stoße ergriffen, sie durch seine Linke führend auf ihr Ziel.

Das sukzessive Aufpassen, dann Trennen, Aufpassen, dann Zielen, das hartwinklig brechende Heruntersteigen der Soldaten wird durch die Lanzen wechselnder Richtung begleitet: die Lanzen des ersten und dritten, einander parallel, sind schräg rückwärts geneigt, der vorkommenden Beobachtung Platz und Rückhalt gebend, und eine weitere geneigter dazwischen; Lanzen anderer über dem dritten und vierten Soldaten, einander wieder parallel, sind schräg vorwärts (pp. 162/163) geneigt, geneigter eine weitere dazwischen, und die letzte ist gezielt, ist zum Stoße gesenkt.

Im Komplex links sind keine Soldaten an den Händeln beteiligt, im Komplex rechts sind Soldaten entschiedenst verwickelt, und inmitten greifen die Soldaten aus dem Aufpassen sukzessive, erst trennend, aber auch Mutter und Kinder, dann kämpfend, aber eine Mutter zu töten, ein. Zunächst ist links von toten Kindern, von sterbenden, erbeuteten, errafften die Rede, von Mordlust, Blutdurst, und Mord, von Siegenden, aber gemeinen Häschern, und von Unterworfenen; und schließlich von Müttern, die Löwinnen, Furien gleich die siegenden Häscher anfallen: und, das sehend, greifen die Soldaten ein: denn das ist Aufruhr. - Auf Rachels wehende Windel, auf des Soldaten zielende Lanze zu stürmen die Väter, mit Steinen in drohenden Händen: das ist zum andern Mal Aufruhr. - Tiefer im Gelände jagen Reiter Väter, Mütter mit Kindern, und tiefer noch hält ein Bedeckungskorps einsatzbereit. - Schon Giotto hat in seinem *Bethlehemitischen Kindermord*, von Häschern unterschieden, Soldaten gegeben, die mit Grauen das Gemetzel sehen und in Grauen sich wenden, die zum Schutze der Häscher da sind, nicht eingreifend: jenen möglichen Zynismus öffentlicher Gewalt und Ordnung sukzessive eingreifender Häscher und Soldaten hat uns Rubens endlich nicht erspart, vielmehr im Zuge der eingreifenden Soldaten gegen und parallel dem Zuge der klagenden Frauen sichtbar gemacht.

Auf die Reihe der in der Taille wie gebündelten Frauen folgt die lockere Reihe der Häscher. Die erste der Frauen beugt sich im Bogen nach links zurück, die dritte der Frauen steigt und greift nach rechts hin aus, die mittlere, nach rechts durch ihr Kind, nach links durch ihre Begleiterin erweitert, ist fest geschlossen; alle sind mittels Kurven, einfachen, s-förmigen Bogen, mit einer Bereicherung der Form und des seelischen Ausdrucks bei Armen und Köpfen, figuriert. Jede ist eigentümlich: Rachel in lauter Klage, die mittlere mit Kind und Begleiterin, die letzte Arme, Hände und Gesicht zum Häscher hebend, hoffend: die Motive sind, der Sinnfolge nach, dabei verkehrt: denn die

dritte hebt nach lebenden Kindern die Hände, die zweite herzt ein totes Kind und auf Rachel geht entschiedenst der Satz: "denn sie sind nicht mehr": kein lebendes, kein totes, nur Windeln hat sie in Händen.

Von der unvermittelt herausgeführten Klage der Rachel über das Herzen und Küssen des Toten führt Rubens die Handlung zum Hoffen, Wehren und Flehen der dritten, durch Zäsur drängend dazu, was mit den Lebenden in den Händen der Häscher geschehe: Die Mutter greift aus, der Soldat trennt, der Häscher hält - tatsächlich - inne: die Mutter greift aus über die Barriere der Lanze, mit der Linken den wehrenden Mann im Soldaten, mit der Rechten den Vater im Häscher beschwörend, welcher statt väterlich mörderisch fühlt, statt beglückend durchbohrend schaut. Er springt die Stufen hinan, geduckt und eilig, hat in seinem rechten Arme das eine Kind jämmerlich mit Ärmchen, Achseln, Köpfchen hängen und über seine linke Schulter das zweite hintern-himmelan geworfen. Er allein fest gefügt, laufend im Profil, doch das Gesicht ins Enface (pp. 163/164) gewendet; er allein hat ein Geviert an Platz, jenseits der Lanze, zu Seiten und im Rücken der Soldaten und im Rücken des nächsten Häschers, um innezuhalten, bedrohlich; er retardiert.

Doch dann der nächste: stämmig, beugt er sich, das Knie gegen den Sockel des Pfeilerstumpfes gestützt, weit im Rücken zurück, mit einem Kind, ein Beinchen in beiden Händen, weit über der linken Schulter ausholend, aus dem Winkel seiner Augen dessen Mutter, die im Kampfgetümmel rechts die Arme emporwirft, sehend. Und ein dritter, tiefer, enface; der hat einen Knaben an Ärmchen und Beinchen ergriffen, holt zur Seite zurück und von unten aus, den Pfeilerstumpf vor Augen, das Kind daran zu zerschmettern. Weiter rechts endlich ragt übereck der Pfeilerstumpf auf, der diesseits die Verordnung des Herodes bekannt macht; und nochmals weiter rechts sitzen, vorgeneigter Stirn sinnend und zurückgenommenen Kinnes schauend, die Ortsvorstände⁷⁴, durch Pfeiler und Edikt gedeckt, ob den Leichen.

III. Der andere Figurenkomplex rechts:

In jedem Teil der Komposition sind neun Kinder und Mütter zu sehen. Die Zahl der Kinder nimmt gegen das Ende zu ab: sechs im Ersten, noch fünf im Zweiten, und noch vier im Dritten Teil. Die Zahl der Mütter nimmt zu: drei, vier, und nunmehr fünf⁷⁵.

⁷⁴ Die beiden in dem Gebäude sitzenden Männer sitzen gleichrangig. So kann wohl keiner von ihnen König Herodes sein. So werden sie das Kollegium der obersten Ortsmagistrate sein, der Bürgermeister und der Polizeipräsident. Einer solchen Wendung ins Plausible, daß Herodes die Hauptstadt nicht verlassen habe und 'hinsandte', einen ausgefertigten Befehl, entspricht, daß Rubens auch auf die Frage, die dem Matthäus gleichgültig war und auch den Bildenden Künstlern (Ausnahme: z.B. Brueghel) nicht eigentlich gekommen ist, wo denn die Väter waren, als, 'in Betlehem und seiner ganzen Umgebung alle Knaben im Alter von zwei Jahren und darunter' getötet wurden, uns Klarheit verschafft: die Väter waren in der Ebene, vielleicht auf dem Felde, und stürmten, wie wir sehen, doch zu spät, herbei.

⁷⁵ Für weitere Zahlenverhältnisse vgl. eine der vorigen Anm. und die zugehörige Textstelle. Ferner gibt es im linken Komplex drei Gestalten Häscher und Hund, in den mittleren Reihen drei Häscher, im rechten Komplex drei Gestalten Soldaten und Häscher, und in den Lüften drei Engel. Insgesamt gibt es sechs Häscher und sechs Soldaten. Beide Zählungen ergeben je zusammen wieder zwölf Gestalten.

Im Ersten Teil der Komposition waren die Kinder tot, erbeutet, wurden erstochen, waren errafft; nicht aber die Mütter; diese waren unterworfen, oder fielen die Häscher an; letzteres war Aufruhr. Im mittleren, Zweiten Teil der Komposition stiegen die Mütter klagend, schwindenden Sinnes, vergeblich hoffend die Stufen hinan; noch unverletzt. Doch die Soldaten stiegen die Stufen herab, da Aufruhr, einzugreifen; und deren letzter zielte auf den Kopf zum ersten Mal einer Mutter, um sie zu töten. Im Dritten Teil sind nun auch die Soldaten im unmittelbaren Kampf, und die kämpfenden Mütter verletzt, bedroht, um ihrer Kinder willen.

Die erste Gruppe vornean besteht aus vier Gestalten: Eine Frau, rücklings aus der Hocke zur Erde niedergesunken, stützt sich mit dem angezogenen linken (pp. 164/165) Beine, hebt sich mit dem angewinkelten linken Arme und balanciert mit dem angehobenen rechten Beine, dessen Fuß blank, um ihr Kind auf dem Leibe zu tragen; die Linke flach auf dem Boden, stemmt sie sich im Unterarm, schiebt sie sich in Oberarm und Schulter auf und vor, Schulter und Brust blank, Schulter und Kopf haarüberflutet, wie Knie über Knie, beisammen und greift, Kopf und Gesicht in Schreck und Schrei aufgerichtet, in die Tiefe und vor und auf und faßt mit der festen Faust des Dolches Schneide, ihn von dem Kinde abzulenken. Ihr Knabe liegt auf ihrem Beine und ihrem Knie, nach links, wie sie nach rechts, zurückgesunken; ein Beinchen, ab- und gegen ihre Brust gespreizt, steht ihr im Schoße, ein Ärmchen hängt herab, das andere Ärmchen übergreift den Kopf, blank liegt der Knabe, parat, und schreit, fest unter der Schulter ergriffen. Ein Soldat, hinterrücks herzugelaufen, hat die Mutter im Schritt ereilt und beugt sich, wie der Rock und das Dolchgehänge nachformen, über ihr, deren Kopf gegen sein fühlloses Knie sinkt, vor, er streckt seinen Arm unter dem ihren über dem Beinchen des Kindes durch und packt das Kind unter der Schulter, er hebt seinen Oberarm, stößt seinen Unterarm vor und führt fester Faust den Dolch scheidparallel hinab auf das Kind, dessen Schneide aber die Mutter, blutender Hand, aus der Bahn zieht. Eine Alte schließlich, blanker Brüste, ereilt den Soldaten, Fuß hinter dem Fuß des Soldaten, der hinter der Hand der Gestürzten, und eilt der Mutter zur Hilfe; sie überspringt seinen Lauf und wirft sich, Arm über Arm in seine Haare greifend, bauschenden Kleides zur Seite zurück, wilden Gesichtes ihn an den Haaren herum- und zurückzureißen, der darob, schmerzverzerrt, den Blick von dem Knaben läßt.

Im Ersten Komplex links stand eine höhere Schicht (der Kämpfenden) über einer niederen Schicht (der Toten); in den Mittleren Reihen stand eine niedere Schicht (der Soldaten) über einer höheren (der Mütter): so steht im Komplex rechts eine hochaufgehende über einer erdnahen. Die hochaufgehende über und jenseits der erdnahen besteht aus zwei Gruppen und einer Einzelfigur in deren Mitte.

Die linke Gruppe aus vier Gestalten: Aufgeht die Figur einer Frau, welche im Gesäß niedersinkt, in den Schultern rückwärts sinkt, im Kopf, nach Luft schnappend, hintüber stürzt, mit dem gehobenen Arm einen Dolch übergreift, der in ihren Unterarm blutig schneidet, um mit dem Daumen und dem Zeigefinger den Dolch und die Hand eines Soldaten zu rühren, und mit ihrer ausgestreckten Linken das ihr entgleitende Ärmchen ihres Kindes hält. Zu dieser Figur ist rechtwinklig die Figur eines Soldaten gestellt, der zwischen die Sinkende und deren anderes Kind, welches an das Bein einer nächsten Mutter zur Seite weicht, sich daran klammert und klagend aufschaut, energisch hineintritt, Bein und Schenkel hebt, Mutter und Kind, die symmetrisch einander, auseinander treibt; breiter Brust umfaßt er stark und fest mit dem linken Arme den Leib

ihrer geschulterten, in der Luft strampelnden, zappelnden kopfunter schreienden Kindes, dessen eines Ärmchen noch in ihrer Hand, dessen Finger noch an ihrem Daumen; und vorkommender rechter Schulter, herausgewendeten Ellenbogens (pp. 165/166) drückt er ihr mit sich aufrichtender Kraft, mit Dolch fest fassender und drehender Hand hart und fest die Faust auf das Schlüsselbein, den Handballen auf die Kehle, sie niederzustoßen; und er sieht und erwartet, entsetzt, hart, Sturz, Schmerz und Klage.

Rubens vertieft gegen Ende die Grausamkeit der Häscher und Soldaten: Der innehaltende Häscher, dann dieser Soldat, dann der weitausholende Häscher sehen in den Gesichtern der Frauen und Mütter, was sie tun, und sie erkennen deren zitternde Hoffnung, erwarten deren aufklagenden Schmerz, suchen deren Hintübersturz und Vergehen. Rubens intensiviert dadurch das Mordlustmorden des ersten Häschers.

Die Einzelfigur einer Frau: Im Ersten Komplex links war im Zentrum der Sieg und die Pein des Häschers, in den Mittleren Reihen war als Anhebung die Klage der Rachel *arioso* heraus gesetzt, so ragt auch in dem Komplex rechts die höchste Leidenschaft, das höchste Leiden, das diesem Teile der Komposition zu eigen, hoch auf. Eine Frau, vom Rücken zu sehen, auf ihrem rechten Beine stehend, das linke, an welches der anderen Kind gewichen, leicht hebend, hebt sich im Rücken, hebt ihren Kopf, hebt Arme und Hände empor, die Linke, nicht greifend, vor den Häscher, die Rechte, nicht fassend, vor den Pfeilerstumpf, beide an ihre Orte auseinander zu halten, sie sieht, wie der Häscher, welcher stämmig Bein und Knie vor ihrem Gesicht gegen den Sockel hebt, ihren Buben, ein Beinchen in beiden Händen, über seine Schulter schwingt, ihren Aufschrei aus dem Winkel der Augen erwartend, um ihr Kind am Edikt Pfeiler zu zerschmettern: nicht mehr wie die letzte der Mittleren Reihe hoffend, hebt sie sich und hebt, als andere Rachel, die Arme und Hände, hebt sie ins nicht mehr Greifende, nicht mehr Trennende über sich, bis ins Hintüberniederschlagen, hinaus.

Dann die letzte Gruppe dieses Komplexes weiter rechts aus drei Gestalten: Da sitzt-hockt eine Frau, hält mit überhangenden Armen ihr Kind, gewickelt, noch halb auf den Knien, beugt sich vor, es zu schützen, zu decken, und beißt panischer Angst in den Arm eines Schergen; dieser, der einzige Scherge des Dritten Teiles der Komposition, ihr zur Seite niedergehockt, ist ihr mit rohem Griff über die Arme gefahren, die Arme vom Kinde wegzureißen, damit es, das jüngste von allen, ihm vor die Füße rolle, und er hat, im Rücken der Mutter, vor Wut und Schmerz verzerrten Gesichtes und Mundes, hochauf den Dolch gezückt, die ihn quält, zu erstechen.

In diesem Komplex kämpfen die Frauen mit Soldaten bald und bald mit Schergen. In der ersten Gruppe in einem Kampfe über die Erde hin, in der zweiten Gruppe in einem Kampfe hinauf und hinab, in der letzten Gruppe in einem Kampfe konzentriert auf die Mitte. Im ersten Kampfe gelingt es für einmal noch, das Kind zu bewahren, im zweiten Kampfe bleibt es erbeutet. Im ersten Kampfe ist die Mutter blutig verletzt, im zweiten Kampfe blutig verletzt und im Sturz, im dritten unter dem Tod: solcher Verletzung, solchen Sturzes, solchen Todes Grund sieht die Hochauf-sich-Hebende vor ihren Augen zerschellen. (pp. 166/167)

IV. Der Schluß

Das Vorbild für die Komposition des *Bethlehemitischen Kindermordes*, dem Typus nach, mit welchem Rubens wetteiferte, war, wie gesagt, des Michelangelo *Sintflut*-Komposition. Abgesehen von der Zweifigurengruppe des Vaters, der seinen toten Sohn

rettet; von dem Boot im Mittelgrund und der Arche im Hintergrund des Freskos; folgen einander auch in Michelangelos *Sintflut*: im Ersten Teil ein mittenbestimmter Figuren- und Gruppenkomplex aller derjenigen Gestalten, die sich auf den Hang herauf vor der Flut gerettet haben (aus zwölf Gestalten, einschließlich der eines Tieres bestehend, wie des Rubens Erster Komplex); dann in Mitten eine sinkende (bei Rubens steigende) Reihe von Figuren und Gruppen aller derjenigen Gestalten, die sich den Hang herauf gerade aus der Flut retten; und letztlich rechts (wie bei Rubens) ein zunächst diffuser erscheinender Figuren- und Gruppenkomplex aller derjenigen Gestalten, die auf und an der letzten Insel rechts in der Flut versammelt sind.

Ein Blick auf dieses Vorbild lehrt, wie Rubens mit dem Schema umgegangen, daß er es leidenschaftlichem Pathos, präzipitierender Handlung, dramatischer Erzählung gefügig gemacht hat:

Rubens ließ den Ersten Komplex links dessen gesamter Masse, dessen oberer Begrenzung nach, nach rechts sinken; führte die nächste anhebende Figur der steigenden Reihe, zwischen der Löwenprankigen, der Furie und den toten Kindern, im Bogen einer sich aus dem Saum ihres Kleides in Klage auf- und zurückbiegenden Rachel heraus; faßte die Reihe der steigenden Mütter zusammen, gebündelt; führte die Reihe Soldaten winklig-eckig gegenan; retardierte die Handlung; führte die Reihe steigender Häscher weit nach rechts und hoch in die Höhe; schichtete und baute auch den nächsten Komplex rechts eben dieser Reihe zu, richtete ihn in der Einzelfigur der Frau, die die Arme und Hände hochaufhebt, den stämmigen Häscher ihren Jungen über die Schulter schwingen sieht, auf eben diese Reihe aus; drängte Jammer, Pein, Hoffnung, Angst, Handlung und Gegenhandlung dem Pfeiler zu. Ein Blick lehrt, wie Rubens das statisch Feste, Gleichgewichtige von Michelangelos ernstem epischen Gleichmut verformt, biegt, bündelt, dehnt, ins dramatisch Spannende verwandelt, eng und drängend nach oben rechts führt, wo der Pfeilerstumpf ragt, eckt, das Mordedikt trägt, dem alles Handeln als Ursache und Ziel zutreibt, und - wo es umschlägt:

Jenseits des Pfeilerstumpfes zunächst, als ruhiger und fester Schluß, ein Gebäude; ein Pfeiler, neben dem ein Bogen nach rechts, unter welchem die Magistrate sitzen, und eine tonnengewölbte Säulenhalle nach links gehen; ein "dunkel wirkender dorischer Prachtbau" (Burckhardt⁷⁶); mit seinen Säulen ruhig den zögernden Häscher, die Mutter schwindenden Sinns und die säulenfest stehende Rachel markierend; majestätisch, beharrend, endgültig, wahrhaft Stein. - Und mit Einem ein zweiter Schluß, eine Coda, das Gesamtbild rundend, doch zu(pp. 167/168)gleich eine Verwandlung: an wunderlich angefügtem Spalier, licht und leicht, ob Rachels Klage, grünt das Laub, und weitet sich dann und öffnet sich der Himmel, und drehen sich und schweben miteinander, über zerfallenem glühendem Gemäuer und Säulenbruch in der Nähe, einem Memorialbau und Martyrion in der Ferne, in duftigem Gewölk, dem lichten Grün komplementär, rosige, liebeiche Engel, Rachel zur Antwort Kränze und Blumen streuend den unschuldig sterbenden Kindern.

Der Bau in der Ferne: Grabbau Rachels⁷⁷, Martyrion der Kinder. Und Rachel inmitten der Kinder, inmitten der Mütter von Bethlehem.

⁷⁶ Jacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel 1898, p. 140.

⁷⁷ Gn. 35, 19. Vgl. ferner: Daniel Heinsius, *Sacrarum exercitationum ad Novum Testamentum libri XX*, Lugd. Bat. 1639, Lib. I, cap. II., p. 16: *Sed et de Rachele, quae in*

Jr. 31, 15ff.: „So spricht Jahwe: Horch! In Rama hört man Klagen und bitteres Weinen: Rachel beweint ihre Kinder, will sich nicht trösten lassen, ihre Kinder, denn sie sind nicht mehr.

So spricht Jahwe: Wehre Deiner Stimme das Weinen, und Deinen Augen die Tränen. Denn es gibt noch einen Lohn für Deine Mühen: sie kommen heim aus dem Feindesland. Ja, es gibt noch eine Hoffnung für Deine Nachkommen: die Kinder kehren in ihre Heimat zurück.“

Rubens hat gegenüber der für ihn vorbildlichen Kompositionsfolge der *Sintflut* des Michelangelo das umwendend Neue auffallend versetzt. In der Kompositionsfolge seines *Bethlehemitischen Kindermordes* drängt die Handlung über den motivisch innehaltenden, die Leidenschaft und Grausamkeit verschärfenden und den Handlungsfortgang retardierenden Häscher, der in der Folge der Mütter und Häscher, hinweg; die Handlung drängt zu ihrem Ende: und erst da, nach deren Ende, überraschend angefügt, ereignet sich noch, wie aus dem Nichts, das nicht Folgerechte schlechthin, das Wunder, es ereignet sich, die Thematik überhöhend.

Präzipitation alles Handelns auf den Pfeilerstumpf und das Edikt, als Ursache und Ziel dieses Handelns, und dann - eine angefügte Verwandlung, ein wahrhaft offenbar machender Einbruch des Göttlichen: das ist auch Erfüllung eines dramatischen⁷⁸ Erzählens. Aber eines hochbarocken und "unklassischen" dramatischen Erzählens. Man vergleiche sich dagegen Raffaels ebenfalls dramatische, doch klassische Erzählung der *Vertreibung des Heliodor*, in der ebenfalls ein Wunder wendet: in welcher der präzipitierende Handlungs- und Erregungszusammenhang der Menschen inmitten der Erzählung, unmittelbar rechts der Mitte der Komposition, reißt und dort plötzlich als thematischer (pp. 168/169) Umschlag der Tempel sichtbar wird und das Wunder ein etabliertes Kontinuum, dessen symmetrischer Fortgang erwartet wird, ereignishaft durchbricht und der dramatische Umbruch die Thematik nicht, die abgeschlossene Handlung belassend, überhöht, sondern vergründlicht, neu faßt und die Handlung selbst in ihrem Fortgang neu wird.

ipsa via, neque procul Betlehemo, fuerat sepulta, unde locus totus ita dictus, ante nos jam observarunt eruditi.

⁷⁸ Einem episch erzählenden Werk des Rubens, der Amazonenschlacht, entgegen. Vgl. Verf. in: *Peter Paul Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, hrsg. von Erich Hubala, Konstanz 1979.