

Rudolf Kuhn

Studienkunst oder Phantasiekunst
Leonardo, Tizian und die Naturwirklichkeit
Ein Versuch zur Geschichte der Kunst Italienischer Maler zwischen
1300 und 1570

Zweite, revidierte Ausgabe des Buches *Studienkunst vs.
Phantasiekunst*, Frankfurt (Peter Lang) 2011

Vorwort

Dieser *Versuch zur Geschichte der Kunst Italienischer Maler zwischen 1300 und 1570* wird in drei Schritten durchgeführt, welchen Schritten die drei Teile dieser Schrift entsprechen. Das leitende Interesse bei allen Schritten ist - anhand wechselnden Materiales, anhand von Zeichnungen, von Traktaten, endlich auch Gemälden - auf den Werkprozeß gerichtet, auf dasjenige, was der Maler machte, wenn er ein Malwerk beabsichtigte, ein Gemälde entwarf, es ausarbeitete und es vollendete, und auf den Grund für diese Art des Machens, auf dasjenige, als was die Malerei nach Inhalt und Ziel in der Lehre von der Malerei verstanden wurde.

Davon ausgehend, daß die Maler des Quattrocento dann in besonderer Weise Einzelwirkliches in ihre Darstellungen aufnahmen, um ihre Darstellungen der Naturwirklichkeit anzunähern, und dieses Einzelwirkliche darum studierten und figurierten (formulierten), greife ich - nach einer ersten Einführung in die verschiedenen Stufen des Werkprozesses - die Studie aus diesem Werkprozesse heraus und behandle deren Geschichte und Entfaltung im Tre- und Quattrocento; ich folge dabei dem dreifachen, einander parallelen, jedoch zeitlich versetzten Gange von den Studien nach Kunstwerken, Kopien genannt, zu den Studien nach der Naturwirklichkeit und von den Aktstudien nach antiken Kunstwerken zu den Aktstudien nach der Naturwirklichkeit und von den durch Ghiberti nun schriftlich niedergelegten, hauptsächlich naturwissenschaftlichen Studien nach Autoren, Exzerpte genannt, zu den dann durch Leonardo gezeichneten und/oder schriftlich niedergelegten, naturwissenschaftlichen Studien nach der Wirklichkeit. Zu des Ghiberti Verständnis, wie von der Skulptur und der Malerei lehrschriftlich - in seinen *Commentarii* - zu handeln sei, gehörte als große Ausnahme in der Lehre des Quattrocento auch die Geschichte dieser beiden Teilkünste im Altertume und in der damaligen Neuzeit.

Die Studie, über welche in die Malwerke dann Wirklichkeit eingebracht wurde, scheint für das mittelitalienische Quattrocento so wichtig, daß ich von dieser Malerei als einer Studienkunst spreche. Das erlaubt im Zweiten Teile dieser Schrift, Leonardo's Lehre und Praxis einer Malerei nun als Wissenschaft daneben und entgegen zu setzen und diese Malerei als Wissenschaft als die sprunghaft plötzliche Vertiefung und Vollendung jener Malerei als Studienkunst anzusehen. Das Urteil, Leonardo sei Wissenschaftler und dann als Künstler gut in der Lage gewesen, seine wissenschaftlichen Forschungsergebnisse zeichnerisch zu illustrieren, ist bekanntlich inzwischen veraltet; nein, das Zeichnen und das Malen war ein oder das vorwaltende *Procedere* Leonardo's in seiner Wissenschaft, die Malerei selbst war ihm forschende Wissenschaft; dieses

galt es aus seinem Malereitrate, dem *Libro di Pittura*, aber auch aus den gezeichneten und gemalten Werken zu entwickeln und verständlich zu machen, wiederum mit dem besonderen Interesse an dem Werkprozesse und an dem nun ebenfalls differenzierten Studienprozesse, verbunden auch mit der Frage nach dem Orte eines Gemäldes in diesem Wissenschaftsprozesse.

Meiner Erläuterung ist dann eine Auswahlübersetzung des *Buches über die Malerei* angefügt, zumeist der schon erwähnten naturwissenschaftlichen Studien, die Leonardo in ein *Buch über die Malerei* plazieren wollte und die er demnach - wie Ghiberti die seinen - potentiellen Lesern, so vor allem Malern, als Teil eines Kunstverständnisses zumutete.

Den Zweiten Teil meiner Schrift schließe ich mit Bemerkungen zu Malern ab, die m.E. Leonardo in diesem Verständnis der Malerei als Wissenschaft folgten, Michelangelo, Raffael (und vielleicht Pontormo), um dann allerdings auch festzustellen, daß andere Nachfolger ausblieben, neue Interessen vorwalteten und die Malerei als Wissenschaft durch diese wenigen Maler zugleich entstand, blühte und mit ihnen endete.

Ein zureichendes, neues Konzept, zugleich auf einer Höhe realisiert, sodaß die Werke bekanntlich denen der Leonardo, Michelangelo und Raffael nicht nachstanden, sondern pari waren, trat an einem anderen Orte auf in der abermals sprunghaft plötzlichen Umwandlung des überkommenen Werkprozesses durch Tizian, welche Umwandlung nun der Phantasie Vorrang und Platz gab zu wirken, sodaß von der Malerei als einer Phantasiekunst gesprochen werden kann, welcher dann - zumal während des Hochbarockes - eine große Zukunft eröffnet wurde: im Dritten Teile dieser Schrift war also auf Tizian's Werkprozeß einzugehen, und abgeschlossen endlich habe ich meinen Versuch mit einer Erläuterung nur einer der Werkgruppen des Tizian, mit einer Erläuterung seiner Mythologien, der *Poesie*, (nebst einigen wenigen religiösen Bildern).

Eine detaillierte Auskunft - insbesondere über den Ersten und den Zweiten Teil diese Schrift - gewährt das Inhaltsverzeichnis.

Die Zeichnungen, die ich im Ersten Teile heranzog, sind zahlreich: ein Leser nehme diesen Teil als den Katalog einer *exposition imaginaire*, in deren Kataloge er vielleicht nicht jeden Eintrag lesen möchte und lesen wird; ich habe ein Layout gewählt, das die Orientierung, wie ich hoffe, erleichtert. Ähnliches gilt für die Auswahlübersetzung aus Leonardo's Traktat: auch hier bräuchte ein Leser nur das, was ihn interessierte, zur Kenntnis nehmen, und der Zusammenhang der Gesamtdarlegung bliebe dennoch gewahrt.

Ich hatte die Absicht, im Dritten Teile vorab noch einige Porträts (Modellporträts) und Phantasieporträts (die Einfigurenbilder *Johannes Bapt.*, *Jacobus Maior* usf.) des Tizian heranzuziehen, in einer genaueren Entsprechung

zu der Behandlung Raffael's im Kapitel davor, und auch, - nach Fertigstellung meines gesamten Textes - in Anmerkungen genauere Bezüge zum heutigen Forschungsstande herzustellen und zu ihm Stellung zu nehmen, doch muß ich (altershalber) aufhören.

Meine Beobachtungen und Überlegungen sind der akademischen Lehre erwachsen und dort in Vorlesungen, Pro-, Haupt- und Oberseminaren wiederholt vorgetragen worden, vom Ureinfall zum Bilde seit den frühen 70er Jahren, Lektüre, Kommentare, Übersetzung aus und zu Leonardo's Traktat seit den frühen 80er Jahren, Tizian's Mythologien seit den späten 80er Jahren - des vorigen Jahrhunderts.

Zum Schlusse möchte ich den Damen und Herren Kollegen und ihren Mitarbeitern danken, die mir in Graphischen Sammlungen an vielen Orten der alten und der neuen Welt ermöglicht haben, einen großen Teil der Zeichnungen, über die ich spreche, aus der Nähe anzusehen.

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil:	
Die Malerei als Studienkunst. Über den künstlerischen Werkprozeß überhaupt.	
Über die Entwicklung der Studie im Tre- und Quattrocento. Zu Ghiberti's <i>Commentarii</i>	9
1. Kapitel: Hinführung	10
1. Der Künstler, der ein Kunstwerk macht	10
2. Der Prozeß solchen Machens. Ein heuristisches Modell	11
a) Ureinfall	13
b) Skizze	20
c) Studie	25
d) Zusammenfassende Zeichnung	28
e) Cennini und Alberti, Werkprozeß im 14. und 15. Jahrhundert	31
2. Kapitel: Über die Entwicklung der Studie im Tre- und Quattrocento	42
Einleitung	42
1. Kompositionsstudien, Kompositionsmuster nach Kunstwerken (Kopien)	46
a) Interesse am ikonographischen Schema der Komposition	46
b) Interesse zugleich an der künstlerischen Durcharbeitung	47
c) Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung und an der Weiterentwicklung einer Komposition	55
2. Figurenstudien, Figurenmuster nach Kunstwerken (Kopien)	72
a) Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung der Figur	72
b) Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung und der Änderung der Figur	82
3. Figurenstudien, Figurenmuster nach der Naturwirklichkeit	86
a) Figurenstudien von Menschen, auch von Gewändern	86
b) Porträtstudien	101
4. Figurenstudien, Figurenmuster von Tieren nach Kunstwerken (Kopien) und nach der Naturwirklichkeit	108
5. Figurenstudien, Figurenmuster in Akt nach Kunstwerken (Kopien), incl. Kompositionsstudien, Kompositionsmuster in Akt nach Kunstwerken	112
6. Figurenstudien, Figurenmuster in Akt nach der Naturwirklichkeit	123
3. Kapitel: Ghiberti's Natur- und Geschichtsstudien nach Texten und nach der natürlichen wie historischen Wirklichkeit. Bemerkungen zu seinen <i>Commentarii</i>	133
Einleitung	133
1. Ghiberti's Naturstudien nach Texten und nach der Wirklichkeit im Dritten Kommentar	137
a) Über das Licht, das Auge und das Sehen	138
b) Über den männlichen Körper	147
2. Ghiberti's Geschichtsstudien nach Texten im Ersten Kommentar: Über den Ursprung der Bildenden Kunst und über die Geschichte der Skulptur und der Malerei im Altertum	150

a) Über den Ursprung der Bildenden Kunst	154
b) Über die Geschichte der Skulptur im Altertum	155
c) Über die Geschichte der Malerei im Altertum	159
3. Ghiberti's Geschichtsstudien nach der historischen Wirklichkeit im Zweiten Kommentar: Über den Untergang der Bildenden Kunst und über die Geschichte der Malerei und der Skulptur in der Neuzeit	168
a) Über den Untergang der Bildenden Kunst	169
b) Über den neuen Aufstieg der Bildenden Kunst durch Giotto	170
c) Über die Geschichte der Malerei in der Neuzeit	173
d) Über die Geschichte der Skulptur in der Neuzeit und Abschluß des Geschichtsberichtes: Gusmin	178
e) Über das eigene Werk	180
4. Abschließende Bemerkungen	185
4. Kapitel: Über den Gebrauch der Studie im späteren Quattrocento	206
Einleitung	206
1. Studien Antonio Pollaiuolo's	206
2. Studien des Andrea del Verrocchio	215
3. Studien Domenico Ghirlandaio's	220
4. Studien Sandro Botticelli's	236
5. Studien Luca Signorelli's	246
6. Studien Filippino Lippi's	257
Zweiter Teil:	
Die Malerei als Wissenschaft von der Naturwirklichkeit, die Vertiefung der Malerei als Studienkunst	277
1. Kapitel: Leonardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften	278
Einleitung	278
Voraussetzung	281
1. Der Unterschied, vorzüglich zur Dichtung, im Hinblick auf den Gegenstand und dessen Auffassung	282
2. Der Unterschied, vorzüglich zur Musik und zur Dichtung, im Hinblick auf die Zeitlichkeit der Harmonie und die Darstellung des Gegenstandes	287
a) Differenz zwischen der Malerei und der Musik auf der einen Seite und der Dichtung auf der anderen Seite: Harmonie in der Zeiteinheit	288
b) Differenz zwischen der Malerei und der Musik: Harmonie in der Zeitfolge und permanente Harmonie	291
3. Der Unterschied gegenüber der Skulptur: Die Malerei als Wissenschaft	296
a) Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände	297
b) Die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte	299
c) Die Wiederholung der Wirklichkeit in der Skulptur, der Schein der Wirklichkeit in der Malerei	301
4. Die Wissenschaft der Malerei	305
a) Der Unterschied zu anderen Wissenschaften im Hinblick auf die Gewißheit	305
b) Die Begründung der Wissenschaftlichkeit der Malerei. Prinzipien, schrittweiser und folgerechter Aufbau, allgemeine Verständlichkeit	307

c) Das Verhältnis von Wissenschaft und Handwerk zueinander in der Malerei	308
2. Kapitel: Leonardo's Lehre und Praxis einer Malerei als Wissenschaft von der Naturwirklichkeit. Die Vertiefung der Malerei als Studienkunst	311
1. Leonardo's Lehre von der Malerei als Wissenschaft: die Vertiefung der Malerei als Studienkunst: Allgemeines	311
2. Leonardo's Lehre und Praxis der Malerei als Wissenschaft: zur Methode I: der Weg	316
a) Ziel und Weg der Malerei als Wissenschaft	316
b) Die zehn Kategorien	317
c) Der Studienprozeß	323
3. Leonardo's Lehre und Praxis der Malerei als Wissenschaft: zur Methode II: Weiteres, insbesondere über Grenzen	356
a) Die Malerei und der Spiegel	357
b) Urteil, Einsicht, kein drauflos Studieren	358
c) Grenzen einhalten: unbedachtes Urteil und innerer Drang	359
d) Grenzen überschreiten: Phantasie	361
4. Leonardo's Lehre und Praxis der Malerei als Wissenschaft: zur Methode III: das Ziel	367
a) Die Studiensammlung: Serie, Atlas	368
b) Die Gemäldekomposition I: der Werkprozeß	370
c) Die Gemäldekomposition II: Weiteres zum Komponieren	381
i) Zunächst zur Terminologie	382
ii) Sodann zur Figurenbildung, besonders in einer <i>Storia</i>	384
iii) Sodann zur Zusammenhangsbildung, besonders in einer <i>Storia</i>	390
d) Die Gemäldekomposition III: Porträt, Andachts-/ Altarbild	399
e) Die Gemäldekomposition IV: <i>Storia</i>	409
3. Kapitel: Leonardo's <i>Libro di Pittura</i> : eine Auswahlübersetzung	422
Einleitung: Zur wissenschaftlichen Ausbildung des Malers	422
Vorbemerkungen zur Übersetzung	426
1. Bewegung und Ruhe	429
a) Grundsätzliches	429
b) Gliederung; Knochen, Gelenke und Bänder	435
c) Muskeln	438
d) Körperliche Bewegung, Ponderation	441
e) Seelische und geistige Bewegung	453
2. Finsternis und Licht, und Farbe	466
a) Grundsätzliches zu Finsternis und Licht	466
b) Schatten und Licht	469
c) Primitiv-, Derivativschatten und Licht	474
d) Lumen universale	478
e) Kontrastwirkungen	482
f) Farbe	484
g) Reflex	494
h) Glanz	498
3. Nähe und Ferne und zur Landschaft im Besonderen	500
a) Zur Landschaft überhaupt	500

b) Die drei (bzw. vier) Perspektiven. Allgemeines	505
c) Die erste, die Linearperspektive	506
d) Die vierte Perspektive, die ‚Perspektive der Schatten‘	509
e) Die zweite, die Farbperspektive	509
f) Die dritte, die Luftperspektive und über Konture (‚ <i>Sfumato</i> ‘)	516
4. Kapitel: Der Höhepunkt und das Ende der Malerei als Wissenschaft	525
Einleitung: Leonardo, Michelangelo, Raffael	525
1. Raffael und die Vollendung des Werkprozesses	526
a) <i>Figurazione</i> anhand von Hausmadonnen und Porträts	526
b) <i>Disposizione</i> anhand von Zeichnungen für die <i>Disputa</i>	546
c) <i>Composizione</i> , anhand von Zeichnungen für die <i>Schule von Athen</i>	557
2. Leonardo, Michelangelo, Raffael: das Dreigestirn der Malerei als Wissenschaft	563
a) Der besondere Weltaspekt des Raffael in der Malerei als Wissenschaft	563
b) Die besonderen Weltaspekte des Leonardo und des Michelangelo in der Malerei als Wissenschaft	570
c) Das Diskontinuum und die Fundamentalüberraschung	572
3. Die Malerei als Wissenschaft ohne Nachfolger	576
4. Abschluß: noch zwei Studien des Raffael	587
 Dritter Teil:	
Die Malerei als Phantasiekunst. Über Tizian	591
 Ein Kapitel: Über Tizian’s Werkprozeß, über Tizian’s Mythologien und einige andere Gemälde. Die Malerei als Phantasiekunst	592
I. Über Tizian’s Werkprozeß. Die Malerei als Phantasiekunst	592
II. Tizian’s Mythologien (die <i>Poesie</i>) und einige andere Gemälde	609
1. Die frühen <i>Poesie</i>	611
2. Die Mythologie der Gewalt, nebst Religiösen Bildern der Gewalt	634
3. Die mittleren <i>Poesie</i>	641
4. Die späten <i>Poesie</i>	664
5. Eine Römische Historie und die spätesten <i>Poesie</i>	690
6. Späte und späteste christliche Darstellungen	712
 Register	720

Erster Teil.

Die Malerei als Studienkunst. Über den künstlerischen Werkprozeß überhaupt. Über die Entwicklung der Studie im Tre- und Quattrocento. Zu Ghiberti's *Commentarii*.

1. Kapitel: Hinführung.

Ich nehme meinen Ausgang von zwei Texten Kurt Badt's (1890-1973), um erstens den Gegenstand dieses Buches zu konstituieren - einen zentralen Gegenstand jeder Wissenschaft von der Geschichte der Kunst -, nämlich '*den Künstler insofern, als er ein Kunstwerk macht*', und um zweitens ein Modell für den '*Prozeß solchen Machens*' aufzustellen, ein Modell, das ich als ein heuristisches ansehe.

1. Der Künstler, der ein Kunstwerk macht¹.

Kurt Badt hob in einem Aufsatz², in dem er von den Grenzen der politischen und der künstlerischen Geschichte handelte, erneut das Machen, das *facere*, dessen, der künstlerisch handelt, heraus und stellte es dem Tun, dem *agere*, desjenigen, der politisch handelt, gegenüber. In dessen Tun sind der Plan, die Tat und die Wirkung strukturell je verschieden. So ward die Absicht - wenn wir einem Beispiele aus der Argumentation des Niccoló Machiavelli³ über das Politische folgen -, so ward die Absicht Alexander's VI. Borgia, seinen unbändigen und tüchtigen Sohn Cesare groß zu machen (*aveva Alessandro VI nel volere fare grande ... suo figliuolo*), zu einem politischen Ziel. Auf dem Wege zu dessen Verwirklichung waren das Erwägen und Berechnen, wie das zu erreichen, und das Überlegen, was zu tun sei: so zuerst dem König von Frankreich (Ludwig XII.) zu helfen, seine Ansprüche auf das Herzogtum Mailand zu legitimieren, und dann Cesare mit dessen Billigung und

¹ S.a. Rudolf Kuhn, „Rubens, Das Große Jüngste Gericht, ein Altarbild, nebst Überlegungen zur Funktion eines Werkes der Kunst als Tat der Politik und als Denkmal der Geschichte“, *Land und Reich, Stamm und Nation ... Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag*, ed. Andreas Kraus, vol. 2 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte vol. 79), München 1984, pp. 91-105; jetzt in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr, Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt 2001 (Ars Faciendi Vol. 10), pp. 77-94; jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/12159/>. Über Kurt Badt s.a. meinen Artikel „Badt (Kurt)“, *Petit Larousse de la peinture*, ed. Michel Laclotte, Paris 1979, vol. 1, p. 108; jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/10440/>; das Sigle des Artikels weist die Redaktion als Verfasser aus, welche diesen Artikel aber nur kürzte und ins Französische übersetzen ließ.

² Kurt Badt, „Der Kunstgeschichtliche Zusammenhang“, in Kurt Badt, *Kunsttheoretische Versuche*, Köln 1968, 141-175. Ferner Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971, passim.

³ S. Niccoló Machiavelli, *Der Fürst „Il principe“*, ed. et transt. Rudolf Zorn, Stuttgart ³1963, pp. 26sq.

Unterstützung die Romagna gewinnen zu lassen, wesentlich verschieden von den einzelnen, konkreten Taten, von der Scheidung der Ehe des Königs, die ihm eine zweite Heirat (mit der Witwe Karls VIII.) und über diese Heirat jenen Anspruch ermöglichte, auch von den konkreten Kämpfen Cesare's um Imola, Forli, Pesaro, Rimini usf., von dessen Einsetzen eines zupackenden, grausamen Statthalters, von dessen Hinrichtungen und Ermordungen der eigenen Hauptleute, der adligen Opposition in Rom, später sogar des nicht mehr benötigten Statthalters usf., Taten wiederum, die als solche zeitlich schnell vergingen und ihrerseits wesentlich verschieden waren von der Wirkung derselben, die blieb (sc. auf Zeit), einem mächtigen Herzog-Sohn des Papstes, um dessentwillen sie geplant, getan und geduldet worden waren. Plan, Tat und Wirkung waren strukturell verschieden, sie waren jedoch folgerecht, und sie hingen gemeinsam, auch bekämpft und endlich durchkreuzt von ähnlichen Unternehmungen anderer, fortlaufend in Geflecht oder Strom der Geschichte.

Das war, wie ich, Badt folgend, sagte, verschieden von dem, was ein Künstler machte, von Entwurf, Ausführung und Vollendung, bis zur Aushändigung eines Werkes an einen Auftraggeber oder Käufer, in welchem ausgehändigten oder verkauften Werke jene drei enthalten, sichtbar waren und blieben. Der Entwurf, eingefallen, ausgearbeitet, durch Studien bereichert, stand - und steht uns noch - im Gemälde, ausgeführt und vollendet, vor Augen. Es ist wichtig, sich dieses bewußt zu machen, daß der *Entwurf* in dem vollendeten Werke, durch welche Zwischenschritte immer geklärt und bereichert, ausgeführt *da ist*; und daß der Künstler und seine Werkstatt sich in ihrer Arbeit, in ihrem Machen des Werkes, strukturell stets gleichgerichtet verhielten, beim Aufzeichnen eines Einfalles, beim Ausarbeiten und Bereichern dieses Einfalles und beim Ausführen und Vollenden des Werkes, stets konzentriert auf den Entwurf, auf *dessen* Darstellung. Ausgeführt, stand des Künstlers Entwurf desjenigen, was der Bildgegenstand, von dem zumeist jeder gehört und es schon viele Darstellungen gegeben hatte, ihm sei - mit den charakteristischen formalen und thematischen Momenten, die seinen Entwurf von den Entwürfen anderer Künstler abständig sein ließen -, ins Klare gebracht und vollendet, vor den Betrachtern da. Dieser Konstitution eines künstlerischen Werkes wegen können nachfolgende Generationen, solange das Werk erhalten bleibt, können auch wir den *vollendeten Entwurf* des Künstlers anschauen, ihn mit eigenen Augen wirklich sehen, anders als die politischen Absichten, Erwägungen, Planungen und Taten. Diesem Werkprozeß, Vollendung, Ausführung und Entwurf, und einzelnen seiner Momente gilt im Folgenden die Aufmerksamkeit.

2. Der Prozeß solchen Machens. Ein heuristisches Modell.

Kurt Badt erläuterte in einem kleinen Buche⁴ Zeichnungen und theoretische Äußerungen Eugène Delacroix's, im Wechsel und einander ergänzend. Badt kam dabei vor allem auf den Prozeß und auf die Methode des Machens eines Werkes der Kunst, so eines Gemäldes, zu sprechen, einen Prozeß, der zunächst zeichnerisch und auf dem Papiere ablief. Dieser Prozeß ließ sich in einem Modell zusammenfassen, und die Stufen des Prozesses ließen sich mit *termini tecnici* des Delacroix benennen. Auf andere Künstler angewendet, nenne ich das Modell ein heuristisches und sehe darin seinen grundsätzlichen Wert. Denn mit seiner Hilfe läßt sich auch bei anderen Künstlern nach dem Werkprozesse wie nach dessen Stufen fragen und lassen sich Eigenheiten besser erkennen. Es zeigt sich dann, daß dieses Modell über lange Zeiten der Geschichte der europäischen Malerei auch das reale Modell des Werkprozesses war⁵ - so von der Hochrenaissance bis gegen das 20. Jahrhundert hin - und daß sich in den theoretischen Schriften anderer Künstlern entsprechende *termini* finden lassen, z.B. bei Leonardo da Vinci.

Das Modell umfaßt vier Stufen, den *Ureinfall*, die *Skizze*, die *Studie*, die *abschließende (zusammenfassende) Zeichnung*, auf die dann als fünfte Stufe das *Gemälde* folgen kann. So galt es über die genannten vierhundert Jahre hin. Dennoch gelte es als *heuristisches* Modell, um so Platz für andere Arten des Werkprozesses, die in der Geschichte bestanden haben - etwa bei Tizian -, und Platz für weitere und andere Stufen zu lassen, wie die Farbskizzen des Rubens. Wenn ich die Stufen nun erläutere und die *termini* des Delacroix und des Leonardo nenne⁶, wird auffallen, daß die *termini* dieser Maler einander entsprechen, ohne jedoch identisch zu sein, das betrifft die erste und die vierte, vor allem aber die zweite Stufe. Die Differenz ist eine in der Sache, eine der

⁴ Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Drawings*, Oxford 1946; auf Deutsch: Kurt Badt, *Eugène Delacroix, Zeichnungen*, Baden-Baden 1951, jetzt in: Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Werke und Ideale*, Köln 1965.

⁵ S. vor allem: Joseph Meder, *Die Handzeichnung, Ihre Technik und Entwicklung*, Wien ²1923, bes. pp. 251 – 558, u.v.a.

⁶ Delacroix's *termini tecnici* s. Badt a.a.O. (1951) pp. 18sq., (1965) pp. 26sq. Leonardo's *termini tecnici* s. seinen *Libro di Pittura*: Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Carlo Pedretti, transcr. Carlo Vecce, Florenz 1995 (Biblioteca della Scienza Italiana IX); ältere Ausgabe mit deutscher Übersetzung: Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. et transt. Heinrich Ludwig, vol. 1-3, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. ed. Rudolf Eitelberger v. Edelberg), Nachdruck Osnabrück 1970, *componimento inculto, ordinato, ornato* in § 76, in Verbindung mit §§ 64, 189, *ritrarre, figurazione* ebenda passim, und seine zehn Kategorien z.B. in § 511. Zu den *termini tecnici* des Leonardo s. Rudolf Kuhn, "Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508", *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, edd. Frank Büttner, Christian Lenz, München 1985, 51-68, und später in der vorliegenden Schrift. Meine Definitionen der Stufen des heuristischen Schemas anlässlich meines Aufsatzes über „Rubens: Figur, Hell-Dunkel und Farbe im Kompositions-Prozeß“, *Festschrift Lorenz Dittmann*, edd. Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Güthlein, Rudolf Kuhn, Frankfurt 1994, pp. 73-85, jetzt in: Kuhn, *Kompositionsfragen*, pp. 95-119.

historischen Stellung Leonardo's bzw. Delacroix's in der Geschichte der Kunst; ich lasse sie vorerst bei Seite; komme jedoch darauf zurück, wenn ich zum Werkprozesse des Raffael gelangt bin, und sie wird dann helfen, diese historische Differenz in ihrer Bedeutung für das Thema dieses Buches zu erkennen. Ferner ist dann, wenn vom Werkprozesse des Leonardo des Näheren die Rede ist, Leonardo's spezifische Differenzierung der *Studie* - in einen eigenen Werkprozeß - und deren Bedeutung für mein Thema zu erörtern, welche Differenzierung zu einem uneinheitlichen Sprachgebrauche Leonardo's - eher beschreibender Art - führte.

Zur Erläuterung der vier Stufen des Werkprozesses ziehe ich Beispiele dieser beiden Künstler - Delacroix und Leonardo - heran.

a) Ureinfall

Ein *Ureinfall* (*la première pensée*, Delacroix, *il componimento inculto*, Leonardo) war in der älteren Malerei eine Zeichnung, in der ein Künstler einen Einfall zu einer Figur, zu einer Gruppe oder zu einer ganzen Komposition festhielt. Dieser Einfall kam dem Künstler, wenn und als er die Sache, den Vorgang oder die Personen bedachte, die er darstellen wollte oder darstellen sollte. Wie jeder weiß, kommen solche Einfälle plötzlich, blitzartig, und sie pflegen schnell zu verschwinden oder unklar zu werden; darum zeichnete der Künstler die Ureinfälle in der Regel rapide und häufig mit heftigem Striche auf und benützte dazu ein zu solchem heftigen und rapiden Zeichnen besonders geeignetes Material und Instrument, oft die Feder oder Silberstift und Feder. Oft überstürzten sich die spontanen Einfälle, überstürzten sich teilweise: 'So - nein, so soll's sein - so diese Stelle': das kann man den Zeichnungen häufig absehen. Dasjenige, was dem Künstler einfiel, das, was in diesem Momente die Hauptsache war, pflegte klar zu sein; Ausführungen, nähere Präzisierungen, Details dagegen fehlten oft. Die Ureinfälle waren, wie man sagen könnte und Badt gesagt hat, schlagend, prägnant, sofern sie etwas taugten; eher *prägnant*, d.h. auch entwicklungsfähig, denn *präzise*, d.h. ausformuliert. So auch die Ureinfälle, die ich zunächst heranziehe.

Zwei Ureinfälle Delacroix's für je eine Gruppe aus Reiter und Pferd:
Arabischer Reiter im Galopp, ca. 1842, Feder 0,17 x 0,18, (1885:) Arras, Slg. Le Gentil (Robaut⁷ 760).

⁷ Alfred Robaut, *L'Œuvre Complet de Eugène Delacroix*, Paris 1885. Bei vier der Zeichnungen Delacroix's konnte ich trotz einiger Erkundigungen keine aktuellen Angaben über den Besitzer finden; die älteren Angaben sind durch den Zusatz des Erscheinungsjahres des Kataloges von Robaut gekennzeichnet.

Delacroix zeichnete diesen Ureinfall mit der Feder auf. Was fiel ihm ein, was war die prägnante Hauptsache? Man sieht den Reiter herankommen: das Pferd im Galopp, im Moment mit vier Beinen in der Luft; der Reiter, der es allein mit den Schenkeln lenkt, hat die Arme zur Seite geworfen und das Gewehr am Laufe in der Hand, aufrecht. Man sieht, wie der Turban weht und das Gewand nachweht. Man spürt das Tempo: dank der schmalen, linken Hinterhand des Pferdes, der spitz nachwehenden Bahn des Gewandes und der Aufrichtung von Reiter und Pferd vorne und des raumgreifend vorgestreckten, rechten Vorderbeines des Pferdes ist in die Gruppe selbst hineingebildet, daß der Reiter aus der Ferne auftaucht und in rasendem Tempo in's Nahe und Große wächst. Mit wenigen Strichen wurde, zur Steigerung des Heraufkommens vorne abschüssig, der Wüstenboden gegeben und mit wenigen Strichen locker in der Ferne der Dünenkamm.

Der Connétable von Bourbon und sein Gewissen, 1835, Pinsel 0,31 x 0,22, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 1942.157 (Robaut 622).

Es handelte sich um Herzog Karl von Bourbon (1490 - 1527), den Connétable von Frankreich, den zweiten Mann im Reiche, der König Franz I. aber verriet - freilich auf Grund vieler Kränkungen - und 1523 zu Kaiser Karl V. überging; er fiel 1527 beim Sacco di Roma durch einen Schuß (dessen sich Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie rühmte).

Delacroix zeichnete und lavierte diesen Ureinfall mit dem Pinsel. Man sieht einen ganz anderen Reiter, in der Taille zusammengenommen, die Arme auf dem Rücken verschränkt, den Kopf unter dem Barett geneigt, man sieht das Pferd mit metallenen Brustschutz staksig das Vorderbein gegen die Erde stemmen, mit den Hinterhänden nachrutschend. Und sieht Unheimliches, den Boden laviert und einen lavierten, begleitenden Schatten, eine Verdopplung von Reiter und Pferd, man sieht den Schatten des Reiters aus diesem, aus seinem Rücken, hervorwachsen, sich über ihn beugen und von oben und vorne ihm ins Gesicht schauen: sein Gewissen, das aus ihm hervorwächst, ihn überfällt und ihn anschaut.⁸

⁸ Einen ähnlichen Einfall findet man bei Jean de La Fontaine, *Le Faucon, Der Falke*, Verse 102sq: „Allein ihn spornten bohrende Gedanken / an seine Leidenschaft; stets hinter ihm / saß diese Qual, wenn er zur Jagd auch ritt.- Mais de ses feux la mémoire importune / Le talonnait; toujours un double ennui / Allait en croupe à la chasse avec lui.“ Jean de La Fontaine, *Sämtliche Novellen in Versen - Contes et Nouvelles en Vers*, München 1981, pp. 444 sqq.
Und zu dem ersten Ureinfall Arabischer Reiter im Galopp möchte ich dem Leser eine Lesefrucht nicht vorenthalten: Mark Twain, allerdings etwa 30 Jahre später, in Roughing It, 1872: „Wir hatten von Anfang an ein verzehrendes Verlangen gehabt, einen Eilpostreiter zu Gesicht zu bekommen, aber irgendwie waren alle, die uns überholten, wie alle, die uns entgegenkamen, in dunkler Nacht vorbeigeflüzt, und so hatten wir nur ein Sausen und ein Rufen gehört, und das schnelle Phantom der Wüste war fort gewesen, ehe wir noch den Kopf zum Fenster hinausstecken konnten. Jetzt aber erwarteten wir jeden Augenblick einen und

Ein Ureinfall Delacroix's für eine ganze Komposition:

Das Urteil Salomo's, 1862, Feder, laviert 0,14 x 0,21, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 36499 (ohne Zweifel zu Robaut 1795 oder 1796 gehörig⁹, Sérullaz¹⁰ 496).

Delacroix zeichnete und lavierte auch diesen Ureinfall mit dem Pinsel. Was fiel ihm zu diesem Gegenstande thematisch ein? Man sieht Personen und deren Begleiter vor Gericht stehen, sieht in der Mitte den Richter sitzen und links wie rechts Lagernde, die vornean seitlich abschließen. Man sieht unter diesen Personen und ihren Begleitern vor allem rechts eine Person, die sich aus dem Profile ins Frontale herwendet, sich im Hohlkreuze aufrichtet und ihre Rechte überzeugt auf ihre Brust legt, und man sieht links eine Frau, die vortritt und auf das Schwert zu ausgreift, dessen Klinge auf der rechten Seite,

sollten ihn bei hellem Tageslicht erblicken. Da ruft auch schon der Postillon: „Da kommt er!“ Alle Häse strecken sich länger, und alle Augen werden weiter aufgerissen. Fern am Horizont der endlosen brettflachen Prärie erscheint ein schwarzes Pünktchen, das sich deutlich bewegt. In ein, zwei Sekunden wird es zum Pferd und Reiter, auf und ab und auf und ab wippend - näher und näher auf uns zuzugend - immer deutlicher werdend, sich immer schärfer abzeichnend - näher und immer näher, und das Hufgeklapper dringt schwach ans Ohr - im nächsten Augenblick ein Geschrei und Hurra von unserem Oberdeck, ein Winken von des Reiters Hand, aber keine Antwort, und Mann und Pferd sprengen an unseren aufgeregten Gesichtern vorbei und jagen wie ein verspätetes Stück Sturm davon! Alles so plötzlich und wie ein Funke bloßer Einbildung, daß wir ohne die Flocke weißen Schaumes, die nach dem Vorbeiblitzen und Verschwinden der Vision zitternd und zergehend auf einem Postsack zurückgeblieben war, daran gezweifelt hätten, ob wir überhaupt ein wirkliches Pferd und einen wirklichen Mann gesehen hatten.“ Mark Twain, *Durch Dick und Dünn*, Kap. 8 (Ges. Werke, ed. Klaus-Jürgen Popp, München 1965, Bd. II, 53f.) - “We had had a consuming desire, from the beginning, to see a pony-rider, but somehow or other all that passed us and all that met us managed to streak by in the night, and so we heard only a whiz and a hail, and the swift phantom of the desert was gone before we could get our heads out of the windows. But now we were expecting one along every moment, and would see him in broad daylight. Presently the driver exclaims: »Here he comes!« Every neck is stretched further, and every eye strained wider. Away across the endless dead level of the prairie a black speck appears against the sky, and it is plain that it moves. Well, I should think so! In a second or two it becomes a horse and rider, rising and falling, rising and falling – sweeping toward us nearer and nearer – growing more and more distinct, more and more sharply defined – nearer and still nearer, and the flutter of the hoofs comes faintly to the ear – another instant a whoop and a hurrah from our upper deck, a wave of the rider's hand, but no reply, and man and horse burst past our excited faces, and go winging away like a belated fragment of a storm! So sudden is it all, and so like a flash of unreal fancy, that but for the flake of white foam left quivering and perishing on a mail-sack after the vision had flashed by and disappeared, we might have doubted whether we had seen any actual horse and man at all, maybe.” Mark Twain, *Roughing It*, cap. 8 (*English and American Literature*, CD: digitale-bibliothek, vol. 59, pp. 162315sq.)

⁹ So der nachfolgend genannte Pariser Museums Katalog.

¹⁰ Maurice Sérullaz u.a., *Dessins d'Eugène Delacroix* (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, *Inventaire Général des Dessins, École Française*) Paris 1984, Nr. 496 unter dem sicherlich falschen Titel: *Die Verleumdung Petri (Le Reniement de Saint Pierre)*.

doch in der Mitte des Geschehens, fast senkrecht in der Luft steht. Und man sieht in der Mitte den Richter, der, das rechte Bein übergeschlagen - in Variation einer alten Richterhaltung -, locker beweglich sich ein wenig zur Seite neigt und deutlich die Frau vor ihm wahrnimmt. Und dank der Lavierung findet sich die größte Helle bei Salomo, ja ein Lichtkegel scheint von ihm auszugehen, in welchen Lichtkegel die wahre Mutter aus dem Dunkeln heraustritt und in ihrem Tun, das Schwert zu hindern, sich dem Richter und uns offenbart. Salomo - Vorbild eines lichtenden, die Wahrheit ins Licht kommen lassenden Richters.

Delacroix benutzte in diesem Ureinfall wie in dem vorigen zum *Connétable von Bourbon* eine Lavierung, sie war hier wie dort Teil der ureingefallenen Hauptsache, nämlich Teil des Themas.

Ich komme zu Ureinfällen Leonardo's, ein Ureinfall für eine Gruppe und zwei Ureinfälle für Kompositionen:

Madonna mit einer Fruchtschale, ca.1481, Silberstift, Feder 0,35 x 0,25, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 486 (Popham¹¹ 25).

Die Ureinfälle Leonardo's sehen anders aus als diejenigen des Delacroix. Beiden Malern war im Momente der Konzeption ein Interesse am Motive gemeinsam. Doch war für Leonardo im Momente einer Konzeption eher die innere Ordnung des Motives (*componimento*) interessant als dessen Ausdruck. Das zunächst herangezogene Blatt ist für Ureinfälle des Leonardo eher groß und zeigt eine im räumlichen Plazieren ungemein lebendige Zeichnung. Die Mutter sitzt, sie hat das Kind auf ihrem Schoße. Die Mutter ist ruhig, das Kind bewegt (*Quiete, Moto* in Leonardo's Kategorien), so ist die Haltung der Mutter für uns halb schräg, gleichmäßig, die Haltung des Kindes sich drehend, aus der Stellung der Beine, offen für uns, über die Haltung des Leibes, spiegelbildlich zur Mutter, bis zur Haltung des Kopfes, der Mutter gegenüber. Der Kopf Mariens ist leicht vorgeneigt, der Kopf des Kindes zurückgeneigt, die Mutter schaut leicht herab, das Kind ausdrücklich hinauf, und vehement berührt es mit dem Finger seiner Rechten die Wange seiner Mutter, während es mit seiner Linken in die Fruchtschale greift. Auch in der Haltung der Mutter gibt es eine Anspannung: sie hält, schräg unter der vehement geführten Hand ihres Kindes, die Schale in ihrer Rechten und zieht dabei den Zeigefinger eigenartig eckig auf sich zurück. Zur Darstellung der Fülle des Lebens in diesem Kinde als Fülle der Bewegung wurden seine Beinchen links-rechts nebeneinander gesetzt, geht der Körper dann auf nach oben, greift sein rechtes Ärmchen in die Ferne und energisch aus der Ferne in die Nähe zurück und greift sein linkes Ärmchen, gerundet ruhig, in die Nähe aus und zurück in die Ferne (*Remozione, Propinquità*). Zugleich wurden die

¹¹ Den Zeichnungen Leonardo's füge ich die Nummern nach Popham hinzu (A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, revised ... by Martin Kemp, London 1994).

Gliedmassen des Kindes im Kontraposte gebildet, ruhig, gerundet bewegt sind das rechte Beinchen und das linke Ärmchen, und winklig ist das linke Beinchen an den Leib gezogen und das rechte Ärmchen aus dem Bereiche des Leibes hinausgestreckt. Man könnte noch auf manche, festigende Links-Rechts-Entsprechung achten in den Kürzeln für den Halsausschnitt und für die Brustbegrenzung bei der Mutter und besonders im Schalenfuß und -körper. Die Beschaffenheit der menschlichen Körper wurde bei der Maria angedeutet und bei dem Kinde in Leib und Beinchen klar charakterisiert (*Corpo [Superficie]*). So sind beide Gestalten als Figuren und als Gruppe und in ihrer Stellung zueinander da (*Figura, Sito*). Ja, man könnte versucht sein, Maria hell und das Kind dunkel (*Tenebre, Luce*) zu nennen, wenn die Dunkelheit beim Kinde nicht zumeist aus dem übereinander Zeichnen der Einfälle herkäme. Wichtig ist, die Urteilsfülle - schon in diesem Einfalle - wahrzunehmen.

Dieser Ureinfall Leonardo's hat zugleich zwei Schichten. Leonardo zeichnete ihn zunächst mit dem Silberstifte auf's Papier und griff dann zur Feder; und das Materielle vor seinen Augen auf dem Papiere reizte dann seine Phantasie zu weiteren, zu gestaltenden und auch ändernden Einfällen, so erkennt man bei jedem der Beinchen des Kindes weitere drei Haltungen.

Ein Ureinfall Leonardo's für eine ganze Komposition:

Das Letzte Abendmahl, ca. 1495, Feder 0,26 x 0,21, Windsor, Royal Library 12.542 (Popham 161).

Das Blatt enthält zwei Ureinfälle, die beide den Zusammenhang der Figuren in der Komposition des *Letzten Abendmahles* betreffen. Was heißt das im vorliegenden Falle für Leonardo?

Beide Ureinfälle wurden mit der Feder nun ohne Silberstiftvorlage gezeichnet (vielleicht in Leonardo's Worten: *senza segni disegnato*), sie sind erheblich kleineren Formates als der vorhergenannte, der obere mißt ca. 12 x 7,5 cm. Im oberen Ureinfall sieht man zu dem, daß Leonardo hoch oben Bogen zeichnete, welche die Figuren- und Gruppenreihe zusätzlich von außerhalb gliedern und akzentuieren; zeitlich zeichnete er diese Bogen wohl erst am Ende, auch wenn sie mit dem Blatte genau abschließen. Vorerst deutete Leonardo auch keine Perspektive des Saales an, er plante wohl noch keinen langen Saal in die Ferne. Der letzte der Bogen ruht auf zwei Wandvorlagen, er unterstützt so deutlich die Abhebung, die Sonderung des letzten der Apostel, der die Figuren- und Gruppenreihe abschließt; dann sind noch drei Bogen nach links gezeichnet, deren wiederum letzter über einer Figur steht, die Christus meinen könnte - die Mitte des Bogens dann über seiner erhobenen Hand -, falls nicht die nächste Figur links Christus darstellt und Christus dann asymmetrisch säße. Im ganzen war mit 1 + 5 + 1 Bogen zu rechnen. Für die Figuren- und Gruppenfolge fiel Leonardo ein, links ruhige Haltungen zu konzipieren, dann um Judas herum ein Stieben, dann eine Ballung und

endlich wieder eine lockere Haltung. Die schließende Figur eines Apostels in bequemem Sitzen - das fernere Bein leicht angehoben, das nähere herabgeführt, der rechte Arm im Reden angehoben - variiert zugleich die Figur des Judas und bindet diese, die allein diesseits des Tisches plazierte wurde, ausdrücklich in die Figurenfolge ein. Die Figuren- und Gruppenfolge erinnert noch an diejenige des Castagno¹² in dessen Abendmahl, möglicherweise allerdings mit einer asymmetrischen Stellung des Christus in einer Korrespondenz zu der auch bei Castagno asymmetrischen Platzierung des Judas.

Die Notate der ruhigen Figuren erfolgten so, daß Leonardo die Kopfovale umriß, mit einem Striche die Höhe der Augenbrauen markierte, eventuell darunter noch Punkte für die Augen(stellung) hinzufügte, dann kastengerade den Schultergürtel und Oberkörper angab und Körper und Gliedmaßen umriß, oft nur partiell und so weit, als ausreichte, Streckungen, Drehungen und Wendungen anzuzeigen. Das geschah alles mit Energie und verkörpert Energie. Gelegentlich zeichnete Leonardo, wie im Rücken des Judas oberhalb des Gürtels, noch einige parallele Striche, die Gewandfalten werden konnten. Im zweiten Ureinfall rechts ist die Figur des Johannes besonders interessant: wie mächtig er sich im unteren und im oberen Rücken - dieser durch das Rückgrat zweigeteilt - vorbeugt und auf den Tisch niederstützt, den Tisch vor Christus küßt, dessen Arm dann, im Ellenbogen auf Johannes' unteren Rücken gestützt, ruhig auf des Johannes oberem Rücken liegt: aus solcher Haltung reicht Christus dem Judas das Brot dar.

In Korrespondenz zu des Johannes Beugung richtet sich auf Christi anderer Seite Petrus auf, wendet den Kopf zur Seite, hebt die Hand an die Stirne, um Judas genau zu betrachten. Leonardo konzipierte Christi linken Arm in zwei Haltungen, zunächst erhoben, dann auf den Tisch hinab und auf Judas zu gerichtet. Judas erscheint wie bucklig, den Kopf auf gebeugtem Halse dann aufgerichtet, gebeugter Beine, der Mantel unter dem Gesäße schlotternd und vom Hocker herab nachschleifend. Am Niedrigsten steht dann der Hocker. Ein Hoch und Nieder wurde in Johannes und Christus angesetzt, in Johannes und Petrus aufgenommen und dann - wie anders! - in Judas und dem Hocker fortgesetzt. All das war neu - war im ersten Ureinfall, der nur eine Links-Rechts-Ordnung beinhaltete, nicht vorhanden -, war später eingefallen. Rechts neben Christus nimmt in diesem Ureinfall eine Figur, Petrus, den Judas wahr; in der Ausführung des Freskos im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand nimmt rechts neben Christus dann eine Gruppe ebenfalls, doch etwas ganz anderes, wahr, nämlich Christi eigene Darlegung¹³.

¹² Ich habe Castagno's *Letztes Abendmahl* erläutert in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 126-128, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>.

¹³ Siehe meine Erläuterung des *Letzten Abendmahles* Leonardo's in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, p. 123-126 und hier Teil II, Kap. 2, Abschnitt 4, e.

Der erste Ureinfall, der fast der ganzen Komposition galt, zeigte die Figuren- und Gruppenkomposition und obenüber die Arkaden von rechts, zeigte sie rechts fest und nach links noch offen, vielleicht in Übereinstimmung mit oder aufgrund der Linkshändigkeit des Leonardo. Für das Konzipieren einer Komposition hatte das möglicherweise zugleich den Vorteil, daß die Komposition sofort mit ihrem feststellenden Schlusse zusammen da war, von welchem Schlusse aus man sich kompliziertere Kompositionen oft auch klar macht. Man sieht besonders bei diesem und bei dem nächsten Ureinfall, daß es Leonardo in einem Ureinfall um die innere Ordnung der Komposition ging.

Ein Ureinfall Leonardo's für eine ganze Komposition oder einen Kompositionsteil:

Reiter- und Fußsoldatenkampf, ca. 1503, Feder 0,10 x 0,14, Venedig, Accademia 216 (Popham 193B).

Dieser Ureinfall galt wie weitere Ureinfälle dem Kampf um die Fahne in der *Schlacht von Anghiari*. Er ist nochmals kleineren Formates.

Der Teil der Komposition rechts neben dem Fußsoldaten in der Hauptkonfiguration ließe sich mit einem Parallelogramm umschreiben, er ist bei aller Binnenbewegung fester und kompakter als der anhebende lockere Teil links.

Die Komposition anhebend: ein Reiter im Sprung halb schräg nach links in die Ferne, sein Pferd steht kräftig und noch fest auf seinen Hinterbeinen; unter ihm liegt etwas, das ein Krieger werden könnte, man meint, Gliedmaßen zu erkennen. Als Anhebung ein Motiv und eine Gruppe wie für ein Denkmal - doch in Bewegung. Möglicherweise zielt dieser Reiter am Halse seines Pferdes vorbei nach unten links. In derselben Richtung, ihm voran und wohl nicht ihm entgegen, ein Krieger mit einer Fahne; diese Fahne weht nach rechts und hoch und erreicht zum ersten Male in der gesamten Komposition jene Höhe, zu der noch dreimal, dabei im ganzen nach rechts minimal fallend, etwas aufsteigt. Die Fahne weht, schwingend bewegt.

Rechts folgt der erwähnte Fußsoldat, der einläuft und, mit seiner Lanze zu stoßen, sucht. Ihm nun gegenüber, gegengewendet, sieht man ein zweites Pferd im Sprunge und darauf einen Reiter, der den Arm und hoch sein Schwert schwingt; diesen Reiter versucht der Fußsoldat am Halse des Pferdes vorbei zu durchbohren. Leonardo zeichnete den Fußsoldaten weiter unten und rechts auf dem Blatte heraus, dort hebt er an, seine Lanze zu schleudern.

Rechts folgt der nächste Reiter, welchen der Fußsoldat begleitet, parallel dem ersten Reiter halb schräg in die Ferne gerichtet; er wiederholt insofern die anhebende Gruppe. Der Hals und der Kopf seines Tieres sind nicht gut auszumachen, sie liegen dieses Mal wohl tiefer und tiefer als Kopf und Hals der gegenan gewendeten Tiere. Denn auf sein Pferd zu, im spitzen Winkel, sind auf seiner einen Seite der zweite Reiter mit dem Schwerte und auf seiner

anderen Seite ein vierter gerichtet. Wahrscheinlich verbeißen sich diese gegnerischen Pferde in das seine.

Der leere Boden zwischen den einander parallelen Pferden wurde durch eine Schraffur zusammengehalten und darüber hinaus der Boden im Gesamten. Auch dem Fußsoldaten wurde eigener Boden parallel schraffiert.

Jenseits des genannten vierten Reiters weht, von demjenigen aus, der das Schwert schwingt, bis ganz nach rechts, das begehrte Fahmentuch. Und jenseits des Fahmentuches erkennt man noch einen Krieger, vielleicht mit hoch erhobenerm Steine; jedenfalls ist dort die dritte Erhebung.

Der abschließende dritte, der rechte Teil der Komposition ist den Motiven nach kaum zu erkennen: Fußsoldaten und die hochauf schwingende Fahne. Ganz rechts, leicht abständig, ein Fußsoldat, der mit der Lanze jene Fahne einzufangen sucht; die Schräge seiner Lanze wurde links daneben bereits zweimal vorausgenommen. Ebenfalls links und weiter vorne zwei Kämpfende, die Hauptfigur der Gruppe nach rechts vorne hergewendet und wohl über ihrem Gegner; und rechts, leicht abständig, jemand, der dem einen der zwei entspricht oder dem anderen hilft.

So sieht man als einen Ureinfall zu dieser Komposition links flüssige, kräftig energische Bewegung, dann in der Mitte festen, konzentrischen Zusammenstoß, beides hauptsächlich von Reitern, und rechts dann das eng verbundene Ineinander kämpfender Fußsoldaten. Man sieht Kompositionsordnung. Und wiederum ist die Urteilsfülle erstaunlich, die diesem Ureinfall innewohnt und ihn auszeichnet: die Menge und Differenziertheit der Bewegungs- und Kampfmotive, die Entwicklung der *Storia* in sukzessiven Handlungskomplexen, die Gliederung der Komposition in drei Teile und zugleich das Geballte, Kompakte einer einzigen rhythmisierten Gesamterscheinung. Die Reiter und die Fußsoldaten konzipierte Leonardo übrigens, im Hinblick auf die körperliche Bewegung, deren Richtigkeit und Zusammenhang, alle als Akte. Allerdings, so wird man anmerken, äußern sich Bewegung und Kampfeslust auch in den Leibern von Mann und Tier.

b) Skizze

Der Weg von einem *Ureinfall* zu einem *Gemälde* war in der älteren Malerei oft noch weit. Der nächste Schritt war die *Skizze*, normalerweise die gezeichnete Skizze (*le croquis*, Delacroix, *il componimento ordinato*, Leonardo). Das Wort 'Skizze' darf man dabei nicht im landläufigen Sinne verstehen als 'lockere, flüchtige Zeichnung'; man muß es als *terminus technicus* für diesen besonderen Arbeitsschritt nehmen.

Die *Skizze* war dann eine Zeichnung, bei welcher der Künstler nicht mehr unmittelbar die Sache, den Vorgang oder die Personen bedachte, sondern einen

Ureinfall, den er gehabt hatte, bearbeitete und vielleicht auf demselben Blatte zu einer Ausarbeitung übergang, zumeist aber auf einem neuen Blatte in neuer Zeichnung. Der Künstler suchte aus dem Einfalle ein Bild zu machen, er arbeitete ihn im Hinblick auf das Gesamte oder Ganze eines Bildes, einer Komposition aus, er erweiterte und bereicherte ihn; arbeitete ihn durch und präziserte ihn; er drang auf die Vollständigkeit der Figuren, ihres Zusammenhanges, ihrer Beziehungen untereinander und zur Umgebung und zugleich auf Klarheit, das einzelne und das Ganze zueinander wägend. Er arbeitete erheblich ruhiger und langsamer als bei der Aufzeichnung eines Ureinfallles.

Neben den auf Papier gezeichneten Skizzen oder an ihrer Stelle standen, wie erwähnt, z.B. bei Rubens auch gemalte Skizzen, Grisailen und Farb-Skizzen; in welchen Farb-Skizzen Rubens auf der Basis des Hell-Dunkels die Farbigkeit der Komposition entwickelte, die Farbigkeit der Komposition in einem eigenen Arbeitsgange hervorbrachte. Doch lasse ich das hier bei Seite¹⁴.

Zwei Skizzen Delacroix's:

Apoll als Sieger, 1849, Bleistift auf Kreidegrund 0,27 x 0,44, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 3711 (Teilskizze für das Deckengemälde der Galerie d'Apollon im Palais du Louvre in Paris) (Robaut 1108, Sérullaz 388)).

Teilskizze einer größeren Komposition. Bei Skizzen verwendete Delacroix häufig den Bleistift.

Das über die Wolken Emporkommende, der strahlende Aufgang des Apollon-Helios und das kraftvoll, frei Lebendige der Pferde, welches dem aus der Höhe herabzielenden Gotte vorangeht, könnten der Inhalt des Ureinfallles gewesen sein. Nun wurden die Haltungen und die figurale Zusammenordnung des sich herabbeugenden Gottes und der sich aufrichtenden Begleiterin, auch die Haltungen und die figurale Zusammenordnung der Köpfe und besonders der Vorderhände der Pferde geklärt. Man achte vor allem auf die überzeichneten Stellen, die Konture, die beim Klären der Komposition, das als Vorgang zu verstehen ist, schließlich als geklärte hervorge stellt wurden. Dann bemerkt man, wie die oberen Konture der Begleiterin die Form des Rückens des Pferdes variieren, wie das Neigen, Heben, das Aufbäumen und Senken der Pferdeköpfe in dem Arm und dem Köcher der Begleiterin, in dem Gewand und dem gewinkelten Arm des Apoll variiert und symmetrisch ergänzt wurden; dann bemerkt man, wie die Form des Rückens des Pferdes dem Rande des Wagenbuges und wie dieser der Wolkenstraße entspricht und sich alles im Herabzielen und Aufgehen von Sonne und Gott zusammenschließt, bevor die Pferde beginnen, über den Wolkenbug

¹⁴ S. Kuhn, „Rubens ...“.

niederzugehen. Und, schräg versetzt, erscheint das gleiche Formmotiv im Bogen des Gottes, solcherart in ihm aktualisiert und kulminierend. So ist es letztlich die Form seines Bogens, die nun durch die gesamte Teilkomposition widerklingt, und ist es dieses Motiv, das auf das Gesamte der Teilkomposition hin wiederholt und erweitert wurde.

Jakobs Kampf mit dem Engel, 1857, Bleistift über roter Kreide 0,56 x 0,38, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum 1934.3, Mogan-Sachs Nr. 686, für ein Wandgemälde - in Seitenumkehr¹⁵ - der Engelskapelle der Kirche Saint Sulpice in Paris; in demselben Museum liegt auch eine Skizze für das Gegenbild in dieser Kapelle, die *Vertreibung des Heliodor*, Fogg Art Museum 1934.4) (Robaut 1328).

Das Hauptmotiv scheint schon klar gewesen zu sein: daß und wie Jakob mit seinem ganzen Leibe und nachwehenden Gewandes gegen den Engel andringt, seinen Kopf gegen und auf dessen Brust zur Seite gewendet, daß und wie er mit der Rechten dessen Leib zu umfassen und mit der Linken dessen erhobenen Arm wenigstens zu halten sucht, daß und wie der Engel ihm mit seinem rechten Arme mächtig standhält, überlegen ruhigen, wie kindlich reinen Gesichtes über dem verzweifelten Drängen Jakobs, und Jakobs Schenkel mit seiner Linken auf sich zieht, wodurch er Jakob, wie wir wissen, das Bein ausrenkt, und Jakob - so die Interpretation Delacroix's - im Bogen seines Leibes, in seiner Ruhe und Kraft, bei sich aufnimmt. Dies geschieht an einem geschützten Orte, neben Jakob's niedergelegten Utensilien, darunter Hut und Stab, diesseits einer baumbestandenen, felsigen Barriere, jenseits deren die Familie und das Gesinde Jakobs, teils den Blick auf den Weg zurück gewendet, vielleicht, wo Jakob bleibe, vorbeizieht. Delacroix klärte dies, und er nahm das wilde Ineinander im mittleren Felde, vor allem die eindrucksvolle Form der in der Luft miteinander ringenden Arme zum Motive, das er in den Bäumen, welche das Feld der Kapellenschildwand nach oben füllen sollten, um und um variierte, aus zwei bald eines, aus einem bald zwei machend, sodaß der gesamte Wald von diesem Ringen widerklingt. Wie in der Apollonskizze nahm Delacroix ein Motiv, variierte es, breitete es im Hinblick auf das Gesamte eines Kompositionsteiles oder eines Bildes aus und gewann einen einheitlichen, doch vielstimmigen Ausdruck.

Eine Skizze Leonardo's:

Anbetung der Könige, ca. 1481, Metallstift, Feder 0,28 x 0,21, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 1978 (Popham 42).

Ein interessantes Blatt, weil man - vor dem Originale - die Reihenfolge im Zeichnen sehen und das Skizzieren, das Ausarbeiten auf das Gesamte oder

¹⁵ Gründe dafür z.B. im Katalog *Eugène Delacroix, Themen und Variationen, Arbeiten auf Papier*, Ausstellung Frankfurt 1987/88, Stuttgart (1987) ²1992, p. 252.

Ganze einer Komposition hin, zugleich als einen Teil des Erfindens verstehen kann.

Leonardo zeichnete Maria und das Kind mit dem Metallstifte vor, aufrechter sitzend als jetzt. Spuren des Metallgriffels sieht man auch über dem Alten äußerst links, dann entlang der ganzen rechten Baumstütze, dann von der Bildmitte oben schräg nach links und oben links, ebenfalls schräg, wie Fluchtlinien einer Architektur. Auf dieser Stufe der Arbeit lag demnach eine Gesamtdisposition mit der Madonna im Zentrum bereits vor, welche Leonardo dann mit der Feder präzisierete, ausfüllte und änderte.

Die Madonna blieb das Zentrum der Skizze und der Erfindung, Maria, deren rechtes Bein seltsam hoch und das Knie nach außen geführt wurden, als sollte die Epiphanie, die Erscheinung des Herrn, auf seine Geburt rückbezogen bleiben. Etwas, wie Tücher, liegt vor Maria querüber - noch nicht ausreichend bestimmt -, unter dem hindurch die jetzt eher gekreuzten Füße Mariens zu sehen sind, liegt jedenfalls eine Barriere.

Der rechte König, wie die meisten der hinzugesetzten Figuren in Akt, kniet herzu und hebt sein Geschenk mit beiden Händen zum Kinde, das darnach greift, und bringt es ihm dar; sein linker Arm war zunächst auf den Boden gestützt; eine Stoffbahn über dem nun erhobenen Arm ist angedeutet. Auch der König links kniet; er führt beide Arme überkreuz zur Schulter; er trägt eine Gewandbahn, die zwischen seinen Armen durchhängt, über seinen Rücken läuft und ihm nachschleift. Die nächsten Aktfiguren, links wie rechts je eine, wurden deutlich darnach gezeichnet; die Figur rechts überschneidet mit ihrem Arm den Rücken des ersten Königs nicht, kniet also ferner; die Figur links, nach dem Grade ihrer Sichtbarkeit der dritte König, überschneidet das Gewand des zweiten Königs deutlich, sie beugt sich näher; diese beiden Figuren waren als Erfindung ein Echo ihrer Vordermänner, die linke staunend ihre Hände breitend und näher tretend, die rechte staunend ihre Hände hebend und kniend.

Leonardo zeichnete dann zunächst auf der rechten Seite den stehenden Alten, denn er überschneidet mit seinem Gewande, dort heftig gezeichnet, den zweiten Knienden; er steht nahe; und später auf der linken Seite, ihm zur Antwort, die zwei stehenden Alten; sie überschneiden nicht und stehen ferne. Es ist, da die zwei Alten links die Architekturlinien überschneiden, die weiteren Jünglinge rechts aber nicht, wahrscheinlich, daß Leonardo diese Jünglinge vor jenen zeichnete, daß Leonardo zuerst die rechte Seite fertig machte. Er zeichnete die Jünglinge vielleicht in dieser Reihenfolge: den mittleren, den linken, den rechten und den letzten. Im leeren Raume über dem ersten Könige sieht man noch eine Hand, die dem mittleren Jüngling gehören könnte, ihm aber nicht verbunden ist; sie sitzt gut am Platze, füllt ihn, wirkt dem König als Echo. Der rechte, letzte Jüngling variiert auch den stehenden Alten. Nun hatte Leonardo in dieser Skizze die Komposition nach rechts hin zu Ende und in dem Alten zu einem klaren Schlusse gebracht (man erinnere

sich der Akzentuierung der rechten Seite schon im Ureinfall zum *Letzten Abendmahl*).

Wahrscheinlich zog Leonardo darnach zwischen Kind und König den jenseitigen Baum hoch - denn der Baum spart den Ellenbogen des obersten Jünglings aus - und ebenso die Baumstütze oberhalb des Nackens dieses Jünglings, auf deren Astgabel das Stalldach ruht, und er zeichnete wohl überhaupt den Palast-Stall, besonders auch links. Zu dieser Festsetzung eines Rahmens gehörte wohl auch die Setzung der Stufen vornean, welche nämlich alle Figuren (außer ganz links) ausspart und auf deren Stufen die Figuren alle nicht korrekt knien oder stehen. Das Sitzen, das Knien und das Stehen der Figuren war vor der Präzisierung des räumlichen Lokales da, die Figuren wurden nicht in eine Raumkonstruktion eingefügt; das *Commercium* der Figuren war zunächst Figurenzusammenhang und Figurenfolge, dem die Präzisierung des Lokales dienend nachfolgte (vgl. die Bemerkung zum Ureinfall für das *Letzte Abendmahl*). Dann vollendete Leonardo die Hauptkomposition durch die erwähnten zwei Alten links und durch den Ochs und den Esel in der Mitte.

Darnach wandte sich Leonardo der Füllung des oberen Teiles rechts zu. Er fügte die Architektur dort ein, mit doppelläufiger Treppe, mit doppelten und einfachen Bogen, mit einem Steintische davor und dazwischen, und er ersetzte den Baum zwischen Kind und König durch den fernsten der Staunenden - bislang waren Maria und das Kind links von sechs Figuren (incl. derjenigen von Ochs und Esel) und rechts von sechs Figuren umgeben, nun waren es mitsamt der Madonna und der neu gezeichneten Figur fünfzehn -. Letztlich setzte Leonardo links vor der Architektur einen Baum ein, wahrscheinlich, als er den Baum rechts aufgab.

In der Ferne sieht man auf einer weiter noch in die Ferne führenden Brücke einen Reiter, dann einen Reiter hergewendet, von Stehenden beidseits begleitet, und vor dem zweiten der Begleiter einen Sitzenden und weiter rechts einen, der sich wohl auf eine Lanze stützt. Hinter dem Steintische steht einer, der sich vorbeugt, dann folgt einer, der steht, dann kommen zwei aus dem Tore, und einer läuft die fernere Treppe hinauf, einer sitzt auf der näheren da, und ganz rechts oben in der Zeichnung sieht man vielleicht einen Tubabläser.

So die Skizze, in der Leonardo, von der zentralen Gruppe ausgehend, Schritt für Schritt das Gesamte einer Komposition ausarbeitete. Das heißt nun nicht, daß nicht neue Ureinfälle Leonardo zu Änderungen sogar des Zentrums der Komposition noch hätten bringen können. Und so war es in der Tat: im ausgeführten Gemälde (Florenz, Galleria degli Uffizi) sollte Maria mit dem Kinde in einer geschlossenen Gruppe und im Zentrum eines Kreises von Verehrenden dasitzen, welche Verehrenden um sie und das Kind Platz lassen und den heiligen Ort küssen.

c) Studie

Über die zwei Arbeitsstufen, über *Ureinfälle* und deren Ausarbeitung in *Skizze* war ein Gemälde als Konfigurationszusammenhang genügend vorbereitet. Der Künstler tat oft allerdings einen weiteren Schritt, er zeichnete *Studien* (*l'étude*, Delacroix, *il ritratto*, Leonardo, durch diesen sachlich noch untergliedert, worauf ich bei der ausführlicheren Behandlung Leonardo's im zweiten Teile dieser Schrift noch eingehen werde). Die in der älteren Malerei zur Vorbereitung eines Gemäldes durchaus übliche Studie war eine Zeichnung, in der ein Künstler Gegenstände der Wirklichkeit, auch Kunstwerke, Gegenstände, die ihm realiter vor Augen standen, im gesamten oder teilweise studierte, meist in großer Ruhe und Gleichmäßigkeit. Dieses Studium erfolgte inhaltlich von einem Interesse geleitet, es erfolgte im Hinblick auf ..., es interpretierte die Wirklichkeit und urteilte über sie und sachlich, um ‚Wort und Ausdruck‘, um *Figuren* des Wirklichen zu finden: ‚wie kann ich's fassen, wie darstellen‘. Für Kompositionen waren vor allem Studien der Bewegung und des Ausdruckes wichtig, die ein Künstler an Modellen studierte, welche (seit der Hochrenaissance regelmäßiger) jene Bewegungsstellung und Ausdruckshaltung einnahmen und zur Schau stellten, die der Künstler in der Komposition darstellen wollte. Um das Technische solcher Studien und um die auf die Darstellung von Bewegung und Ausdruck konzentrierte Sachlichkeit zu betonen, sei daran erinnert, daß z.B. Rubens in dem Arbeits- und Werkprozesse für die *Kreuzaufrichtung* der Kathedrale in Antwerpen ein und denselben jungen Mann sowohl für die Aktstudie für einen Schergen, der das Kreuz aufrichten hilft¹⁶ - aus welchem im Gemälde ein gerüsteter Soldat wurde -, wie auch für die Aktstudie für den Christus am Kreuze¹⁷ zum Modell nahm. Die *Studie* ist nun jene Kategorie des Werkprozesses, welche die längste Geschichte gehabt hat und an der sich allein schon die Entwicklung der Geschichte der ‚Kunst als Kunst‘ vom Mittelalter bis zum Barock und darüber hinaus erläutern ließe.

Zwei Studien Delacroix's:

Rückenakt eines stehenden Mannes, 1857, Feder, Teil eines Blattes von 0,23 x 0,31, (1885:) Paris, Slg. H. Rouart (Robaut 1318).

Delacroix studierte den Akt mit der Feder, er interpretierte ihn: leicht bewegt sich der Mann, wie federnd aufgehend und tänzerisch schreitend, die Arme gehoben, den rechten wie winkend, so sich oben leicht entfaltend; dieses aber

¹⁶ Den Haag, Besitz der Königin der Niederlande (Ludwig Burchard, R.-A. d'Hulst, *Rubens Drawings*, Brüssel 1963, Cat. Nr. 56; Julius S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, London 1959, Cat. Nr. 76).

¹⁷ Cambridge, Mass., The Fogg Art Museum (Burchard - d'Hulst Cat. Nr. 55).

nicht nur als Motiv, bloß federnd und sich entfaltend, sondern als anschaulicher Ausdruck des Ganzen. Woher dieser Eindruck? Ich beschränke mich auf die Schraffuren: die Länge der Striche: zumeist kurz; die Richtung der Striche: zumeist annähernd horizontal, andernfalls durchkreuzt; die Richtung der Felder: zumeist aufwärts. Delacroix machte durch die Richtung der Felder aufwärts das Aufgehen, durch die Kürze der annähernd horizontalen Striche das in die Breite Gehende immer wieder sichtbar, bis die Figur sich schließlich entfaltete. Die gebogenen Schraffuren um das linke Schulterblatt herum machen das leicht Gerundete, das nicht Eckige der Bewegung sichtbar; und die senkrechten Schraffen im oberen Rücken geben dem rechten Arme, der ja nicht mehr auf-, sondern ausgeht, Widerlager und Rückhalt.

Mann vom Rücken gesehen, ca. 1840, Feder, Teil eines Blattes von 0,22 x 0,29, (1885:) Paris, Slg. P. Huet (Robaut 724).

Delacroix studierte und interpretierte auch diesen Akt mit der Feder. Wie anders ist dieser Mann: er richtet sich schwerer und kräftig empor, schiebt die linke Schulter nach oben, senkt die rechte nach unten. Wiederum nicht bloß als Motiv, sondern als anschaulicher Ausdruck des Ganzen.

Ich beschränke mich abermals auf die Schraffuren: Hier sind es zumeist senkrechte Hakenzüge, in zumeist nahezu horizontalen Feldern; wie bei der vorigen Studie nur horizontale Züge frei dalagen, senkrechte Züge aber durchkreuzt wurden, so liegen hier nur senkrechte frei, wurden die horizontalen durchkreuzt. Zugleich steigen die Felder oberhalb der Taille rechts an, immer größer werdend, zunächst jeweils dicht auf dem unteren Felde liegend, lastend, und dann erst frei werdend; immer durchhängend, nicht gleichmäßig horizontal; erst das oberste Feld kommt aber dann ins Lichte. Auch das Schraffurfeld in der Mitte des Rückens sinkt, Strich für Strich, herab, erst im Haken der Striche erleichtert. Schon dadurch, wenn ich mich auf die Schraffuren beschränke, machte Delacroix in diesem Manne das Schwere, aber auch das kräftig Aufgebaute sichtbar.

Eine Aktstudie Leonardo's:

Aktstudie, ca. 1503/06, schwarze Kreide 0,17 x 0,14 Windsor, Royal Library 12.540 (Popham 190).

Leonardo zeichnete unten auf das Blatt einen Knaben mit einem Lamme und - wahrscheinlich zuvor - hauptsächlich und oben auf das Blatt einen sitzenden Jüngling in Akt. Um dessen Studie in schwarzer Kreide geht es hier und zugleich darum, was Figurenbildung (*figurazione*) war.

Der Jüngling sitzt mehr oder minder im Profil nach rechts, genau im Profil der Kopf und das vorgeschobene linke Bein. Markant sind die auf den Sitzstein nach hinten gestützte Rechte, bei eingebogenen Fingern sonst plan vom Handrücken zu sehen, und die dreiviertel geschlossene, erhobene Linke, bei ausgestrecktem Zeigefinger leicht nach innen gedreht. Damit sind alle

äußersten Teile des Körpers dieser Figur entweder im Profile oder durch Drehung und Wendung fest, markant und prägnant. Und zwischen diesen äußersten Teilen gibt es Bereiche großer Lebendigkeit, welche zu diesen festen Punkten hinführen.

Der Jüngling sitzt wohl nur auf seinem, auf den Sitz untergeschlagenen, linken Beine, das hieße faktisch: auf seinem linken Fuße, hauptsächlich auf dessen Innenkante, dessen Ferse allerdings knapp vor der Gesäßwölbung schon endete, und stützte sich mit seinem rechten, nach hinten geführten, Arme; sein Gewicht wäre demnach zwischen Fuß und Hand in der Schwebelage und vorzüglich auf seiner rechten Seite gelegen, die Stellung wäre labil; dieses im Unterschiede zu jenen festen und markanten Enden.

Für die Konturmaße betrachte man den Gesäßkontur, zweimal ein ähnliches Maß, darüber im unteren Rücken das halbe Maß, darüber das ungefähr doppelte Maß; der mittlere und der untere der Brust- und Bauchkonture auf der gegenüberliegenden Seite des Körpers wiederum vom gleichen Maße, der Konturbogen darüber ungefähr halb so groß; und die Brustlappen wohl wieder vom vollen Maße. Diese Maße starker Artikulation, in Übereinstimmung mit realen Gliederungen des Leibes und bis diesseits der Mitte des Leibes wirkend, stellen atmende Lebendigkeit dar, innerhalb jener markanten und fest gemachten Enden. Dazu kommt die Evokation des Leibgefühles durch ein Sitzen auf der Innenseite des eigenen Fußes, auch die Korrespondenz des schwellenden Kontures des höher gehaltenen, linken Oberschenkels zum Kontur des höher liegenden, linken Unterschenkels und dessen Eindruck in jenen Oberschenkel, dann das leichte Vorkommen des Bauches, das weiche Einlassen des Oberkörpers in einen spielerisch verschränkten Unterkörper. Die Genitalien liegen auf die Beine gebettet. Zu jener Festigkeit und Prägnanz, in der diese Figur atmender Lebendigkeit allerseits endet, gehört das Wohlgeformte und -gewogene der negativen Formen zwischen dem rechten Arme und dem Oberkörper, zwischen dem Sitzstein und dem rechten Unterbeine und zwischen dem Oberkörper und dem linkem Arme. Leonardo entwarf die Haltung dieser Figur, wie bekannt, indem er von der Figur eines Diomedes wohl von einer antiken Gemme ausging¹⁸, doch auch nur ‚aus ging‘, denn schon das Motiv war durch das untergeschlagene Bein komplizierter und die Figurierung zwischen Festigkeit und Labilität von pulsierendem Leben, und dieses studierte Leonardo. Diese Figurierung Leonardo's war zugleich älter als die Figurierungen der *Engel-Ignudi* an der Sixtinischen Decke (Rom, Vatikan, Capp. Sistina) durch Michelangelo.

Zwei Gewandstudien Leonardo's:

Gewand für den Arm Petri (Letztes Abendmahl), ca. 1496, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,17 x 0,15, Windsor, Royal Library 12.546 (Popham 169);

¹⁸ S. Pietro C. Marani, *Leonardo, Das Werk des Malers*, München 1999, Abb. p. 275.

Gewand für den Arm Mariae (Annaselbdritt), ca. 1508, rotes Papier, Feder, schwarze Lavierung, schwarze Kreide und Weißhöhung, und rote Kreide bei der Hand 0,09 x 0,17, Windsor, Royal Library 12.532 (Popham 184B).

Beide Studien wurden deutlich von einem Interesse geleitet. Es ging Leonardo um die *Figurierung* von Armen und Gewandärmeln und - rhetorisch gesprochen - darum, die Gewandärmel als *Vergleiche* für die Arme und deren Bewegung zu figurieren. Daraufhin interpretierte Leonardo und schuf in seiner Darstellung Schneiderstücke.

Der erste Arm und Ärmel enthält neben dem *Vergleiche (simile)* auch einen Gegensatz (*contrarium*), denn er erscheint zierlich - man möchte meinen, er sei bestimmt für einen Jüngling, doch wurde er für einen Mann, für Petrus, studiert - und er erscheint zugleich in energischer Bewegung.

Der Ärmel des Petrus ist auf der Schulter durch Abnäher gekraust, nimmt über der Achsel als Puff an Volumen konisch zu; es folgt über dem Oberarme aus einem Überfall heraus der eingezogene mittlere Teil, dann über dem Ellenbogen ein neuer, kleinerer Puff, dann über dem Unterarme eine zweite eingezogene Partie, die sich am Handgelenk zum drittenmal puffartig weitet. Der Abschluß des ersten und der Anfang des zweiten Puffs korrespondieren einander, der Abschluß des zweiten Puffs variiert den Abschluß des ersten. Dort wird mittels der Falten stets Drehung und Hervorkommen aus Höhlung dargestellt und so im Gewande Gelenk und Drehung des Körpers simuliert und diese in der abgelenkt und rückwärts in die Seite gestemmt Hand Petri zum anderen Male dargestellt.

Der zweite Arm¹⁹ - Mariae - ist milder bewegt, die Falten am Oberarme fließen und rieseln; allein der Beugung im Ellbogengelenke entspricht eine stärkere Rotation der Falten mit einer gewissen Verdichtung der Faltenringe am Unterarme. Auch hier ein Nebeneinander und ein Wechsel von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit: ähnlich beim Oberarme, unähnlich beim Unterarme, denn dieser Unterarm vollzieht gar keine Rotation, vielmehr streckt Maria ihren Arm - nach dem Kinde -, streckt ihn wie durch die Ringe hindurch und so aus, daß das Ende des Unterarms und das Handgelenk frei liegen. Der Arm scheint in dieser Studie durch den stets weiteren Ärmel hindurch, er hat die Farbe des rötlich gefärbten Papiers zur Inkarnatfarbe, die auf der Hand dann noch verstärkt ist; und die Verdunkelung des Gewandes an den Rändern desselben treibt den Arm als Volumen plastisch heraus.

d) Zusammenfassende Zeichnung

¹⁹ Eine Abbildung, so gedreht, daß die Richtung des Armes der endbeabsichtigten Richtung im Gemälde entspricht, bei Marani, *Leonardo*, Abb. p. 290.

Der Künstler konnte das Erarbeitete dann in einer *Abschließenden Zeichnung* (für die es bei Delacroix wohl kein Spezialwort gab, *le dessin*; bei Leonardo: *il componimento ornato*) zusammenfassen, die er selbst und andere (z.B. ein Auftraggeber) beurteilen, nach der er selbst, seine Werkstatt und andere Werkstätten (z.B. als Vorlage für druckgraphische Werke u.a.) weiter arbeiten konnten. Diese *Zusammenfassende Zeichnung* gab ihm, namentlich als ‚Karton‘, besonders, wenn in der endbeabsichtigten Größe des Gemäldes ausgeführt, Gelegenheit, den Zusammenhang der Figuren, die Wirkung aller verweisenden Gesten letztmals zu prüfen und endgültig festzulegen.

Zwei abschließende Zeichnungen des Delacroix:

Die Erziehung des Achill, 1844, Bleistift 0,23 x 0,36, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins MI 1079 (für den Zwickel einer Kuppel in der Bibliothek des Palais-Bourbon in Paris) (Robaut 840, Sérullaz 307).

Delacroix zeichnete diese abschließende Zeichnung ruhig und mit dem Bleistifte. Die Komposition ist nun vollendet. Das, was Ureinfall gewesen sein mochte: ein von und bei Chiron aufgenommener Achill (in der Folge und dem Wechsel sichtbar von Hinterbeinen des Kentauren, Beinen des Jungen, Rücken des Jungen und Rücken des Kentauren), dann ein folgsamer, getragener, zugleich frei beweglicher Schüler, ist gewahrt; ist inzwischen, was Funktion der Skizze war, nach der Zusammenfügung der Körper, dem Zusammenhänge der Glieder, nach der gleichmäßig dichten Licht-Schatten-Textur geklärt und auf das Format des Bildfeldes (eines eingelassenen Deckenbildes) abgestimmt; und die einem Studium erwachsene Kenntnis von Menschen- und Tierkörpern, nach Bewegung und Ausdruck, ist eingebracht. Dies alles, zusammengefaßt, ergibt die Abschließende Zeichnung.

Zum Angriff reitender Araber, 1849, Feder 0,32 x 0,20, (1885:) Paris, Slg. Baron P. de Laage (Robaut 1105).

Auch diese Komposition ist nun vollendet. Dieses Mal zeichnete Delacroix spritzig mit der Feder. Ein Vergleich mit dem Ureinfall *Arabischer Reiter im Galopp* ist lehrreich, der Ureinfall prägnant, durchschlagend und entwicklungsfähig, diese Komposition nun präzise, vollendet und abgeschlossen. Man achte auf das Zaumzeug, auf die Satteldecken, welche unterschieden sind, auf die Tasche des Reiters, die man nach dem jeweiligen Materiale, aus dem sie gefertigt, bestimmen zu können meint; man achte auf die verschiedene Festigkeit der Stoffe, aus denen die Kleidung gemacht, und auf das glänzend Feste und glänzend Leichte von Körper, Schweif und Mähne des Pferdes.

Eine abschließende Zeichnung Leonardo's:

Annaselbdritt, Karton, ca. 1499, schwarze Kreide 1,41 x 1,04, London, National Gallery 6337 (Popham 176).

Leonardo hat in diesem Karton die Komposition der *Annaselbdritt* nach fast allen seiner zehn Kategorien geklärt, er hätte sie als Gemälde ausführen

können, auch wenn die Ausführung (Paris, Musée National du Louvre), für welche die Armstudie, die ich herangezogen, bestimmt war, tatsächlich erst eine Reihe von Jahren später erfolgte und aufgrund neuer Einfälle auch anders.

Die Motive sind nun klar: Maria und Anna sitzen ungefähr im rechten Winkel zu einander, sie sitzen einander nahe, die Tochter mit ihrem linken Oberschenkel auf dem rechten Oberschenkel ihrer Mutter; Anna hat ihr linkes Bein auf eine Stufe gestellt, auf welche Marias linker Fuß gelehnt; so entsteht in den Beinen der Frauen im Gesamten ein Wechsel von Nieder und Hoch, näher und ferner beisammen. Anna gibt Maria mit ihrem Oberkörper ein wenig Platz, wendet sich im Gesichte ihr zu; Maria wendet sich mit ihrem Oberkörper herein, neigt sich ein wenig vor und hält das Kind, das in ihren Händen sitzt und liegt, zu ihrer Seite, in die Mitte der beiden Frauen, damit es von dort aus Johannes segne. Die Oberkörper der beiden Frauen und die Köpfe und Gesichter stehen, wie schon die Beine, in je eigenem Vergleiche, voll zu sehen und verborgen, nah und fern. Annens Gesicht ist durchgängig schattiert und weiß gehöhlt, es hat dadurch etwas Geisterhaftes, richtiger: etwas Fernes, Mariens Gesicht ist dagegen lebensvoll. Man mag an Masaccio's Version dieses Gegenstandes mit einer ähnlichen Unterscheidung der Frauen denken (Florenz, Galleria degli Uffizi).

Das Kind sitzt, wie gesagt, in Mariens Hand, in ihrer Rechten, das linke Knie erhöht, es sitzt halb zu seiner Linken gewendet und wendet sich weit nach rechts, ungefähr abermals im rechten Winkel, von Mariens Linker unter der Achsel, an seiner Seite und Brust gestützt, und es greift mit der Linken weit aus - im Gesamten, wie aus Maria hervorwachsend -, es faßt Johannes am Kinn und segnet ihn mit seiner Rechten. Johannes sitzt rittlings auf einem erhöhten, bewachsenen Steine, sein linkes Bein steht diesseits, locker angezogen, auf dem Boden; er sitzt rechts und jenseits eines Baches, der Annaseldritt und ihn trennt, er lehnt und stützt sich mit dem Ellenbogen seines linken Ärmchens über diese Grenze hinweg auf Annens Schenkel; und auch Christus greift mit seiner Linken über diese Grenze und über den sonst geltenden Gesamtkontur der Gruppe hinweg, Johannes am Kinne zu halten, während er ihn segnet.

Die Kinder sind in Hingabe und Tun aufeinander konzentriert. Maria schaut erfreut ihr den Johannes segnendes Kind, und Anna schaut erfreut und fragend auf Maria, weist mit der eingedreht erhobenen Linken bedeutend zum Himmel auf, ob und daß das Kind von Oben sei und daraus segne²⁰.

²⁰ Vgl. dagegen Michelangelo's machtvolle Darstellung im Karton der *Epifania*, ca. 1553, schwarze Kreide 2,32 x 1,65, London, British Museum 1895-9-15-518*, etwa ein halbes Jahrhundert später, in welcher Darstellung Maria, frontal sitzend, die Rechte vor ihrem Schoße hält ob dem Kinde, das auf einem Kissen vor und zwischen ihren Beinen, unter ihrem Schoße auf dem Boden, liegt (als Figur seiner Geburt) und schläft, und mit ihrer Linken Josef, der, fast im Profile, körperlich ihr abgewandt, im Kopfe aber zugewandt, vor der Brust zusammengeführter

Auch die Landschaft ist weitgehend vorne nach ihren Steinen und Kieseln und in der Ferne nach ihren Felsen geklärt.

Die Oberflächen und die Körper, die Gewänder und Akte, die Bewegung und Ruhe, die Gruppe und die ihr angefügte Figur, deren Lagen und Stellungen binnen und zueinander, die Nähe und Ferne sind durchgearbeitet (*Corpo [Superficie], Quiete, Moto, Figura, Sito, Remozione, Propinquità*), und vor allem das Hell-Dunkel ist geklärt (*Tenebre, Luce*). Damit ist die größtmögliche Einheit und Dichte einer Komposition erreicht. Leonardo hätte aus den Höhen und Tiefen des Hell-Dunkels auch die noch fehlenden Farben (den *Colore*) entwickeln können. Das Hell-Dunkel, hier wenn auch im Freien, ist doch ein Hell-Dunkel, wie aus dem Inneren von Häusern bekannt, zur Stunde der Siesta, wenn Hitze und Sonne dort nicht treffen und lasten und das Leben leichter atmet, Ernst und Lächeln ruhiger blühen.

Indem ich *Ureinfälle, Skizzen, Studien* und (*Zusammenfassende*) *Abschließende Zeichnungen* aus dem Werkprozesse zweier Maler der Hochrenaissance und des 19. Jahrhunderts nacheinander erläuterte, suchte ich darzutun, daß Maler bei ihrem Werken diese Stufen in disziplinierter und durchsichtiger Methode unterschieden. Das Ziel des Arbeits- und Werkprozesses war für diese Maler das Gemälde.

Dieses vierstufige *Procedere* über Zeichnungen auf dem Papiere als eine *regelmäßige* Vorbereitung von Gemälden entwickelte sich jedoch erst im Laufe des Quattrocento und erreichte wohl durch Raffael bei dessen Arbeit in der *Stanza della Segnatura* (Rom, Vatikan) seine Vollendung. Diese Entwicklung des Arbeitsprozesses spiegelt sich durchaus in der zeitgleichen Lehre von Malerei und Kunst.

e) Cennini und Alberti, Werkprozeß im 14. und 15. Jahrhundert

Arme, die Linke denkend und (wohl über den Traum, der ihm geworden, Mt. 1,20sq.) sinnend hebt, im Hintergrunde hält, ja in diesen Hintergrund schiebt – „nein, er nicht!“ – und Jesaja solcherart antwortet, zu ihm sprechend, der links, aus der Ferne ins Nahe, neben sie, vor- und aufgetreten, mit der Linken seine Propethie (Jes. 7,14) vor- und darlegt und aufmerksam, den Kopf ihr zugewandt, auf sie hört, ob das Kind das prophezeite sei, wie auf der anderen Seite, rechts, der Johannesknabe vorläuft (*pródromos*) und, gehobenen Armes und vorgeschobenen Kopfes, um Mariens Bein herum – nicht hört und spricht wie der Prophet, sondern - dieses Kind nun ersieht (das er im Mutterleibe schon erkannt): alles zusammen Darlegung, Bezeugung, *Epiphanie* der Jungfrauengeburt und Erscheinung des von dieser Jungfrau, einer *virago*, Geborenen in dieser Welt prophetischer Erwartung (Lk. 1,31 u. 34; Mt. 1,18 – 25 mit Berufung auf Jesaja). [Ein Band in der Rechten Mariens, mit dem das Kind geführt, wie naheläge, konnte ich nicht erkennen.]

Denn Cennino Cennini²¹ kannte in seinem *Libro dell'Arte*²², in welchem er zu Beginn des 15. Jahrhunderts die spät-trecentistische Praxis der Giottonachfolge darlegte, eine zeichnerische Vorbereitung auf Papier von Gemälden auf der Wand oder der Holztafel noch nicht: Cennini lehrte und beschrieb vielmehr (capp. 67, 122) eine zeichnerische Komposition der Gemälde unmittelbar auf dem Bildträger, auf der Wand oder der Bildtafel selbst. Auch diese Komposition auf dem Bildträger sollte der Maler bedacht und derart tun, daß er dann z.B. die Bildtafel - vor allem bei einem Werke von großem Werte - mehrere Tage lang stehen ließ, einige Male zu ihr zurückkehrte, sie wieder und wieder durchsah, die Komposition verbesserte und auch Werke anderer guter Meister in der Stadt zu diesem Ende verglich (cap. 122).

Anders Leon Battista Alberti²³, der nur wenige Jahrzehnte später, 1435, seine *De Pictura Libri Tres*²⁴ niederschrieb. Er empfahl nun, den Weg über Zeichnungen auf dem Papiere zu nehmen; und sich, wenn man daran sei, eine Storia zu malen (*cum historiam picturi sumus*), *Ordo* und *Modus* des Gemäldes dieserart auszudenken, bald über Zeichnungen des gesamten Gemäldes und bald über Zeichnungen seiner einzelnen Teile (*tum totam historiam, tum singulas partes*), und die Freunde um Rat anzugehen (Buch III, cap. 61). Damit, daß Alberti eine *regelmäßige* Vorbereitung der Gemälde jetzt über gezeichnete Entwürfe vorsah, war auch in der Lehre und Theorie ein entscheidender Sprung in der Entwicklung der Malerei getan. Die Frage ging ja nach einem *methodischen Erfordernis*, nach der *Ratio* des Entwerfens, ging nach einem regelmäßigen und als notwendig erachteten Tun. Dieses methodische Erfordernis folgte aus der jetzt - und in der Lehre und Theorie bei Alberti - zentralen Stellung der Komposition (*compositio*) im Verständnis der Kunst, einer Komposition, die entsprechend ihrer Wichtigkeit nun schrittweise erarbeitet werden sollte. Trotz dieses in der Theorie und der Praxis der Frührenaissance entscheidenden

²¹ Ich habe über Cennino Cennini's Traktat an anderem Orte ausführlicher gehandelt: Rudolf Kuhn, "Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozeß", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 36, 1991, 104-153, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4689/>. Eine kürzere Fassung dieser Abhandlung findet sich in: Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, pp. 41-77; dieses Buch, überarbeitet, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>.

²² Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, edd. Franco Brunello, Licisco Magagnato, Vicenza 1971, ²1982.

²³ Ich habe über Alberti's Traktat an anderem Orte ausführlicher gehandelt: Rudolf Kuhn, "Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei", *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28, 1984, 123 – 178, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>. Eine kürzere Fassung auch dieser Abhandlung findet sich in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 19-40.

²⁴ Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Vol. 3, Bari 1973 (enthält *De pictura* in Alberti's lateinischem Text von 1435 und Alberti's italienischer Übersetzung von 1436 im Paralleldruck).

Sprunges erhielt sich da und dort die Praxis eines Entwerfens unmittelbar auf dem Bildträger; wir werden bei Tizian's Werkprozeß auf diese Praxis zurückkommen, und dort wird sie ein wichtiges Moment in meiner Hauptargumentation sein.

In Übereinstimmung mit der *Doctrina* des Cennini und derjenigen des Alberti gibt es unter den erhaltenen *Exempla* nur sehr wenige *Ureinfälle*, *Skizzen* und *Abschließende Zeichnungen* - also dreier Stufen jenes Werkprozesses - aus dem Trecento, dem Mittelalter; doch gibt es sie, und man könnte nach den Gründen für die Ausnahme jeweils fragen; jüngere Beispiele aus dem frühen Quattrocento gibt es dann zahlreicher. Diese Zeichnungen der Zeit von 1300 bis 1450 aus Mittelitalien sind im Ersten Teile des *Corpus der Italienischen Zeichnungen* von Degenhart und Schmitt (hinfort CIZ mit Katalognummer) zugänglich²⁵. Der Reihe nach:

Unter diesen Zeichnungen gibt es nur einen einzigen Ureinfall aus dem Trecento²⁶, eine Zeichnung, die Degenhart und Schmitt Francesco Traini zuschreiben.

Francesco Traini, *Christus vor Kajaphas*, ca. 1345, olivfarbener Kreidegrund, Pinsel, Weißhöhung 0,12 x 0,18, Stockholm, Nationalmuseum Inv. 56 (CIZ-032).

Das Zentrum des Einfalles lag sicherlich in Kajaphas: der Rhombus seines über der Brust aufgerissenen Kleides wurde in den mit ausfahrenden Armen und Ellenbogen auseinandergesperrten Mantelbahnen variiert, der Winkel im Mantel wurde links im Winkel des Knies wiederholt und im Stuhle nochmals variiert. Kajaphas' gesamte Haltung und Geste ist: Zerreißen, und das war wohl ureingefallen. Der Christus begleitende Pharisäer links wurde scheibenförmig an Christus herangeführt, der fernere weicht zugleich Kajaphas aus und wiederholt dadurch abermals jenen Winkel. Christus, der von dem ferneren Pharisäer ebenfalls am Hemde gezerrt wird und seinen Kopf Kajaphas zugewendet hat, ist im Kontraste zu den anderen ganz unbetroffen, und auch das war eingefallen. - Einen besonderen Grund für die im Trecento unübliche Aufzeichnung eines Ureinfall es vermag ich in dieser Zeichnung allerdings nicht zu erkennen; doch: es gibt diesen Ureinfall.

²⁵ Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*, Berlin 1968 ff. Die hier herangezogenen Beispiele und eine Reihe mehr habe ich in meiner Abhandlung über Cennini's *Libro dell'Arte* schon angeführt.

²⁶ Vielleicht könnte als weitere Ausnahme noch CIZ-087 angeführt werden: Neapolitanisch um 1370/80, *Drei männliche Akte*, einer schlagend, der andere sich schützend, dieser zweimal gezeichnet, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins R.F. 6152, auf welche ich in meiner Abhandlung zu Cennini's Traktat p. 119, Anm. 16 eingegangen bin.

Aus dem *Quattrocento* sind dann weitere Ureinfälle²⁷ erhalten; bemerkenswerte frühe Beispiele sind die Ureinfälle für die beiden Schergen einer *Geißelung Christi* von Lorenzo Ghiberti²⁸ und vor allem der folgende von Donatello:

Donatello, *Betlehemitischer Kindermord*, Teilentwurf, ca. 1456/50, Metallstift Vorzeichnung, Feder 0,29 x 0,20, Rennes, Musée des Beaux-Arts Inv. C. 3-2 (CIZ-265r).

Ein Teilentwurf der Komposition, *singula pars historiae*, um mit Alberti zu sprechen; er basierte auf einer flüchtigen Metallstiftvorzeichnung²⁹. Am Boden links kniet eine Mutter, raumgreifend, mit ihrem klagend erhobenen Haupte und dem sinkenden Kopf ihres toten Kindes offen schließend. Rechts folgt die zweite kniende Mutter, im Kontraste zur ersten wenig Platz einnehmend und mit ihrem Kinde, an ihrer Brust, nahe ihrem her- und zurückgewendeten Kopfe, dicht schließend. Jenseits der ersten Mutter, die kniet, eine dritte in neuem Kontraste: sie ragt auf und steht, im Oberkörper gebeugt, und drückt ihr Kind in und unter dem Arme an Brust und Kopf. Auf sie folgt rechts die vierte Mutter, die zweite aufrechte, mit auch aufgerichtetem Kinde in ihrem rechten Arme, die in erneutem Kontraste den linken Arm und die Hand raumgreifend ausstreckt, einem Häscher zu wehren. Ihr entgegen der erste der Häscher, der - in umkehrender Variation - mit dem rechten Arme und der rechten Hand nach ihrem Kopfe greift und sie mit einem Dolch in der hoch erhobenen Linken bedroht. Soweit eine klare, wiederholungs- und schon gegensatzreiche Komposition. Dann, wie bei Reliefs des Donatello häufig, zunächst Verunklarendes: unter dem Arme der zweiten stehenden und ausgreifenden Mutter eine weitere, stehend, samt Kind hergewendet, und vor allem eine sechste Mutter, rechts im Rücken der zweiten knienden, wiederum am Boden, doch in die Ferne gewandt, von welcher man nur Kopf, Unterarm und hochgehobene Hand sieht. So waren die Mütter mit ihren Kindern, in Klage, Not und Wehren, dicht in der Folge nach rechts und in's Nahe, in's Ferne gewandt, Donatello eingefallen.

Dieser Ureinfall für einen Kompositionsteil zeigt eine so reiche und komplizierte Komposition, daß die Notwendigkeit einer nun methodischen Vorbereitung über Zeichnungen in die Augen springt.

Bei den Skizzen ließe sich Ähnliches beobachten; ich wähle zwei Skizzen für Figuren (auf der Vorder- und der Rückseite eines Blattes) aus dem Trecento und

²⁷ Man könnte noch die Rückseite des herangezogenen Blattes von Donatello anfügen: CIZ-265v: Donatello, *David*, Rennes, Musée des Beaux-Arts Inv. C.3-2, sowie CIZ-421: Benozzo Gozzoli, *Augustinus hört die Predigt des Ambrosius*, Darmstadt, Landesmuseum A.E. 1297.

²⁸ CIZ-191: Lorenzo Ghiberti, *Die geißelnden Schergen* für eine *Geißelung Christi*, 1410/20, Wien, Albertina 24409.

²⁹ So Degenhart und Schmitt zur Stelle (CIZ-265, p. 343).

zwei Skizzen, die eine für eine Figur, die andere für eine Komposition, aus dem frühen Quattrocento³⁰:

Lorenzo di Bicci, *Jacobus Maior; Paulus (?)*, ca. 1387, Kreidevorzeichnung, Feder, Pinsel 0,26 x 0,17, Paris, Sammlung Frits Lugt I. 2071 (CIZ-092 r. u. v.)

Jacobus Maior: die Großartigkeit dieser Gestalt fällt sofort auf, auch die Kantigkeit ihres Kopfes. Die Ausarbeitung der Skizze ging darauf, die Schrägen seines Buches im Mantelsaume über der Brust, im Konture des Mantels an der Schulter oder seines Hutes dort und rechts in halber Höhe des Gewandes zu wiederholen, das Apostelbuch dadurch bestimmend zu machen und die Figur zugleich zu festigen; die Ausarbeitung ging ferner darauf, den vorgestellten Stab, den Kopf und das Buch zu akzentuieren.

Bei Paulus ging es im Kontraste dazu nun darum, das Zweihebige in dem gehobenen und schräg gehaltenen Schwerte und in dem angehobenen und geöffneten Buche herauszubringen, dem das ebenfalls zweimal, links wie rechts, Angehobene seines Mantels entsprach. Für Paulus waren Schwert und Buch von bewegterer Präsenz, seinem brennenderen Gesichte entsprechend. In beiden Skizzen ging es um die Durch- und Ausführung, um die Ähnlichkeit und den Kontrast dieser Apostel.

³⁰ In meiner Abhandlung über Cennini's Traktat bin ich unter dieser Kategorie noch auf CIZ-264: Nanni di Banco oder Donatello, *Christi Kreuztragung* und *Christus vor Pilatus*, Chatsworth, Devonshire Coll. 963, eingegangen (p. 151). Anfügen könnte man noch CIZ-025: Florentinisch um 1340, *Franziskus am Kreuz* u.a., Crarae (Schottland), Coll. J. M. Campbell; CIZ-165: Spinello Aretino, *Papst Alexander III. spricht Thomas Beckett heilig*, New York, Pierpont Morgan Library I 1 A; CIZ-170: Don Lorenzo Monaco, *Gruppe von sechs Heiligen*, Florenz, Uffizien 11 E; CIZ-193: Umkreis des Ghiberti, *Sechs schreitende Gestalten*, London, British Museum 1860-6-16-52; CIZ-202, 204-210, 212-213, 214-216, -219-223: Parri Spinelli, diverse *Figuren und Gruppen* in Florenz, Uffizien 8 E, 25 E, 26 E, 31 E, 33 E, 34 E, 35 E, 36 E, 37 E, 38 E, 6 F, 22 S, Berlin, Kupferstichkabinett 466, Chatsworth, Devonshire Coll. 703, Lille, Musée Wicar 512, London, British Museum 1895-9-15-480 und ehem. Rotterdam, D.G. van Beuningen I. 256; CIZ-212v: Parri Spinelli, *Pilger verehren ein Altargrab*, Chatsworth, Devonshire Collection Nr. 703; CIZ-213: Parri Spinelli, *Ein Heiliger tauft zwei Männer öffentlich*, Florenz Uffizien 8 E; CIZ-266: Donatello, *Sitzender Mann*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen I. 367; CIZ-269: Umkreis des Donatello, *Drei nackte Männer, denen wilde Tiere folgen*, Paris, Louvre 1152; CIZ-351: Fra Filippo Lippi, *Der Evangelist Matthäus und sein Engel*, New York (Scarsdale), Collection Otto Manley (oder Abschließende Zeichnung); CIZ-352: Fra Filippo Lippi, *Verkündigung*, Florenz, Uffizien 180 F; CIZ-355: Fra Filippo Lippi, *Vielfigurige Kreuzigung*, London, British Museum 1935-10-10-9 (wohl kein Ureinfall); CIZ-357: Fra Filippo Lippi, *Beisetzung des Stephanus* (Teilskizze), Cleveland, Museum of Art 47.70; CIZ-358: Fra Filippo Lippi, *Stephan heilt einen Besessenen* (Teilskizze), Hamburg, Kunsthalle 21239 (wohl keine Abschließende Zeichnung); CIZ-422: Benozzo Gozzoli, *Zahnweh des hl. Augustinus*, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum 1932.123.

Parri Spinelli, Schlafender Apostel für *Christus am Ölberg*, 1435/45, Feder 0,19 x 0,13, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 9841 (CIZ-203):

Der Zeichner führte auch in dieser Skizze aus und wog zueinander: das dreimal Runde rechts in Heiligenschein, Schulter und Gesäß, das darin einander Entsprechende und die Figur zugleich Schließende; dann das Übereinander von Knie- und Schulterwölbung rechts, beide zugleich Höhen der Helligkeit; dann das Abgesenkte von Knie und Ellenbogen gegenüber links und das Übereinander der Hände. Vor dem Original fällt noch auf, wie Parri in dem bei der Durcharbeitung nachträglich gezeichneten, scharfen Bogen des Saumkragens dem Heiligenschein und dem Schulterkontur eine andere Richtung deutlich entgegengesetzte und dem Hals, wenn auch indirekt, erstaunlich Platz machte. Vor der Zeichnung fällt auch das wirklich Durchhängende am Rücken des müden Apostels und damit Schwere auf, dann die dunkle Schattenhöhle über der unteren Hand, welche eigentümlich der ovalen Form des unteren Oberschenkels kontrastiert; und letztlich das allgemeine Dunkel der linken Figurenhälfte gegenüber dem Hellen der rechten, wie die dichte Kreuzschraffur in der linken gegenüber der Längsschraffur in der rechten Hälfte. So wurde das ruhende Schlafen in dieser bei sich gesammelten, doch polaren Gestalt durch- und ausgeführt. In dieser Skizze beobachtet man eine differenziertere Durcharbeitung als in den Skizzen des Trecento, welche dem Maler eine solche Arbeitsstufe nun notwendig erscheinen ließ.

Parri Spinelli, *Christus und die Ehebrecherin*, wohl 1430er Jahre, Metallstift Vorzeichnung, Feder, ganzes ehem. Blatt 0,28 x 0,41, das heute auseinandergeschnittene Blatt in Florenz, Uffizien 23E, und Chatsworth, Devonshire Coll. 703 (CIZ-211r/212r, die Zusammengehörigkeit der Blatthälften von Degenhart und Schmitt erkannt):

Parri gab den drei Gestaltenmengen dieser Komposition einen je anderen anschaulichen Charakter: die sich davonmachenden Pharisäer links sind bewegt mit Faltenzügen nach links und Faltenkaskaden links in der Richtung ihres Abgangs; die Apostel und Christus sind ruhig mit milderer Faltenkaskaden rechts; und die zur Seite weichenden, schwankenden, sich endlich ebenfalls davonmachenden Pharisäer rechts sind wieder bewegt, mit je zwei, in ihrem Protagonisten nach rechts sinkenden, Faltenkaskaden. Parri erarbeitete die einheitliche Bewegung und Bauschung in der Menge links an Gestalten verschiedener Grundstellung, dorsal, ventral und lateral. Die Zäsur zwischen ihnen und Christus als Umschlag von Bewegung zur Ruhe ist sehr empfindbar. Auch die ersten der Pharisäer rechts lösen sich von den Aposteln ab. Und vor dem solcherart ruhigen Christus kniet die Ehebrecherin, ruhig auch sie. Christus, die Apostel und die Ehebrecherin wurden durch ein Podest, auf dem sie sich finden, hervorgehoben. Zwischen Christus und der

Ehebrecherin besteht ein sprechender Abstand; und der Segen Christi geht über solchen Abstand, der bestehen bleibt, hinweg, und diesseits eines Abstands das ruhige Warten der Frau. Auch hier sieht man, was Durch- und Ausführen einer Komposition waren.

Ähnliches liesse sich letztlich bei den (Zusammenfassenden) Abschließenden Zeichnungen beobachten. Ich wähle aus dem *Trecento* eine Abschließende Zeichnung für eine Figurengruppe und zwei Abschließende Zeichnungen für *Storie* und aus dem frühen *Quattrocento*, späteres beiseite lassend, zwei Abschließende Zeichnungen für *Storie*³¹.

Maso di Banco, *Paulus und Julianus*, sitzend, 1330er Jahre, grüngrauer Kreidegrund, Silberstift, Pinsel Bister und Weiß 0,21 x 0,19, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 2464 (CIZ-024).
Maso führte die Heiligen als Gruppe und auf einen Gegensatz hin aus: Das geschlossen Gesammelte des Hörenden links steht dem offen sich Äußernden des Redenden rechts gegenüber. Man sieht bei dem linken Heiligen Ritzspuren für ein aufrecht in der Linken gehaltenes blankes Schwert, an dessen Klinge die Finger der Rechten wohl gehalten werden. Der Zeichner führte die Mantelfalte über der Brust des linken Heiligen so, daß sie ihn anschaulich zumacht; die Faltenhöhlungen bei der Armbeuge stehen zu einander fest, sie werden am Unterarm fortgeführt; auch die Sehnen seiner Hand sind fest. Die Falten rechts beim rechten Heiligen sind eindrucksvoll dem gegenübergestellt: reich, räumlich differenziert, klar schwingend und widerschwingend, im Wechsel für sich ausgeführt und angeschmiegt.

³¹ In meiner Abhandlung über Cennini's Traktat habe ich unter dieser Kategorie noch erörtert (p. 151sq.): CIZ-023: Toskanisch um 1320/30, *Mönch (Franziskaner?)*, stehend, Wien, Sammlung Anton Schmid; CIZ-091: Lorenzo di Bicci, *Christus, in der Glorie, überreicht Petrus die Schlüssel*, ca. 1370/80, Florenz, Uffizien 58 E; CIZ-115: Jacopo della Quercia, *Mann in weitem Mantel*, schreitend, 1420er Jahre, Florenz, Uffizien 16096 F; CIZ-192: Lorenzo Ghiberti, *Stephanus in einer Nische*, Mitte der 1420er Jahre, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins 1231. Hinzugefügt werden könnte noch CIZ-114: Jacopo della Quercia (?), *Aufgezäumtes Pferd*, Anfang 15. Jh, Maidenhead, Coll. Sir Thomas Merton; CIZ-302: Paolo Uccello, *Reiterdenkmal für John Hawkwood*, 1436, Florenz, Uffizien 31 F; CIZ-372r: Fra Angelico, *Jesus sendet die Jünger paarweise aus*, Paris, Louvre R.F. 430 (als Sonderfall, allein auf Figuren beschränkt, aber wohl nicht zur Kategorie der *Skizze* gehörig); CIZ-413/414: Benozzo Gozzoli, *Die Madonna erscheint der hl. Rosa, die hl. Rosa empfängt die Tonsur*, London, British Museum 1885-5-9-38 und Dresden, Kupferstichkabinett C.2; CIZ-416: Benozzo Gozzoli, *Die Belagerung von Perugia durch Totila*, Florenz Uffizien 333 E; CIZ-495: Niccolò da Foligno, *Pietà*, Spoleto, Museo Civico; CIZ-500: Baldovinetti, *Nikodemus mit Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes*, Florenz, Uffizien 252 E; CIZ-516: Pesellino, *Christus und der ungläubige Thomas inmitten der Apostel und Mariens*, Florenz, Uffizien 25 S; CIZ-517: Pesellino, *Christus (eines Weltgerichts)*, Florenz, Uffizien 10 E (ferner CIZ-527, 528); CIZ-518: Pesellino, *Verlobung der Katharina*, Florenz, Uffizien 1117 E; CIZ-520: Pesellino, *Anbetung der Hirten*, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins 1434.

Beachtlich auch die Feinheit des leichten, weichen und lockigen Haares. Überhaupt wurde alles, wie nur das Original erkennen läßt, höchst lebendig gezeichnet und dadurch - bei aller Größe in der Hauptsache - in der Durchführung und im Einzelnen ungemein lebendig.

Taddeo Gaddi, *Mariae Tempelgang*, 1328, olivgrüner Kreidegrund; Architektur mit Metallstift vorgeritzt, dann Pinsel Weiß; Figuren z.T. mit Metallstift vorgeritzt, dann Pinsel Bister und Weiß; Goldspuren an Heiligenscheinen; Boden grünblau; Himmel später schwarz zugedeckt, 0, 37 x 0,28, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins Inv. 1222 (CIZ-022). Abschließende Zeichnung für *Mariae Tempelgang* in der *Geschichte Mariens* der Capp. Baroncelli von S. Croce in Florenz.

Hier liegt der Grund dafür, daß diese Komposition - entgegen der üblichen Praxis und Cennini's später niedergeschriebener Theorie - zeichnerisch vorbereitet wurde, auf der Hand. Der Grund möchte in der Kompliziertheit der Architektur, einem dreiteiligen Treppenpodeste mit obenauf einer Basilika samt Seitenhallen, und in der schwierigen Perspektive gelegen haben. Diese Architektur Taddeo Gaddi's galt in Italien und auch in den Niederlanden später als ein Modell³². Und ein zweiter Grund möchte in der Schwierigkeit der Verbindung wie Austarierung eines auf der Bildfläche fast ornamentalen Figurenkranzes, in dessen Mitte sich Maria befand, mit eben jener perspektivisch fluchtenden Architektur gelegen haben. Eine solche Verbindung nachzuahmen, das wurde in den Folgewerken garnicht versucht. Maria steht inmitten des Figurenkranzes, gleich weit von oben und unten entfernt, den Eltern näher als den Personen rechts, entsprechend dem Taddeo angelegenen Thema, nämlich in einer *Situation*, Maria innehaltend, Abschied nehmend, niemandem mehr, niemandem noch zugehörig³³.

Umkreis des Bernardo Daddi, *Gefangennahme und Martyrium des hl. Miniato (hl. Minias)*, um 1340/50, dunkelolivgrüner Kreidegrund; Feder braun, Pinsel weiß, Architektur mit Metallstift vorgezeichnet, Hintergrund und Lunettenbogen purpurrot, 0,29 x 0,40, New York, Pierpont Morgan Library I. 1 (CIZ-030; Denison-Mules³⁴ Nr. 2).

Degenhart und Schmitt halten es für wahrscheinlich, daß die rechts fragmentierte Zeichnung ursprünglich dort noch eine dritte Episode enthielt. Jetzt sieht man: die Gefangennahme des Heiligen und sein Martyrium vor Kaiser Decius.

³² S. Degenhart und Schmitt zur Stelle (CIZ-022).

³³ Zu Taddeo's Thema, zu Zyklus und Bild s. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 145 – 161; jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>.

³⁴ Cara D. Denison, Helen B. Mules, *European Drawings 1375 – 1825, The Pierpont Morgan Library*, New York 1981.

Ein erster Grund für eine der Praxis des Trecento entgegenstehende, zeichnerische Vorbereitung und Vollendung möchte in der ungewöhnlich sorgfältigen Binnenkomposition insbesondere der linken Episode gelegen haben; ein zweiter Grund in der besonderen Weise der Verbindung der beiden Szenen. Links sieht man zunächst einen mehrfachen Wechsel von Bäumen dreier Sorten und von Felsen. Links folgt die Schraffur sorgfältig dem Rande und folgt unten, auf dem Wege wie auf dem tiefer liegenden Gelände, eben diesem Wege und der Wegparallelen, so den aus der Ferne näherkommenden, dann wendenden Zug der Reiter, deren einer die Buchstaben SPQR auf der Brust trägt, begleitend und den Zug der Fußgänger ermöglichend, so diesen Weg darstellend. Miniato trägt ein Diadem (?) und geht, wenn zum Martyrium auch geführt und geleitet, dieses Weges segnend und zu einem der Begleiter gewendet. Nun die eigenartige Verbindung zur nächsten Begebenheit: eine Brücke führt zum Platze des Martyriums hinüber, und Kaiser Decius dortselbst, mit der Krone auf dem Haupte, wendet sich zu dem Herankommenden zurück, und er zeigt ihm das bevorstehende und sich rechts erfüllende Martyrium, das Durchstechen des Trommelfelles und das Einfüllen heißen Öls in sein Ohr, während wohl Christus segnend zu ihm herabschwebt. Man beachte noch die Richtungen der Instrumente: der erste Reiter weist die Fußsoldaten mit quergesenktem Streitkolben zum Kaiser; die Speere beider Begleiter des Heiligen sind einander parallel, die Speere beider Reiter links und in der Mitte sind einander wiederum parallel, der Speer des Reiters rechts ist dann etwas geneigter; die parallelen oben und unten korrespondieren einander; der geneigtere oben weicht so von den parallelen oben ab wie das Szepter des Kaisers von den parallelen unten; dann folgt jene Stange, mit welcher das Ohr des Heiligen durchbohrt wird, parallel dem erhobenen Arme der dieses aufmerksam wahrnehmenden Rückenfigur, dann und horizontal der lange Griff des Ölbehälters; die Arme des Heiligen sind der eine senkrecht nach oben an eine Säule gebunden und hängen der andere senkrecht herab. Ungemein sorgfältig ist die - zumeist schraffierende - Weißhöhung, besonders deutlich bei den Bäumen links, deren Platz der Zeichner mit brauner Feder auf dem Papiere höchst locker umzeichnete und die er dann mit weißem Pinsel frei gestaltete.

Die zwei abschließenden Zeichnungen von Kompositionen aus dem frühen *Quattrocento*:

Don Lorenzo Monaco, *Heimsuchung Mariae*, 1420er Jahre, Pergament, auf der bemalten Fläche leuchtend braun gefärbt; Feder, Pinsel Bister, Weiß, Himmel blau, Nimben gelb, gemalter perspektivischer Rahmen braun, weiß gehöht, 0,26 x 0,18, Berlin, Kupferstichkabinett 608 (CIZ-171).

Die Sorgfalt dieser und der nachfolgenden Komposition - beide auch auf Pergament gezeichnet - fällt auf.

Don Lorenzo ließ die Begebenheit der Heimsuchung, Elisabet begrüßt Maria und Maria nimmt Elisabet an, in einem Gebirge stattfinden: eine Folge von vier Frauen, kniend, stehend, kniend, stehend.

Eine Felspartie, die Komposition anhebend, steigt an, in jenen Weg übergehend, den Maria ins Gebirge hinauf gegangen. Eine nächste Felspartie steigt dann gegen den Ort an, auf dem Maria nun dasteht. Und auch für das Knien der Elisabet wurde gegen uns ein Felsvorsprung als ein eigener Ort ausgebildet. Eine niedere Partie korrespondiert dann Elisabets Knien, und deren Ausdehnung entspricht Maria und Elisabet zusammen. Es folgt ein abschließender Anstieg, der dem Tore des Hauses der Elisabet oder - doch eher - dem Stadttore entspricht, in welchem Elisabets Begleiterin. Und über der Begleiterin Mariens, welche niedergekniet, erhebt sich ein Berggrat mit leuchtender Spitze, höher denn ein Turm inmitten von Türmen; über Maria und Elisabet ein Doppelberggrat, im Unterschiede seiner Gipfelhöhen den Personen entsprechend; und hochoben im Gebirge endlich thront eine Stadt mit der Sequenz ihrer Türme, über der Begleiterin Mariens höher und über Elisabet hochauf gipfelnd. Jenseits der Felswand hinter der Begleiterin Mariens Bäume, nochmals jenseits und auch höher zahlreiche Bäume, sonst erhabener Fels. Der Gang hinauf in das Gebirge (Lk. 1,39) war wesentlicher Teil des Themas.

Don Lorenzo Monaco, *Der Zug der Drei König*, 1420er Jahre, Pergament; Technik wie CIZ-171, ferner das Meer oben hellgrün, 0,26 x 0,18, Berlin, Kupferstichkabinett 609 (CIZ-172).

Auch dieser Zug findet im Gebirge und zugleich zwischen zwei Meeren statt. Links unten, dicht an einer Felswand, liegt eine Ortschaft, jenseits dieser Felswand weitere Häuser, darüber ein erster königlicher Reiter. Dicht dann eine weitere Felswand, gratig, und jenseits ihrer der nächste und dicht dann der dritte königliche Reiter. Die Felswände tragen auf höchsten Höhen turmartig hohe Gebäude. Die getrennten Bahnen, in denen die Könige reiten, zeigen, daß die Könige sich noch nicht alle getroffen. Des ersten Königs Pferd wendet sich herwärts und der König einwärts zum Stern. Des nächsten Königs Pferd streckt Hals und Kopf, mehr noch als sein König, hin zum Stern. Und der letzte König zeigt überstrack zum Stern, hoch oben und fern am Himmel. Der erste König sucht noch, schaut aus, deckt sich die Augen, die anderen sind vom Finden und vom Sehen erregt, mit erregt nachflatternden Gewändern. Die genannten Felsen stärken die Wege, sie stärken das Streben, stärken die allgemeine Richtung auf den Stern hin, bei Mensch und Tier, der gesamten Kreatur. Dann sieht man unten in der Mitte eine diagonal und quer laufende Felsbarriere und unten rechts, die Komposition abschließend, jenen zwei Königen folgend, einen begleitenden Reiter, zum Kontraste eher verharrend; und erkennt oben rechts am Strande sowie auf einer Insel im Meere je eine Festung. Das eine Meer unten mit braunen Wellen, weiß

gehört, und das andere Meer oben, grün und weiß gehört, darüber der blaue Himmel. Auf beiden Meeren unten links und oben links wie rechts einzelne Segelschiffe.

Fazit: Es gibt *Ureinfälle, Skizzen und Abschließende Zeichnungen* auch aus dem *Trecento*, dem Mittelalter, besonders dann aber aus dem frühen *Quattrocento*, entsprechend den Funktionen des vorgestellten heuristischen Schemas. Die *Exempla* aus dem *Trecento* sind, nach ihrer Anzahl und in Erinnerung an Cennini's Text, als Ausnahmen zu bezeichnen, für welche mögliche Gründe teilweise den Kompositionen und deren Durchführungen abgenommen werden können. Diese trecentistischen Beispiele reichen nicht aus, eine *regelmäßige* Vorbereitung von Gemälden über gezeichnete Entwürfe nahezulegen. Das wiederum begann erst im frühen *Quattrocento* und in Übereinstimmung mit Alberti's Text und entwickelte sich im Laufe desselben *Quattrocento* zu einem systematisierten Werkprozeß. Es geht dabei - ich wiederhole es - um ein *regelmäßiges* und als notwendig erachtetes Tun, nicht darum, daß es auch ein höchst ausgebildeter Maler im *Trecento* dann und wann - aus besonderen Gründen, wegen besonderer Schwierigkeiten - anders hielt und damit allerdings etwas auf den Weg brachte, was seine Nachfolger als methodisch nützlich und von systematischem Werte erkannten. Diesen Schritt zu einem methodischen Erfordernis taten erst Alberti's malende Zeitgenossen und dann Alberti.

Mit der vierten Komponente des heuristischen Schemas eines künstlerischen Werkprozesses, mit der *Studie*, verhielt es sich anders. Sie war in dem besonderen Typus einer *Studie nach Kunstwerken*, als *Kopie*, seit alters bekannt und in Praxis und Theorie überliefert. Die *Studie nach Kunstwerken* und später die *Studie nach der Naturwirklichkeit* war für den künstlerischen Werkprozeß zentral, und die *Studie nach der Naturwirklichkeit* wurde gegen Ende des *Quattrocento* und zu Beginn des *Cinquecento* von Leonardo da Vinci - in Einheit mit seinem Konzepte der Malerei als Wissenschaft - zu einer äußersten Höhe geführt. Wegen dieser zentralen Stellung der Studie im künstlerischen Werkprozesse des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts im toskanisch-römischen Bereiche spreche ich von dieser Malerei als einer studienbestimmten, als einer *Studienkunst*.

Ich wende mich nun der Entwicklung der Studie im *Trecento* und vor allem im *Quattrocento* zu, später dann ihrer Stellung bei Leonardo da Vinci.

2. Kapitel: Über die Entwicklung der Studie im Tre- und Quattrocento.

Für das in diesem Kapitel Dargelegte verdanke ich viel den Autoren Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt und ihrem *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*, Berlin 1968 sqq. (Verweise darauf weiterhin CIZ mit Katalognummer), sowohl ihrer Zusammenführung und ihrer Bearbeitung der Zeichnungen als auch ihrem Urteile über die Stellung der Zeichnungen im Werkprozesse und über dessen Entwicklung. Vieles entnehme ich daraus und übernehme, wie im vorigen Kapitel, die Zuschreibungen und Datierungen der Zeichnungen. Einiges beurteile ich ein wenig anders, so ordne ich die *Kopien* als Untergruppe zu den *Studien*.

Und von diesen *Studien*, einschließlich der *Kopien*, und ihrer Entwicklung im Tre- und Quattrocento soll in diesem Kapitel die Rede sein.

Ich erinnere zunächst daran, was eine *Studie* (*l'étude*, Delacroix; *il ritratto*, Leonardo) war:

Die Studie war eine Zeichnung, in der ein Künstler Gegenstände der Wirklichkeit, eben auch Kunstwerke, Gegenstände, die ihm realiter vor Augen standen, im ganzen oder teilweise studierte, meist in großer Ruhe und Gleichmäßigkeit. Dieses Studium war inhaltlich von einem Interesse geleitet, es erfolgte im Hinblick auf ..., es interpretierte die Wirklichkeit und urteilte über sie; und es diente sachlich dazu, ‚Wort und Ausdruck‘, *Figuren* dieser Wirklichkeit zu finden: „wie kann ich diesen Gegenstand fassen, wie ihn darstellen; wie sollte ich es klar sagen, wie klar darstellen, klar machen“. Für Bildkompositionen waren vor allem Studien der Bewegung und des Ausdruckes wichtig, die der Künstler an Kunstwerken oder Modellen studierte, welche Modelle dann seit der Hochrenaissance (nach einigen älteren Beispielen, so des Filippo Lippi und seiner Werkstatt) sogar jene Bewegungsstellung und Ausdruckshaltung einnahmen und zur Schau stellten, die der Künstler in einer besonderen Komposition darstellen wollte.

Die Studie bei Cennini und Alberti

Was sagten Cennini am Ende des Mittelalters und Alberti zu Beginn der Renaissance über die Studie?

Im *Libro dell'Arte* des Cennini³⁵ lautete der erste Satz der praktischen Anleitung: "... mit der Zeichnung fange an" (cap. 5). Er meinte: wenn du den Lehrgang durchlaufen willst, dann fange mit dem Zeichnen an und zwar mit dem studierenden, kopierenden Zeichnen auf einem Buchsbaumtäfelchen (als einem 'Skizzenbuch'). In Cennini's Lehrgang nahmen die Studien und zwar die Studien vom Typus der Kopie, der Tradition entsprechend, einen breiten Raum ein und sehr viel Zeit in Anspruch, sogar Jahre. Später in der künstlerischen Ausbildung überraschender Weise auch Studien vom Typus der Studie nach der Natur; doch bedarf es dazu einiger Zusätze. Zunächst zur Kopie:

Sogar für eine Frage darnach, was die *Kunst* in der Lehre des Cennini gewesen sei, könnte es fast genügen zu sagen, was der Künstler kopieren sollte. Das Wichtigste waren die Räumlichkeit, d.h. die Weiten, die die Figuren einnahmen, und die Abstände, dann das Hell und das Dunkel und schließlich die *Misure*, die relativen Maße oder Proportionen in einem Bilde. Nach Cennini war es auch das Schwierigste, diese drei studierend, kopierend zu erfassen, und es bedurfte des Verstandes, dieses treffend zu tun; es handelte sich demnach um ein *urteilendes Studieren und Kopieren*. Cap. 29 und 30: "... betrachte zuerst, welcher Räumlichkeit (sc. Weite der Figuren, Abstand der Figuren, *spazio*) dir die *Storia* oder die Figur zu sein scheint, die du abbilden willst, und betrachte, wo sie die Dunkelheiten, wo die mittleren Helligkeiten und wo die Helligkeiten hat". Und mit einem Grundmaße als einem Wegweiser (*guida*) (welches einem Drittel der Höhe des Kopfes einer Figur entsprach), lehrte Cennini, die Häuser, die Figuren und die Abstände zwischen den Figuren aufzufassen; *aoperando il tuo intelletto di saper guidar le predette misure*, "indem du dich deines Verstandes bedienst, um zu verstehen, die genannten Maße auszuführen". Dieses war besonders dann nötig, wenn die Malereien, die studiert und kopiert werden sollten, hoch an einer Wand aufgebracht waren. "Es schickt sich, daß du dich nach deinem Verstande richtest, und du wirst die Wahrheit finden, wenn du dich auf solche Art leitest".

Der Künstler sollte zunächst mit Kohle zeichnen, und, sobald die Zeichnung in den *Misure* gelungen war, sollte er die Konture und die Hauptfalten mit Silberstift nachzeichnen und die Kohlezeichnung wegstäuben. So blieb die Studie erhalten. Wenn das Vorbild nahe bei der Hand war, dann konnte man es auf durchscheinendem Papiere (*carta lucida*) durchpausen und auf solche Art kopieren. Kopie "eines Kopfes, einer Figur oder einer Halbfigur, entsprechend, wie sich der Mensch (= die menschlichen Figur) von der Hand großer Meister findet: um die Konture auf dem Papiere, auf der Tafel oder auf der Mauer gut vor Augen zu haben, ... lege dieses durchscheinende Papier auf die Figur oder aber

³⁵ Ich erinnere daran, daß ich über Cennini's Traktat an anderem Orte ausführlicher gehandelt habe: Kuhn, "Cennino Cennini ...", 104-153. Eine kürzere Fassung dieser Abhandlung findet sich in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 41-77.

auf die Zeichnung auf..."; und sofort wird, was darunter liegt, durchscheinen "in Form und Art so, daß du sie klar siehst"; dann zeichnete man die Konture und gab einige Schatten, wie es zu sehen und zu machen möglich war; dann nahm man das Papier ab und gab nach Gefallen noch Weißhöhungen und Erhebungen hinzu (cap. 23³⁶). (Die von Cennini hier erwähnte Pause nach einer Zeichnung war eine Pause nach einer vorliegenden Kopie; durch deren erneutes Kopieren entstand eine Kopienkette.)

Zum Hell-Dunkel oder - wie Cennini es nannte: - zu den Dunkelheiten, den mittleren Helligkeiten und den Helligkeiten und zu deren Abstufung des Näheren, zunächst beim Zeichnen mit der Feder auf hellem Papiere: "Und dann zeichne manierlich (*gentilmente*) und führe deine *chiare, mezze chiare e scure, a poco a poco*, mit der Feder aus, mehrfach darauf zurückkommend". Falls das Papier hell war, wie üblich, arbeitete der Künstler sukzessive in's Dunkle und Dunklere (cap. 13). Sodann beim Zeichnen auf der *carta tinta*: da verlief das Zeichnen anders, denn die Farbe der *carta tinta* (zumeist grün) fungierte dann als Mittelwert, und der Maler arbeitete von diesem Mittelwerte aus zuerst in's Dunkle und dann in's Helle: "Und es ist wahr, daß man - bei den meisten Leuten - die grüne Farbe (beim Papier) mehr und mehr insgesamt gebraucht, und sie ist sehr gebräuchlich sowohl für das Schattieren (Dunkel zeichnen, *aombrare*) wie für das Weißhöhen (*imbiancheggiare*)" (cap. 15).

Um diese Hell-Dunkel-Stufung ging es insbesondere dann, wenn der Maler *Storie* oder Figuren in einer Kirche oder in einer Kapelle studierte und kopierte: "betrachte zuerst, welchen Raumes (*di che spazio*, welcher räumlichen Ordnung, welcher Weiten) dir die *Storia* oder Figur erscheint, die du abzeichnen willst, und betrachte, wo sie die *scuri, e mezzi, e bianchetti*, die Dunkelheiten, die Mitteltöne und die Weißhöhungen hat; und das bedeutet, daß du deinen Schatten (die Dunkelheit) mit Aquarelltinte zu geben, bei den Mitteltönen das Feld, wie es ist, zu lassen und die Weißhöhung mit Weiß zu geben hast" (cap. 29, teils schon zitiert).

Dann empfahl Cennini im Cap. 28 seines Lehrbuches der Kunst, wie erwähnt, auch schon Studien nach der Natur, allerdings einem solchen Adepten der Kunst, der schon weit vorgeschritten war und begonnen hatte, im Zeichnen einiges Gefühl (*qualche sentimento nel disegnare*) zu haben. Für ihn sei es dann besser, der Natur als sonst einem Vorbilde zu folgen. Ja, Cennini pries - sprachlich etwas unklar - dieses Studium nach der Natur: "Siehe darauf, daß der vollendetste Führer, den man haben könnte, daß das beste Steuerruder die

³⁶ Ilg übersetzt '*ritrarre*', auch in der Überschrift, stets mit 'Entwerfen': der Ort des Kapitels im Buche und die Nennung des Vorbildes (*di man di gran maestri*) zeigen klar, daß vom Abbilden, daß vom Kopieren die Rede ist.

Triumphpforte eines Abbildens nach dem Natürlichen ist. Dem vertraue dich immer mit brennendem Herzen an".

Es war für die Ausbildung eines Künstlers aber wichtig, daß dieses Kapitel im *Libro* nach dem Cap. 27 folgte, in welchem Cennini von der Ausbildung eines je eigenen Stiles, mit hohem Anspruch und auf Grund eines intensiven Studiums des Stiles eines Lehrers, gesprochen hatte. Wenn der Lernende soweit gekommen war, dann wurde ein Studium nach der Natur zu einem Steuerruder zur Triumphpforte.

Schon Magagnato³⁷ betont, daß nach Cennini zuerst der Stil ausgebildet und dann die Natur studiert werden sollte. Unzutreffend ist allerdings die Meinung Magagnato's, der Adept sollte die Natur mit dem von einem Lehrer erlernten Stile interpretieren. Im Gegenteil: die Natur sollte mit dem eigenen Stile interpretiert werden, welcher eigene Stil sich beim Naturstudium auch weiterbildete. Ich gehe hier auf diese Stilbildung nicht ein.

Sofern dieses Studium der Natur einem Studium des Menschen galt, handelte es sich um ein berichtigendes, verbesserndes Studium vor allem der Maße, der auf Proportion hin angelegten Maße.

In den *De Pictura Libri Tres* des Alberti³⁸ unterschied der Autor zwei Arten von Zeichnungen, den zeichnerischen Entwurf (*modulus*), den ich im vorigen Kapitel erwähnte, und eben die Studie.

Alberti handelte von der Studie dabei nicht im zweiten Buche seiner Schrift, in dem es um die Kunst ging, sondern im dritten Buche (III, 55-60), in dem es um den Künstler ging, auch um dessen Ausbildung und die Kultivierung seines *Ingenium*; diesem ordnete Alberti die Studien zu.

Nach der kurzen Empfehlung eines Lernweges über ein Studium der Flächen zuerst, dann der Zusammenhänge der Flächen, dann der Glieder alle ging Alberti ausführlich auf das Studium der Naturwirklichkeit ein, welches Alberti plötzlich erheblich konkreter bestimmen wollte als Cennini. Dieses Studium sollte nun tägliche und durchgängige Aufgabe des Malers sein, und es war beobachtende und denkende Erforschung der Natur (*in eaque investigatione continuo oculis et mente persistere* III, 55). Er sollte dieses Studium betreiben, um eine umfassende Kenntnis der Verschiedenheit der Naturdinge (ihrer jeweiligen *similitudo*) zu erlangen und um die Schönheit dieser Naturdinge (*pulchritudo*) auslesend (*eligere*) zu ermitteln. Dieses Studium sollte den Naturdingen selbst gelten, d.h. ausgewählten besonderen Modellen (*elegans et singulare exemplar*), und diesen allein. Das Studium von Gemälden, das kopierende Studieren also, betrachtete Alberti deutlich mit Zurückhaltung, das Studium von Skulpturen schon wohlwollender und zwar deshalb, weil es Skulpturen nicht nur zu kopieren galt,

³⁷ Magagnato p. VI.

³⁸ Ich erinnere daran, daß ich auch über Alberti's Traktat an anderem Orte ausführlicher gehandelt habe: Kuhn, "Albertis Lehre ...", 123-178. Eine kürzere Fassung auch dieser Abhandlung findet sich in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 19-40.

sondern das reale Hell-Dunkel auf den Skulpturen in Zeichnung zu übersetzen, somit darzustellen. Diese Zurückhaltung gegenüber dem kopierenden Studieren sowie der Versuch, dem kopierenden Studieren zuwenigstens eine neue Aufgabe zu geben, trennten Alberti von Cennini scharf.

Das Studium der Natur umfaßte grundsätzlich alle Dinge der Wirklichkeit und der Natur, die nur immer für eine *Storia* als *summum opus* in Betracht kommen konnten; der Maler sollte davon, soweit möglich, wenigstens eine gewisse Kenntnis erworben haben.

Und das anhaltende Studium dieser Natur machte den Maler zu einem Naturschmecker. Es führte dann auch zu dem Vermögen, mit Sorgfalt und Raschheit zugleich darzustellen: "Denn zur Sache, die durchzuführen ist, kommt bereit, gewappnet und schnell jener Geist, der, durch Übung geweckt, glüht, und jene Hand folgt als die schnellste, die eine sichere, vernünftige Methode (*certa ingenii ratio*) gelenkt hat" (III,59); während andere Maler unbekannte Wege und Ausgänge suchten und probten. Die Gefahren, die beim Naturstudium zu meiden waren, nannte Alberti so: begieriger (*curiosior*) Ähnlichkeit als Schönheit zu suchen und blindlings seinem eigenen Geiste statt der Natur zu vertrauen. Und die Tugenden, die Alberti bei diesem Studium erwähnte, waren: Sorgfalt, Eifer und Beharrlichkeit (*diligentia, studium et assiduitas*).

Der Vollständigkeit halber sei angefügt, daß Alberti noch keine Studien nach Modellen konkret für einzelne Figuren in einer bestimmten *Storia*, die gerade zu komponieren war, vorsah.

Diesen *Studien*, einschließlich der *Kopien*, und ihrer Entwicklung im Tre- und Quattrocento, diesem beharrlichen Eifer der Maler, möchte ich mich jetzt zuwenden.

1. Kompositionsstudien, Kompositionsmuster nach Kunstwerken (Kopien)

a) Interesse am ikonographischen Schema der Komposition

Es gab Maler, die das ikonographische Schema von Kompositionen studierten, es sich kopierten, ohne der künstlerischen Durcharbeitung besondere Aufmerksamkeit zu schenken, und auch die Schemata mehrerer Kompositionen in einem Musterbuche sammelten. Ein solches Musterbuch auf haltbarem Pergament ist das folgende:

Florentinisch gegen 1300, *Thronender Christus* und neun *Storie aus der Geschichte Christi (Verkündigung[sempfängnis] bis Beweinung)*, Feder und Pinsel auf Pergament, teilweise rot, grün, manchmal gelb, das Inkarnat rosa bemalt, ca. 0,17 x 0,11, Florenz, Uffizien 1-2 E, 5-7 E (CIZ-004-008).

Der Maler studierte auf den Vorder- und den Rückseiten dieses Musterbuchs *Christus in Throno*, dann *Verkündigung*, *Heimsuchung*, *Geburt Jesu*, *Darstellung im Tempel*, *Lehre des Zwölfjährigen im Tempel*, *Abendmahl*, *Fußwaschung*, *Kreuzabnahme* und *Beweinung* - so viel ist erhalten -, und er tat es erzählerisch lebendig. Man achte auf das prononcierte Anheben der Rechten des verkündigenden Engels, das prononcierte auf die Zehenspitzen Vortreten und sich Umarmen der Maria und der Elisabeth, achte auf das breitbeinige Sitzen und, leicht vorgebeugt, nach links wie rechts Ausgreifen und den Propheten Simeon Anschauen des Kindes; sei es, daß der Maler in seinem Muster diese Prononcierungen vorfand oder daß das Muster ihn reizte, sie zu erfinden.

b) Interesse zugleich an der künstlerischen Durcharbeitung

Die Regel war eher, daß den Maler die künstlerische Durcharbeitung der Komposition, die Formulierung jener Sache, um die es jeweils ging, interessierte. Solche Fälle ziehe ich jetzt heran:

Florenz um 1350, *Gefangennahme Christi* (nach Pietro Lorenzetti, um 1325/30, Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus), Pergament, Feder (Blatt am linken Rande und an der rechten unteren Ecke angestückt, Zeichnung dort erweitert) 0,23 x 0,37, Wien, Albertina Inv. 4 (2. Garnitur) (CIZ-049)³⁹.

Diese Studie gehört zu drei weiteren Studien desselben Künstlers, ebenfalls nach Wandgemälden in demselben Querschiffe (doch anderem Querarme) und in der Vierung: *Heimsuchung Mariae* (nach Giottowerkstatt), Pergament, Feder 0,21 x 0,34, Florenz, Uffizien 9 E (CIZ-047); *Rückkehr der hl. Familie aus Jerusalem nach Nazareth*, *Heiliger Wandel* (nach Giottowerkstatt), vielleicht Fragment, Pergament, Metallgriffel, dann Feder und Pinsel 0,27 x 0,25, New York, Pierpont Morgan Library I. 1 B (CIZ-048) und *Allegorie der Armut* (nach Giotto [oder Maestro delle Vele]), wahrscheinlich Fragment, Pergament, Feder 0,21 x 0,18, Chantilly, Musée Condé F.R.I.1 (CIZ-046). Auch diese vier Studien könnten, falls diejenige nach der *Allegorie der Armut* nicht die gesamte Komposition wiedergegeben hatte, zu einem Musterbuche gehört haben.

Der Zeichner studierte die *Storia*⁴⁰ am Tonnengewölbe genau, soweit sie Figurenzusammenhang war, die Landschaft deutete er nur an, doch scheint der Bach Kidron links unten notiert. Motive und dadurch auch das

³⁹ Man könnte ähnliche Studien nach denselben Wandgemälden anfügen: CIZ-052: Sienesisch um 1360, r: *Rückkehr aus Ägypten*, v: *Heimsuchung*, Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art 1932.65.

⁴⁰ Diese *Storia* habe ich im Rahmen des gesamten Zyklus 'Geschichte des Leidens Christi' von Lorenzetti erläutert in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 469-492.

Thematische änderte er da und dort: bei ihm schaut der Unterführer in Habachtstellung auf die hinter ihm und dem Hauptmanne - welcher selbst stummen Mundes, eindringlichen Blickes, durch Geste befiehlt - schaut auf die hinter ihm und dem Hauptmanne Stehenden, ob sie verstehen, er folgt nicht mehr aus seinen Augenwinkeln dem Zeigen und dem Befehle des Hauptmanns; und der Alte unmittelbar rechts schaut ruhig nach rechts, nicht mehr verschmitzt gegen uns. Jenseits des Gatters spricht der Rechte zur Seite herab, der Mittlere hört sinnend, eine Äußerung nicht merken lassend, zu, und der Linke hinter Schild und Waffe achtet offener Augen auf des ersten Rede; die höchst plazierten Zwei sehen überkreuz dahin und dorthin, wachsam. Christus steht da, nicht zu betreffen, segnet, leuchtet heraus; Malchus geifert, spottet. Der erste der fliehenden Apostel schaut nicht mehr zusammengezogener Brauen gegen uns, sondern mit Schmerz auf jenen zwischen Malchus und Petrus tretenden Soldaten.

Der Zeichner erfaßte die Figurenfolge genau, jenseits der Felsennase und des Gatters anhebend, im Hauptteile vom Hauptmann bis zu Christus und Malchus führend und im Schlusse in den fliehenden Aposteln nach oben und im dazwischentretenden Soldaten und wehrhaften Petrus nach unten auseinandergesetzt.

Die Räumlichkeit (*spazii*), von welcher Cennini sprach, der Platz, den jede Figur, Gruppe und Reihe einnimmt, beachtete der Zeichner genau, ebenso die Körperhaltung und die Gewandführung der Figuren nach Motiv, Charakter und Proportion (*misure*). Das Hell-Dunkel (*chiaro, mezzo chiaro, scuro*) durchdachte er - da in der Studie die Farbigkeit fehlt - selbständig und führte es demnach aus; man sieht diese Selbständigkeit etwa an der Wiedergabe der beiden Gerüsteten äußerst links, zumal des oberen, und des hell Gewandeten, der links des Judas eine Reihe anführt. Und alles setzte der Zeichner in's Graphische um, in die Linien von Konturen und Schraffuren, parallel, aufgefächert, mannigfaltiger Richtung, in ein graphisches Hell-Dunkel aus Pergamentgrund und Federzügen, mit einem Helligkeitszentrum bei Christus und um ihn herum. Das Graphische war allerdings auch der Wandmalerei Lorenzetti's nicht fremd, in der das Licht und die Schatten der Lokalfarben mit dem Pinsel aufgezeichnet wurden und ein groberer Pinsel Linien Spuren hinterließ. Doch die Schraffuren, dichter oder lockerer, gerade, gebogen, geschwungen, und Fels, Rüstungen, Rüstungsteile, hängendes und gezogenes Gewand charakterisierend, bilden so wie die unter einander identischen Helligkeiten einen über die Fläche hin immer wieder auftauchenden Zusammenhang, so daß - in diesem Blatt und der Studie nach der *Allegorie der Armut* mehr als in den weiteren Studien, wie es scheint, - auch die zeichnerische Sprache klingt, man nicht nur das Ausgesagte vernimmt, sondern auch das Sagen, nicht nur das sichtbar Gemachte sieht, sondern auch das sichtbar Machen.

Campanisch um 1370, r: *Storie* aus der *Geschichte* (wahrscheinlich) des hl.

Potitus, v: *Episoden aus Heiligenlegenden* (wahrscheinlich ebenfalls des Potitus), Feder 0,54 x 0,35, Paris, École des Beaux-Arts, Inv. 381 (CIZ-083); Kreis des Agnolo Gaddi gegen 1390, *Storie* aus der *Geschichte des Johannes Ev.*, graues Papier, gerötelt, Feder 0,27 x 0,18, Paris, Louvre Inv. 1251 (CIZ-094).

Beide Blätter, das erste doppelt so groß wie das zweite, wurden beidseits für Studien benützt; ich beschränke mich jeweils auf das Recto. Beide Blätter zeigen Kopien übereinander nach drei bzw. zwei *Storie*.

Das erste Blatt enthält Studien nach *Storie* wahrscheinlich des hl. Potitus, wie Panofsky zuerst dartat⁴¹; doch 'wahrscheinlich': denn die *Storie* enthalten, mit den in den *Acta Sanctorum*⁴² überlieferten zwei *Vitae* des Heiligen verglichen, auch Ungereimtes. Es stimmt mit ihnen überein, daß der jugendliche Heilige (dreizehnjährig), an einen Pfahl gebunden, mehrere Martyrien erleiden sollte, Martyrien, die ihm zunächst nichts anhaben konnten; daß eine große Menschenmenge dabei war, die das mit Staunen wahrnahm (sich bekehrte) und rief: *Magnus est Deus Christianorum!*, wie hier bei dem zweiten Martyrium; daß die Hauptmartyrien vor Zuschauern in einem Amphitheater stattfanden, wie hier das dritte; und vor einem Tribunale, wie hier alle drei. Doch auf oder in dem Tribunale saß jedes Mal der Kaiser selbst, Antoninus Pius (138 - 161 n. Chr., die zweite Vita datiert das Ereignis allerdings auf das Jahr 166 n. Chr.); auch vermag man in den Studien die Arten der Marter nicht zu erkennen, die Schergen scheinen eher mit dem *athleta Christi* zu sprechen, ihm zugewendet zu nahen, ihn einmal - der Legende entsprechend - dem Tribunale vorzuführen; das Tribunal, jedesmal ein anderes, wenn auch ähnliches, ist in den Studien immer mit zwei Personen besetzt statt mit einer, und die agierende Person ist einmal jung, zweimal alt, also nicht gleichermaßen der eine Imperator Caesar, so daß in dem Beisitzer auch nicht jedesmal der Praeses Gelasius, den die Viten als Handelnden noch kennen, vermutet werden kann. Der Beisitzer ist in der ersten, kopierten *Storia* aufmerksam, in der zweiten nachdenklich, in der dritten traurig, dazu wiederum gäbe es in den beiden Viten einen Satz: *omnes senatores tristabantur, tristabatur omnis senatus*. Das Modell, das kopiert wurde, müßte einer anderen Version der Vita des Heiligen gefolgt sein.

Das Leben des Potitus wurde selten dargestellt; der Zeichner müßte die *Storie* studiert haben, um die Geschichte, falls er doch einmal einen entsprechenden

⁴¹ Erwin Panofsky, "Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. Mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis", *Städel-Jahrbuch* 6, 1930, 25-72; jetzt in: Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*, Köln 1975, 192-273, bes. pp. 192-199.

⁴² Joannes Bollandus und Godefridus Henschenius, *Acta Sanctorum*, Januar 1. Hälfte, Antwerpen 1643, pp. 753-766, die "Vitae" pp. 754-764 (zum 13. Januar).

Auftrag erhalten sollte, angemessen darstellen zu können, oder, weil die Mannigfaltigkeit der Anordnungen auf dem Recto - zwei Episoden simultan gereiht, eine dynamisch antagonistisch, eine konzentrisch beruhigt - und die Lebendigkeit aller Bewegungen dort und auf dem Verso ihn ansprachen und anregten.

Der Zeichner studierte sorgfältig und zeichnete locker. Auch er studierte die Räumlichkeit, die *spazii*, welche die Architekturen, die Figuren und die Gruppen einnahmen: z.B. das architektonisch stilistisch jedesmal andere, wenn auch ähnliche Tribunal, welches sukzessive etwas, dann deutlich mehr an Platz einnimmt, sobald die Geste des Vorsitzenden ausladender wird oder ein Gerichtsdiener hinzugetreten. Man erkennt das Gemessene der Räumlichkeit auch daran, daß z.B. der Martyrer an seinem Pfahle in der unteren und in der mittleren Begebenheit genau übereinander stehen und in der oberen die Felswand, die die Simultanerzählungen trennt, die entsprechende Stelle einnimmt. Vielleicht hatten sich diese *Storie* auf einer Wand in einer Kapelle übereinander befunden, vielleicht auf derjenigen, die besser im Lichte lag. Das Gemessene der Räumlichkeit erkennt man auch daran, wie in der oberen und in der unteren Geschichte dem Stehen vor und neben Potitus an seinem Pfahle und dem Herzueilen zu ihm unterschiedene, doch in beiden *Storie* ähnliche Weiten eingeräumt wurden. Der Zeichner studierte ebenso das Hell-Dunkel in der einzelnen Figur, schon in der mehrfachen Wiederholung des Kontures auf der beschatteten Seite des Körpers, und in den Figurenverbindungen, eindrucksvoll in der Menge der gläubig Gewordenen in der mittleren *Storia*, die - samt ihrem Protagonisten ihrer zwölf -, dem Weisen des Heiligen durch ihren Protagonisten nach, lebhaft und weit die rechten Arme zu dem Heiligen und zum Himmel erheben und deren letzte staunend herzudrängen. Dort waltet ein die Lebhaftigkeit skandierender, scharfer Wechsel von ausgebreiteteren *chiari* und *mezzi chiari* und schmaleren, intensiven *scuri*.

Das andere Blatt enthält Studien nach *Storie* des Johannes Ev.⁴³ Die obere *Storia*: Zwei Jünglinge hatten ihren Besitz zugunsten der Armen verkauft und waren Johannes gefolgt; als sie später anderen Sinnes geworden, hatte Johannes ihnen Hölzer in Gold und auch Kieselsteine in Edelsteine verwandelt, auf daß sie ihren Besitz zurückkaufen könnten. Diese *Storia* spielt vor Ephesos: dargestellt ist, daß Johannes, begleitet, die inzwischen reumütig (nach links) zurückgekehrten Jünglinge annimmt und ermahnt, während deren Knechte in deren Rücken die in Holzscheite und Kiesel zurückverwandelten Gold und Edelsteine wegtragen und, einen Abhang hinab, ausschütten ‚auf das Meeresufer‘, sagte die Legende. Die untere spielt nun in Ephesos:

⁴³ Die Legenden im Folgenden nach Jacobus a Voragine, *Legenda aurea*, ed. Th. Graesse, ³1890, Nachdruck Osnabrück 1965, pp. 57sq. u. 59sq.

Johannes hatte den Oberpriester des Tempels der Diana zur Anberaumung eines Gottesurteils aufgefordert: dargestellt ist, daß Johannes, wiederum begleitet, vor dem Oberpriester Aristodemos, auch dieser begleitet, von ihm dazu aufgefordert, einen Pokal mit Gift austrinkt; der Oberpriester steht über zwei Leichen (wegen Verbrechens zum Tode) Verurteilter, die zuvor zum Beweise der Stärke des Giftes aus dem Pokal hatten trinken müssen; dies geschieht vor dem Landpfleger (Prokonsul) und weiteren Personen.

Der Zeichner studierte aufmerksam. Die eine Geschichte spielt in der Stadt, die andere vor der Stadt und im Freien. In der unteren Geschichte studierte er die Anordnung der Figuren im Raume, den Reichtum und die Variation der Motive, worauf ich mich bei diesem Blatte beschränke: an der gemeinsamen Handlung sind links sechs Gestalten beteiligt, binnengegliedert dreimal zwei, Johannes mit seinem Begleiter weiter links, der Priester mit seinem Begleiter in der Ferne und die zwei Vergifteten am Boden, der eine mit zurückgeworfenem Arme rücklings, der andere bäuchlings niedergefallen; und auch rechts sind sechs Gestalten da als Zeugen und Zuschauer, binnengegliedert wiederum dreimal zwei, zweimal zwei in erwägendem Gespräche und zwei, sich neigend, in Betrachtung. Alle Gestalten wurden in je verschiedener Weise auf die abermals zwei Architekturen jenseits ihrer bezogen, Johannes und sein Begleiter wurden auf die Vorderseite eines Gebäudes projiziert, vor je einem Felde der Dekoration, der Oberpriester und sein Begleiter stehen zur fluchtenden Seite dieses Gebäudes parallel, der Landpfleger und sein Gesprächspartner wurden auf die Vorderseite des zweiten Gebäudes projiziert und die anderen stehen parallel zu dessen fluchtender Seite. Alle Gestalten wurden aufeinander zu gerichtet. In dieser Architekturszene stehen oder liegen alle, senkrecht oder waagrecht, die Senkrechten mit geringer Beugung derer, die betrachten, und geringem Zurücklegen des Kopfes dessen, der trinkt: alles symbolisch für Tod und Leben. Ähnlich und doch anders die Geschichte im Freien, ähnlich vor allem die Zweiergliederung, Johannes und sein Begleiter, die zwei Jünglinge, darüber zwei Bäume, dann zwei Knechte, darüber zwei Bäume und zwei Berge, die aufragen. Ähnlich der Reichtum und die Variation der Motive: der eine Jüngling kniet auf beiden Beinen, hat die Hände gefaltet, den Kopf gebeugt, der andere kniet auf einem Beine, hat die Arme über der Brust gekreuzt, den Kopf gehoben, so antworten sie überkreuz sowohl der annehmenden Hand des Johannes, sich dahin neigend, als auch der ermahnenden Hand des Johannes, dieser aufwärts folgend; variiert auch die Knechte, der eine beugt sich in Eile mit der geschulterten Last dem Abhänge zu, der andere entleert bereits in Eile den Behälter den Abhang hinunter. Die Gestalten sind nach rechts und links auseinander gewendet, die Jünglinge haben sich bereits von ihren Knechten und den ehemaligen Schätzen abgewendet. Auch Metaphorisches ist zu sehen, wie der Rückenkontur des Jünglings, der der Ermahnung aufwärts folgt, so hebt sich der rechte Kontur

des Berges obenüber zum Himmel, himmelauf; und wie sich die Knechte im Rücken- oder Seitenkontur beugen, tun dies die Felsen und Bäume in der Mitte der Erzählung, erdwärts; beides symbolisch für die Lebensalternativen der Jünglinge.

Neapolitanisch 3. Viertel des 14. Jh's, *Vermählung Mariens* (wahrscheinlich nach Pietro Lorenzetti, Siena, Fassade von S. Maria della Scala, verloren), Pergament, Feder, Pinsel 0,42 x 0,32, London, British Museum 1895-9-15-580 (CIZ-080); Neapolitanisch um 1370, *Aufbruch einer Höfischen Jagdgesellschaft*, Pergament, Feder 0,37 x 0,34 (links und oben wohl beschnitten⁴⁴), Paris, Slg. Jacques Bacri (CIZ-085).

Beide Zeichnungen sind Studien festlicher Kompositionen auf Pergament und in großem Formate.

Die eine festlich vor allem dank der geschmückten und schmückenden Architektur des Brauthauses⁴⁵ obenüber, trotz - bei näherem Zusehen - verschachtelter Handlungsmotive darunter. Maria steht optisch in der Mitte des *Sposalizio*, ihre rechte Hand auch geometrisch; Maria steht zugleich in der Mitte zwischen dem Priester und ihrer Begleiterin, welche sie links verhüllter Hand am Handgelenke und rechts offener Hand am Unterarme führen; aber auch der Priester steht in einer Mitte zwischen Josef, dessen Linke mit dem Stab er übergreift, und Anna, welche dem Priester, der gekommen, die Hand an die Schulter legt; nicht jedoch steht Josef, der Maria mit seiner Rechten den Ring ansteckt, in einer solchen Mitte, ist jedoch wie Maria nahezu unüberschnitten; Maria steht nochmals in der Mitte zweier Reihen, links aus Josef, Priester und Anna, rechts aus Begleiterinnen.

Vor allem links sind die Motive der Figuren verschachtelt: ein nächst stehender Freier steht vorgebeugt, hat den linken Arm mit gespreizten Fingern hinter den Rücken geführt und stößt mit der Rechten Josef in dessen Rücken, ein zweiter, jüngerer, hat sich mit ganzem Arme dem ersten Freier auf Schulter und Rücken gelegt und gafft, ein dritter, ferner jetzt, hat wiederum diesem die Rechte auf den Rücken gelegt und hält sich mit der Linken an einer Säule. Jenseits dieser Hämschen und Gaffer und jenseits des Josef steht Joachim, nach links gewendet, und hält die nachdrängende Menge der Freier ab und zurück, deren viele ihre Stäbe in der Hand haben und einige die Hände erhoben, besonders sucht Joachim, den ihm nächsten Mann am Unterarme zu halten, der über Joachims Schulter hinweg Josef mit der Hand erreichen will. Man könnte auch rechts der zentralen Figuren den zahlreichen Motiven nachgehen, den Begleiterinnen, den Musikanten mit ihren verschiedenen Instrumenten, Viola, Lyra, Posaunen, dem sich durch- und vordrängenden

⁴⁴ Degenhart-Schmitt z.St.

⁴⁵ Brauthaus: vgl. Max Seidel, "Hochzeitsikonographie im Trecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38, 1994, 1-47, bes. p. 16.

Kinde, den Frauen, die aus einem Fenster zwischen den Vorhängen hindurch und ganz oben von einem Balkone herunter zuschauen, oder der mannigfaltig differenzierten Architektur mitsamt dem festlich gespannten Vorhänge. Nur die gliedernde Funktion der Säulen sei noch hervorgehoben: eine Säule rechts, die linke des Eingangsvorbaues, hebt die Musikanten ab, Posaunen und Haustor überschneidend, genau in der Mitte zwischen ihr und der nächsten hervorgehobenen Säule links, nun der Festloggia des Hauses, steht Maria, zwischen ihr und der übernächsten Säule, nochmals der Festloggia, alle zentralen Figuren; diese übernächste Säule wird durch den Hämischen, der sich vorbeugt und Josef im Rücken trifft, und seine Begleiter - wie über eine Grenze, die ihnen gesetzt wäre, eindringend - überschritten bzw. übergriffen; aber auch Josef überschneidet jene zuvor erwähnte Säule, er tritt allein mit seinem vorgeneigten Kopfe und seiner handelnden Hand in Mariens Bereich ein: so ist Josef im Verständnis seiner Rolle abermals dabei und zugleich distanziert.

In dieser Studie wirkt, gegenüber dem Hell und Dunkel, vor allem die Konturierung, die Komposition wirkt dadurch hell, die Konture sind jeweils rechts durch Schatten verstärkt; doch haben die stärksten Schatten, links in den Figuren des Freiers, des Josef und des Priesters, auch eine rhythmische Funktion in der formalen Hinführung zu Maria.

Die andere Studie, - wie schon erwähnt - ebenfalls auf Pergament und in großem Formate, ist eine Kopie nach einem Werke der Profanmalerei, einem Auszug einer Höfischen Jagdgesellschaft, wohl nach einem Ritterepos oder Ritterromane.

Die Komposition ist abwechslungsreich und zugleich monumental. Anhebend eine Gruppe aus einem Hundeführer mit zwei Hunden, dann eine Gruppe vierer Reiter, deren jeder hinter sich auf fester, gemusterter, eigener Satteldecke einen Jagdleoparden aufgesessen hat, die Köpfe der Leoparden und Pferde binnen der Gruppe lebendig hin und her gewendet. Allen links voran, im Schwenk in die Ferne gewendet, eine Gruppe aus zwei Pferden, welche Gepäck tragen, dann eine Gruppe zweier Reitern, die, gegen die Mitte gewendet, Jagdhörner blasen. Alle bislang Erwähnten bilden den linken Flügel der Gesellschaft, der wie der rechte Flügel das Erscheinen der Herrschaften erwartet hatte, und die genannten Jagdhornbläser treffen jetzt dank ihres Schwenks auf den rechten Flügel, angeführt ebenfalls von Musikanten, zwei Reitern, welche die beidseits ihrer Pferde hängenden Trommeln schlagen, mit denen zusammen sie den Herrschaften nun voranziehen werden. In der Mitte, im Moment noch zwischen den Flügeln, die erschienenen Herrschaften, optisch deutlich - die Pferde von den Beinen an - herausgehoben: ein junger König mit einem Diadem und beidseits drei Begleitern, wechselnd im Gespräche miteinander; der König und zumindest zwei dieser Herren tragen Jagdfalken auf ihren linken Händen. Dem König

folgt eine Reihe von nun sechs Reitern, je ein älterer mit Jagdhut links und rechts außen, vier junge barhäuptig, einer bekränzt, in der Mitte; der ältere rechts trägt, als Symbol erhoben, das Schwert des Königs in seiner Scheide. Jenseits all dieser, welche die engere Jagdgesellschaft bilden und formiert sind, drängen viele - nun eher ungeordnet - nach.

Die wechselnde Richtung der Züge, vornean nach links, dann in die Ferne, in der Ferne wieder nach links, in der Mitte eher nach vorne, und die Wendungen der Tiere und Menschen vornean, dann der Jagdhornbläser - einer zur Seite, einer übermäßig zurück -, der Trommler - Pferde im Profil, einer zurück -, die Wendungen aller, die da miteinander sprechen, die Neigungen und Wendungen der Pferdehäuse und -köpfe in der Kavalkade des Königs lassen die Komposition lebendig erscheinen, die Sequenzen zugleich mächtig, vor allem nochmals diejenige der Pferdehäuse und -köpfe in der Mitte, wie die Rosse von mehr denn einer Quadriga.

Vor allem studierte der Zeichner die Räumlichkeit, die *spazii*, welche die Gruppen und Figuren einnehmen, und er begrenzte sie durch Konture, durch 'spitze Konturierungen' (Degenhart-Schmitt). Er gebrauchte auch das Hell-Dunkel, doch in eigenartiger Weise, dunkel in den Mähnen der Pferde, dem Felle eines Hundes, der Musterung der Unterlagen und des Felles der Leoparden, in Zonen über die gesamte Komposition hin geordnet, ornamental eingesetzt und von präziöser Wirkung (Degenhart-Schmitt)⁴⁶.

Ich könnte noch weitere kopierende Studien nach Kompositionen anfügen, so CIZ-107/109: Sienesisch um 1390, *Storie aus der Passion Christi*, Florenz, Uffizien 22 E, Chatsworth, Collection Devonshire 716, London, British Museum 1895-9-15-680; CIZ-103: Umbro-Sienesisch um 1400, *Kreuzigung Christi*, Dresden, Kupferstichkabinett (Woermann Nr. 18); CIZ-184: Florentinisch 1.V. 15. Jh., *Herabkunft des Hl. Geistes*, New York, Pierpont Morgan Library, Slg. Janos Scholz; CIZ-256: Umkreis des Ottaviano Nelli, *Jüngstes Gericht*, New York, Metropolitan Museum, Slg. Robert Lehman G. 176; und CIZ-361/62: Umkreis des Filippo Lippi, *Beweinung Christi, Kreuzabnahme*, Florenz, Uffizien 3 F und 136 E; CIZ-532: Don Diamante, *Madonna* (nach Filippo Lippi, Florenz, Uffizien), Florenz, Uffizien 184 E recto.

⁴⁶ Das unten nach links Vorüberziehen, das links in die Ferne Hinaufziehen, um eine Mitte herum, in umkreisender Bewegung, und - abstrakt gesehen: - das Paketmuster der Binnengliederung der Figuren, welche links hinaufziehen, dann die Paarigkeit der Figuren und der erwähnten Binnengliederung erinnern an Michelangelo's *Storie Bekehrung Pauli* und *Martyrium Petri* (in der Capella Paolina im Vatikan). Könnte Michelangelo dieses eindrucksvolle, sicherlich schon der Darstellung der Pferde wegen hoch geschätzte Blatt gekannt haben? Degenhart und Schmitt (z.St.) halten es für naheliegend, daß die Studie zum Musterblattbestand des Pisanello gehört haben könnte. Ihr weiterer Weg bis zur Zeit des Michelangelo scheint aber unbekannt (s. Degenhart-Schmitt zu CIZ-127, p. 237).

Doch möchte ich mich anderen kopierenden Studien zuwenden, in denen der Zeichner über die Arbeit des Kopierens hinausging und die Kompositionen änderte, sie weiterentwickelte.

c) Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung und an der Weiterentwicklung einer Komposition

In den bis jetzt herangezogenen Studien von *Storie* waren, entsprechend auch der Lehre des Cennini, die Räumlichkeit, d.h. die Weiten, welche die Figuren einnahmen, und die Abstände, das Wichtigste, dann das Hell und das Dunkel und schließlich die *Misure*, die relativen Maße oder Proportionen in dem Bilde. Es bedurfte, wie er lehrte und wie auch zu sehen war, des Verstandes, das treffend zu tun; es handelte sich um ein *urteilendes Studieren und Kopieren*. Viele Zeichner gingen darüber hinaus, sie *urteilten* nicht nur, um die Vorlage treffend zu kopieren, sondern sie *beurteilten* die Vorlage auch und änderten, was sie meinten, ändern, vermutlich meinten, verbessern oder gar neu machen zu können oder zu sollen. Dies war vorzüglich der Weg, auf dem neue Bilderfindungen und Bildkompositionen entstanden. Auch davon einige Beispiele. Ich wähle⁴⁷ eine auffallend ändernde Studie, die von einem Werke der Giotto - Werkstatt ausging, und fünf zunächst minimal, nach und nach durchgreifend ändernde Studien nach jenem Werke Giotto's selbst, das vor anderen über Jahrhunderte seinen Ruhm ausmachte:

Die erste:

Jacopo Salimbeni, *Der Bethlehemitische Kindermord*, vor 1416, (ausgehend von Giotto-Werkstatt, um 1315/20, Assisi, S. Francesco, Unterkirche, westliches Querhaus) Feder 0,28 x 0,43, Oxford, Ashmolean Museum Nr. 43 (CIZ-123). Die Vorlage dieser Studie, die *Storia des Bethlehemitischen Kindermordes* in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, ist eine bedeutende Erzählung⁴⁸. Man muß sie kennen, um die auffallenden Änderungen wahrzunehmen: Vornean links eine Gruppe aus fünf Gestalten, drei Mütter mit zwei Kindern, und vornean rechts eine weitere Gruppe aus sechs Gestalten, drei davon Mütter mit zwei Kindern, und dazwischen der ausgedehnte Haufe ermordeter Kinder. Die Mütter links sitzen: die erste, nach links gewendet, beweint das tote Kind in ihrem Arme, die zweite, nach rechts gewendet, klagt über das tote Kind, das auf ihrem Schoß gebreitet, hin, angesichts der Fülle der ermordeten Kinder, und die dritte in beider Rücken reißt über der Brust ihren

⁴⁷ Man könnte noch anfügen: CIZ-153: Toskanisch gegen 1400, *Kreuzigung Christi*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen I. 190, in welcher Studie die Kreuzigung Christi dreimal gezeichnet wurde.

⁴⁸ Eine gute Abbildung: Joachim Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tfl. 233; dort p. 103 eine interpretierende Beschreibung, mit der die meine weitgehend übereinstimmt.

Mantel auf und klagt himmelwärts, so an der Seite des Hauses, unter und vor der durch Säulen emporgehobenen Loggia des Königs, in welcher Herodes vor Priester, Soldat und Rat, die sich und ihn anschauen, steht und befiehlt. Die beiden linken Motivgruppen zusammen und deren Auseinandersetzung nach unten und oben bilden den ersten Teil der Komposition. Die Mütter rechts: zwei von ihnen sitzen auf dem Boden, die fernere beugt sich vor, legt ihr totes Kind von sich auf den Haufen der Opfer, und die nähere sinkt, ihr totes Kind auf dem Schosse gebreitet, wie in Ohnmacht, zur Seite und die dritte steht jenseits der beiden, beugt sich gegen den Haufen der Toten vor, hebt die Arme rückwärts, gespreizt, auf und klagt erdwärts zu den toten Kindern. In der rechten Gruppe wurden den linken Zuständen nachfolgende dargestellt; und bemerkenswert ist die Erfindung, daß aus jeder der Müttergruppen eine Mutter ihr eigenes totes Kind in der Gemeinschaft mit allen Ermordeten sieht. Über und jenseits der Toten findet das eigentliche Morden statt: der erste Scherge zielt mit weit zurückgeführter Stichwaffe auf ein Kind, das er sich, am Ärmchen gepackt, weit vor sich zurecht hält, er schaut über dessen Köpfchen hinweg voll Lust auf dessen Mutter rechts; der zweite Scherge beugt sich näherzu zum Boden herab, um einem toten Kinde das Köpfchen noch abzuschneiden; der dritte wiederholt und variiert den ersten, er sucht mit stichbereiter Klinge und hart entschlossenem Gesichte ein Kind an dessen Beinchen seiner Mutter, die klagend sich zu entwinden sucht, von Hals und Brust zu reißen. Diese Mutter steht vor zwei Frauen links und zwei Frauen rechts, deren erste, die Fingernägel an ihren Backen, klagend zu Herodes aufschaut, deren zweite klagend die Arme nach ihrem Kinde in des ersten Schergen Hand hebt, deren dritte abermals klagt und deren vierte ihr noch lebendes Kind herzt und an sich drückt. Rechts schließen drei Soldaten ab, die aufmerksam den Schmerz und die Klage der Mütter sehen. Und jenseits dieses Geschehens drei weitere Einheiten aus Soldaten: links drei Soldaten, von denen zwei, im rechten Winkel zueinander, sich anschauen, und rechts drei berittene Soldaten mit ihrer Standarte, die verschlossenen Gesichtes geradeaus und im rechten Winkel aneinander vorbeischaun, und in der Mitte auf dem Boden stehende Soldaten, Herodes gegenüber, mit einem Wimpel und vier Lanzen, deren fernere rechts sich zu den Müttern wenden und deren erster links mit dem Wimpel in der Hand fragend zu Herodes aufschaut, um Befehl. Zwei Soldaten, äußerst links in der Ferne und äußerst rechts in der Nähe, sind noch genauer zu kennzeichnen, der links in der Ferne, eine reine Rückenfigur, hat den Kameraden den Rücken gewandt, er geht von diesem Morden weg, und der rechts in der Nähe hat sich von der Seite der Kameraden auf den Boden niedergehockt und stützt die wie in Ohnmacht zur Seite sinkende Mutter in deren Rücken, er wird zur erwähnten sechsten Person dieser Müttergruppe; auch sie Soldaten, die des Krieges und des Tötens gewohnt. Zur Charakterisierung der Situation der Soldaten wurden die weiteren Architekturen plaziert, die drei Familientürme rechts, im Winkel zu

einander, Architekturen, vor, zwischen und unter denen die Soldaten zu Pferde ihren Ort haben, während die Soldaten in der Mitte aus dem Bereich dieser Architekturen herausrücken, vor den freien Himmel, sprechend namentlich das Profil dessen, der aufschauend auf einen Befehl gerichtet. Diese *Storia* in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi beruhte ihrerseits auf Studium, Änderung, Erweiterung der *Storia* des *Bethlehemitischen Kindermordes* in Giotto's *Geschichte und Vorgeschichte Christi* in der Capp. degli Scrovegni in Padua (1303-1305)⁴⁹.

Giotto hatte in dieser *Storia* links am Rande Herodes - allein - in seiner Herrscherloggia und rechts das Martyrion einander gegenübergesetzt. Er hatte mit den Soldaten angehoben, in einer Figur mit doppelseitiger Begleitung, Soldaten, die sich angewidert zur Seite zurücknehmen, hinschauen, wegschauen; er hatte dann ob dem Haufen der Leichen die zwei stehenden Schergen in umgekehrter Reihenfolge dargestellt, deren erster ein Kind ersticht, das seine Mutter am Beine und ihm damit noch parat hält, deren zweiter ausholt, ein zweites Kind auf dem Leibe seiner Mutter, die es an sich drückt, zu erstechen; diese beiden Mütter standen hier in den Reihen und im Chore der Mütter, welche klagend und weinend zum Palaste, zu Herodes ziehen; und er hatte mit nochmals einem Schergen vor Mutter und Kind, der über seinem Rücken mit der Mordwaffe ausholt, geschlossen. Diese knappe und prägnante Komposition: die Soldaten einmal, die Schergen Schritt für Schritt zweimal; und diese dichte Ineinanderfügung, daß die Mütter, welche ihr Kind nicht lassen wollen, ihr Kind auf sich ziehen und ihr Kind halten - Kinder, die gerade jetzt oder im nächsten Momente ermordet werden - zugleich die Mütter sind, die in Reihen klagend zu Herodes ziehen, welcher sie kommen sieht; und die abermals knappe und prägnante Setzung des Schlusses - wandelte Giotto oder der Werkstattleiter in Assisi dann um, nahm sie in drei Themenstränge auseinander und ordnete diese Themenstränge nach Nah und Fern und einander parallel: die Klage der Mütter und die Toten nahe, die Mordsache mit Herodes, Schergen, Kindern, Müttern darüber, etwas ferner, und die Soldaten, ihr Fragen, ihr Weggehen, ihr auf Befehl Warten dahinter, und er verknüpfte im Kompositionsschlusse der *Storia* den dritten Themenstrang auch mit dem zweiten und dem ersten. Er hatte zugleich das Pathos - jene Gegenüberstellung von Palast und Martyrion und den einherziehenden Klagechor der Mütter - herausgenommen und vervielfachte, bereichernd, die Motive, Begleiter des Herodes, vier Soldatengruppen, eine davon beritten, mit Lanzen, Wimpel und Standarte, und drei Familientürme. Dennoch war auch diese Darstellung feierlich - so durch das Gegenüber der Frauengruppen, das Gegenüber von Palast und Bürgerbauten und die klare Sukzession von Scherge und Scherge -, und sie war bedeutend, indem sie

⁴⁹ Zu diesem Zyklus: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 243-321, zum *Bethlehemitischen Kindermord* bes. pp. 266sq. und passim.

nachdenken ließ über die Mütter in ihrer Klage und Verzweiflung um ihr eigenes Kind und um alle Kinder, über die Soldaten im ernstesten Sehen, sogar im Weggehen, im Helfen und im Warten darauf, eingreifen zu sollen. Jacopo Salimbeni, hundert Jahre später, studierte nun diese *Storia* in Assisi und änderte sie dabei beträchtlich. Er führte sie nur zum Teile aus, er zeichnete auch die Architektur nicht zu Ende, wie man rechts neben dem Tore sieht, er deutete dort zudem den Kopf einer weiteren Figur nur an, und die Erzählung bricht am rechten Rande überhaupt ab. Wenn man die Zäsur rechts der erhobener Hand klagenden Mutter, unten wie oben in der *Storia*, welche Zäsur durch eine Mordtat überbrückt wird, als Zäsur auch werten darf, dann könnten auf diesem großen Blatte etwa drei Fünftel der *Storia* Platz gefunden haben; dasselbe ergäbe sich, wenn man die erweiterte Erzählung mit dem Vorbilde in Assisi vergleiche und hoch rechnet.

Salimbeni kopierte aus seinem Vorbilde die drei klagenden Mütter links und die drei Schergen in der Mitte, er kopierte sie Figur für Figur, auch in der vorgegebenen Reihenfolge; und er änderte sie dabei, er teilte die eine Gruppe der Mütter in zwei Gruppen, setzte die sich niederbeugende Mutter auf den Boden nieder, wodurch die zum Himmel sich wendende optisch höher hinauf kam, er setzte den mittleren der drei Schergen hinauf und ließ ihn hinunter stechen, und er ließ den ersten der Schergen das Kind nun betrachten, das er zu ermorden sich anschickt. Und er bereicherte die *Storia* durch eine Fülle jetzt von Kampfmotiven: Reiter samt Hauptmann, Schergen und Soldaten sind aus dem Kastelle des Herodes hervorgebrochen und drängen noch heraus, blanke Waffen in der Hand, Dolche quer im Munde, sie schnappen und greifen nach Beinen, Köpfen der Kinder, treten den Müttern ins Kreuz, zerren sie an den Kleidern, und die Mütter fahren mit den Händen ihnen in's Gesicht, in den Mund, beißen sie in's Gesicht; die Angreifenden immer links, die Mütter rechts; gruppenweise wogt das Geschehen nach rechts und nach links, wogt hin und her, wogt im Gesamten auf, hat eine Zäsur, dann folgt der vermutete Hauptteil mit den Hauptschergen, mit weiteren Gestalten, Mutter und Scherge darüber, Scherge und Mutter obenauf. Drei Motive seien noch hervorgehoben: links vorne liegt eine Mutter, zu Boden gesunken, und hält ihr tote Kind in ihren Armen sich zu; in der Mitte des Blattes hoch oben bedroht ein selbst angefallener Scherge eine Mutter mit dem Dolch und rechts der dritten, klagenden Mutter (in der Zäsur) ergreift eine Mutter blanker Hand die Klinge des Dolches, der über ihrem Kind steht⁵⁰.

⁵⁰ Diese drei Motive kehren in des Rubens *Betlehemitischem Kindermord*, München, Alte Pinakothek 572, wieder. In dieser Komposition liegt im anhebenden Komplex links eine Mutter am Boden mit dem toten Kind in ihren Armen, beteiligt sich, allerdings im Fortgange der Komposition und Erzählung, Soldaten am Morden, wird im dritten Teile eine Mutter, die einen Schergen in den Arm beißt, vom Dolche bedroht und ergreift eine weitere Mutter blanker Hand die Klinge des Dolches, der über ihrem Kinde. S. meine Erläuterung der Komposition des Rubens in wechselndem Zusammenhange in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 158-169,

Die Änderungen hoben die klare, auch räumliche Unterscheidung dreier Themenstränge auf; sie führten zu einem motiv- und variationsreichen, einheitlichen und rhythmisierten Fortgange von Herauskommen, Überfall, Nahkampf und Mord, von Tod und Klage; der Zeichner verzichtete auch auf das Feierliche und das im vorgenannten Sinne Bedeutende zugunsten von Bewegung, von Hin und Wider und von Heftigkeit.

Salimbeni führte das Hell-Dunkel sorgfältig aus und durch: dunkel sind vor allem die Konture durch mehrfache Wiederholung, besonders die jeweils linken, und die Zwischenräume zwischen den Figuren, der Grund, aus dem, über die *mezzi chiari* der Schatten vermittelt, die hellen Flächen und Volumina der Figuren plastisch auftauchen, einzelne fernere Partien aber auch versunken bleiben. Das in kleinstricheligen Parallel- und Kreuzschraffuren mit der Feder gezeichnete Dunkel wirkt wie eine Tönung, die *Storia* einer Grisaille ähnlich.

Die Komposition ist ungewöhnlich dynamisch, indem die Frauen vornean sukzessive näher kommen und größeren Platz einnehmen und dann die Schergen im Freien stehen und einander so folgen; ähnlich an der oberen Grenze des gesamten Geschehens, indem dort die Bogenkonture eines Pferdes zu beiden Seiten eines ersten Reiters gesetzt, in den nächsten Pferd und Reiter rechts und höher wiederholt und - abermals rechts und höher - in den Bogenkonturen von kämpfenden Schergen und Frau zu Seiten des dolchbewehrten Armes des Mannes nochmals wiederholt sind, gefolgt dann von der Zäsur und von weitausgreifender Handlung. Letztlich nehmen auch in der räumlich mittleren Sequenz die Gruppen nach und nach mehr Platz ein, und ist die letzte Gruppe dann, am Orte der Zäsur, räumlich auseinander gespannt.

Nun wende ich mich den fünf, zunächst minimal, dann durchgreifend ändernden, Studien nach Giotto's *Navicella* zu:

Florentinisch 1. Viertel des 15. Jh's, *Navicella*, Braune Feder 0,27 x 0,39, New York, Metropolitan Museum 19.76.2 recto (CIZ-181, Bean⁵¹ 164);

Florentinisch um 1440, *Navicella*, Feder 0, 26 x 0,39, Chantilly, Musée Condé F. R. 1 bis (CIZ-182); Pisanello, *Navicella*, vor 1431/32, Silberstift, Feder auf Pergament 0,23 x 0,36 (so das Blatt, bzw. 0,23 x 0,18 die Seite), Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Sammelband F. 214 inf. f. 10r⁵²; Umkreis des Don

und in "Rubens, Die Amazonenschlacht und der Bethlehemitische Kindermord, ein episch und ein dramatisch erzählendes Bild" in: Kuhn, *Kompositionsfragen*, pp. 53-75.

⁵¹ Jacob Bean, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982.

⁵² S. Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, "Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 9, 1960, 59-151, bes. p. 70 Abb. 13 u. p. 82; Bernhard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Italienische Zeichnungen der Frührenaissance aus den Sammlungen Bibliotheca Ambrosiana, Mailand, Kupferstichkabinett der Staatlichen*

Lorenzo Monaco⁵³, *Navicella*, Feder 0,27 x 0,37, Cleveland, Museum of Art 1961.38 recto (CIZ-183, Grazia-Foster⁵⁴ Nr. 1); Toskanisch 2. Viertel des 15. Jh.s, *Der wunderbare Fischzug*, Braune Feder 0,24 x 0,19, Bayonne, Musée Bonnat Inv. 661 (1633) recto (CIZ-224).

Giotto hatte 1312/13 im Atrium von Alt - St. Peter zu Rom, der Fassade der Basilika gegenüber, auf der inneren Außenwand eines in der Mitte des Portikus hoch aufragenden Torbaues die als '*Navicella*' bewunderte *Storia* in Mosaik dargestellt⁵⁵. Er hatte dabei wahrscheinlich - so Paeseler - ein spätantik-altchristliches Mosaik desselben Gegenstandes, ähnlicher Motive und Disposition ersetzt. Das Mosaik, das oberhalb der drei Eingänge des Torbaues die gesamte Wand füllte, war sehr groß; es maß, innerhalb einer allseitigen und ca. 1,25 m breiten Rahmenbordüre, ca. 10 x 16 m. Das Werk wurde 1610 beim Neubau der Fassade von St. Peter durch Maderno und der Umgestaltung des Vorfeldes der Basilika abgenommen und in den folgenden Jahrzehnten mehrfach versetzt. Heute sind von ihm nur noch zwei Engelköpfe in Tondi aus jener Rahmenbordüre erhalten (Boville Ernica, Frosinone, S. Pietro Ispano, und Rom, Museo Petriano)⁵⁶. Ein Mosaik von Orazio Manenti, 1674/75, in der Vorhalle von Neu - St. Peter erinnert an Giotto's Werk. Für das ursprüngliche Aussehen der *Navicella* gibt es ältere Zeugnisse: einen Stich des Nicolaus Beatrizet von 1559, seitenverkehrt, damals war das Mosaik noch *in situ*, und eine detaillierte Schlußabrechnung einer Restaurierung durch Marcello Provenzale von 1618, aus der insbesondere hervorgeht, was nicht restauriert werden mußte, so kaum das Schiff und seine Insassen⁵⁷, und drittens einen Karton des Francesco Berretta von 1628, der zur Sicherung des Bestandes vor der nächsten Translozierung, also intendiert genau, geschaffen worden war - zufolge einer zeitgleichen Notiz - in Originalgröße, Zeichnung

Museen, Berlin, Staatliche Graphische Sammlung, München, München 1966
(Ausstellungskatalog), Nr. 15.

⁵³ Die Struktur der Komposition, die nachfolgend erläutert wird, würde meines Erachtens nahelegen, die Kopie von Lorenz Monaco zeitlich etwas wegzurücken, vielleicht in die 'Nachfolge', und in eine Zeit nach Masaccio.

⁵⁴ Diane de Grazia, Carter E. Foster, *Master Drawings from the Cleveland Museum of Art*, Cleveland 2000.

⁵⁵ Die folgenden Angaben beruhen auf der monographischen Abhandlung und umfassenden Rekonstruktion des Werkes, seiner Geschichte, seines Stiles und seiner Ikonographie von Wilhelm Paeseler, "Giotto's *Navicella* und ihr spätantikes Vorbild", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 5, 1941, 49-162. Die Datierung folgt Ferdinando Bologna, *Novità su Giotto. Giotto al Tempo della Cappella Peruzzi*, Mailand 1969, pp. 63sq.

⁵⁶ Abgebildet z.B. Paeseler op.cit. pp. 122, 123.

⁵⁷ Näheres Paeseler op.cit. p.98.

und Farbe heute, außerhalb des Zentrums der Komposition, freilich verändert und wiederum restauriert (Rom, Museo Petriano)⁵⁸.

Die Darstellung auf Goldgrund hob links mit einem Fischer an, der am Boden saß und mit seiner Angel einen Fisch aus dem Meere zu ziehen suchte. Jenseits und ferner stand auf einer, seinem Platze ähnlich großen, Insel, zu der eine Brücke führte, ein hoher Turm, daneben, durch einen Torbau verbunden, ein ebenso hohes Haus mit Loggien, anschoß dann ein Baldachingebäude. Oberhalb, auf Wolken am Himmel, kniete gespreizter Beine ein junger Windgott, nackt, ziegenohrig, gehörnt, mit Arm- und Rückenflossen, der durch sein langes Muschelhorn Wind blies. Nochmals darüber, auf weiteren Wolken, fanden sich zwei Propheten, in Halbfiguren, die ihre Hände zum räumlich zentralen Geschehen aus- und niederstreckten. In der Mitte der Komposition lag das Boot, nach dem das Bild genannt wurde, mit elf Aposteln darin. Rechts oben dann, über Wolken, weitere zwei Propheten, Halbfiguren, die ebenfalls ihre Hände zum räumlich zentralen Geschehen aus- und niederstreckten, darunter ein zweiter Windgott, der gegenan blies, und darunter die Hauptfiguren, Petrus, der bis zu den Knien in's Meer eingesunken war, und neben ihm, frontal und überlebensgroß, wie ein Turm auf dem Wasser (*phantasma* Mt. 14, 26), Christus, der mit seiner Rechten leicht Petri Linke ergriff und Petrum aus dem Meere hob, beide näher als das Boot und symmetrisch zu Architektur und Insel links. Letztlich vornean, nun dem Fischer symmetrisch, kniete der Stifter des Mosaikes, in voller Gestalt, die Mitra auf dem Kopfe, der Kardinal Jacobus Gaetani Stefaneschi. Leon Battista Alberti erwähnte in seinem Traktate *De Pictura Libri Tres* neben antiken Kompositionen nur eine einzige Komposition der damals neueren Kunst als vorbildlich, eben die *Navicella* Giotto's: „Gelobt wird jenes Schiff zu Rom, in dem unser etruskischer Maler Giotto die Elf von Furcht und Schreck erschüttert ob ihres Gefährten, den sie über die Wellen gehen sahen, dargestellt hat, so jeden für sich das Kennzeichen seines erregten Geistes mit Gesicht und ganzem Körper vortragend, daß in jedem einzelnen seine eigene Seelenbewegung erscheint“ - *Laudatur et navis apud Romam ea, in qua noster Etruscus pictor Giottus undecim metu et stupore percussos ob socium, quem supra undas meantem videbant, expressit, ita pro se quemque suum turbati animi inditium vultu et toto corpore praeferentem, ut in singulis singuli affectionum motus appareant* (1435, II, 42)⁵⁹.

⁵⁸ Stich des Beatrizet z.B. Paeseler op.cit. Abb. p. 93, und seitenverkehrt, damit der ursprünglichen Komposition entsprechend, Abb. p. 95; die Schlußabrechnung der Restaurierung durch Provenzale ausgewertet pp. 97sq.; der Karton von Berretta Abb. pp. 101, 105, 107-109, über den Karton p. 85; die Rekonstruktion der Eingangsseite des Atriums Abb. p. 65.

⁵⁹ S. Kuhn, „Albertis Lehre ...“, p. 161. Lat. Text: Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, vol.3, p.75

Und Giorgio Vasari schrieb in seinen *Vite* im Leben des Giotto: "...das Schiff aus Mosaik ... Besonders bemerkenswert ist in diesem Bilde, abgesehen von der Zeichnung, die Komposition (*disposizione*) der Apostelgruppe, in der jeder auf eine andere Weise gegen den Meeressturm ankämpft, während die Winde das Segel aufblähen, das beinahe plastischer wirkt, als ein wirkliches Segel erscheinen würde. Und dabei ist es sehr schwierig, mit solchen Glasstückchen eine derartige Verschmelzung durchzuführen, wie sie im Hell und Dunkel dieses so großen Segels erreicht ist, dergestalt, daß man mit dem Pinsel, auch bei größter Anstrengung, kaum damit wetteifern könnte. Endlich ist hier auch ein Fischer dargestellt, der mit der Angelrute auf einem Felsen sitzt, in dessen Haltung die ganze Geduld, die man zu diesem Geschäft braucht, sich ausdrückt und im Gesicht die Hoffnung und Begier, etwas zu fangen." (1568; übers. Martin Wackernagel, leicht geändert) - *Di mano del quale ancora fu la nave di mosaico ch' è sopra le tre porte del portico nel cortile di San Piero, la quale è veramente miracolosa e meritamente lodata da tutti i belli ingegni; perché in essa, oltre al disegno, vi è la disposizione degli Apostoli, che in diverse maniere travagliano per la tempesta del mare, mentre soffiano i venti in una vela, la quale ha tanto rilievo che non farebbe altrettanto una vera e pure è difficile avere a fare di que' pezzi di vetri una unione come quella che si vede nei bianchi e nell'ombre di sì gran vela, la quale col pennello, quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe: senza che, in un pescatore, il quale pesca in sur uno scoglio a lenza, si conosce nell'attitudine una pazienza estrema propria di quell'arte, e nel volto la speranza e la voglia di pigliare.*⁶⁰

In der Mitte der Komposition, wie erwähnt, und in der Mitte des weiten Meeres des Sees von Gennesaret lag das Boot (*navicula autem in medio mari* Mt. 14, 24), lang und geräumig, ringsum mit einer Ornamentborte und mit einer zweiten Borte am Achtersteven geschmückt, dann mit einem hohen Masten und einer aus zwei Hölzern zusammengebundenen Rahe, mit einem breiten, mächtigen, durch Flaschenzüge aufgezogenen, gegen die Ferne voll geblähten, rechts unten einwärts umgeschlagenen Rahsegel mit senkrechten Nähten und drei waagerechten Ornamentborten, und steuerbords mit einem Steuerruder bestückt. In dem Boote die elf Apostel. Links stand, vor dem Bogen des Achtersteven, einer dieser Apostel, aufrecht, besorgt, ruhig, nach rechts gewendet, beide Hände an der Pinne des Steuerruders. Dann folgten nach einer Zäsur - vom ersten nächsten durch dessen energische Bewegung und Handlung verdeckt - vornean vier Apostel, deren erster, nochmals dem Boote zugewandt, vom Rücken zu sehen, sich nach links beugte, sich mit seinem ganzen Gewichte in eine Trosse des Flaschenzuges, der zur Mastspitze

⁶⁰ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Mailand 1878, vol. 1, pp. 386sq.; Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, übers. u. hrsg. Adolf Gottschewski, Georg Gronau, Straßburg 1910, vol. 1,1 pp. 175sq.

führte, hing, welche er vor seinem Leibe mit der ausgestreckten Rechten ergriffen hatte, und sie gegen den Wind zog, in körperlicher Bewegung; alle anderen in seelischer Bewegung; die nächsten drei, auf Abstand gesetzt, knieten, ebenfalls der Bordwand nahe, am Boden, der erste, aus dem Profile hergewendet, barg mit der verhüllten Rechten sein Gesicht, legte die blanke Linke auf Stirn und Kopf, der nächste, im Profile, hob Kopf und Hand im Gebete oder in Sorge zu einem der Stehenden auf und der dritte, frontal, stützte und hielt sich an der Bordwand fest. Diesen vier parallel und weiter innen im Boote standen dann fünf Apostel, zunächst in einer Figur mit Begleitung, jenseits und rechts des Tätigen, hergewendet, ein Alter, mit gerungenen Händen bedenklich zur Seite schauend, und sein jüngerer Begleiter, die Linke hebend und bedenklich auf den Alten schauend; dann die nächsten drei, einer rechts, einer jenseits, einer links der Knienden, zwei derselben nach rechts gewandt, einer derselben frontal und nach links gewandt; der eine hatte angstvoll die Rechte gehoben, die Linke verhüllt am Kinne, der zweite, stumm, hatte die geschlossene Rechte an Bart und Backe gelegt und der dritte, bedenklich, hatte die Linke zur Stirne geführt, er wandte sich zugleich mit der Rechten sorgenvollen Blickes an den Apostel vornean, der, seinerseits wohl besorgt, zu ihm aufschaute. Dann der elfte und letzte Apostel, er stand, wiederum durch eine Zäsur abgehoben, so dem ersten an der Ruderpinne entsprechend, frei und allein im Bug des Bootes; er hob seine Hände auf und schaute auf Petrus und Christus und sah, daß Christus den Ersten ihrer rettete, dem Sinkenden aufhalf, er sah das vor sich. Alle Apostel im Boote waren im Bereiche zwischen den äußersten Flaschenzügen links und rechts, welche zur Rahe hinauf führten, und der dritte und der vierte in der Sequenz der Stehenden und der erste und der zweite in der Sequenz der Knienden waren dem Masten des Bootes links und rechts nahe und nächst. Die Sorgen und die Ängste der Apostel standen auch in einem Kontraste zur Wohlgestalt des Bootes und des voll geblähten Segels.

Ich wende mich nun den zeichnerischen Kopien des Quattrocento zu. *Die Kopie in New York (CIZ-181)*: Der Zeichner⁶¹ erfaßte die Figuren und ihre Motive ziemlich genau; er ließ nur unter den Stehenden den jungen Begleiter des Alten diesem eher etwas weisen als seinerseits bedenklich die Hand heben und ließ den letzten der mittleren Stehenden sich zu dem Vorangehenden zurückwenden statt zu einem der Knienden, der Zeichner hob diese Verbindung der beiden Reihen auf, und er stellte zweimal und einander symmetrisch - zwischen dem Apostel am Steuer und demjenigen am Bug, beidseits des Apostels am Masten - eher Gespräche statt des Alleinseins eines jeden in Bedenken und Bangen dar. Der Zeichner schob die Petrus-Christus-Folge vor das Boot, es teilweise überschneidend, wohl allein deshalb, weil für

⁶¹ Vgl. auch die Beschreibung und Beurteilung durch Paeseler op.cit. bes. p. 106.

diese Figuren sonst, solange er das Boot groß zeichnen wollte, auf dem Blatte kein Platz gewesen wäre, denn jetzt wendeten sich alle Apostel am Hauptgeschehen vorbei, was nicht gemeint sein konnte. Doch versetzte er sie mit einem Sinn für das Korrespondierende und Geschlossene einer neuen Komposition, sie korrespondieren jetzt dem Fischer samt Architektur, auch als inhaltlicher Vergleich, und sie überbieten diese dabei. Zugleich wurde das Boot mehr betont und die Komposition zur 'Navicella', wie sie zeitgleich benannt wurde. Der Zeichner gab dem Boote einen spitzen Vordersteven und führte auch den Bogen des Achtersteven spitz wie gegen den Nacken des Apostels am Steuerruder, er vermehrte die Schmuckborten des Rahsegels um eine vierte, er ließ das Segel jenseits der Rahe höherauf wehen und den Saum von Bindung zu Bindung girlandenartige Bogen bilden, ein Gewinn an Schmuck, ein Verlust an Ruhe und Mächtigkeit, auch an Kontrast zu den Aposteln. Die wichtigste Änderung betraf die Gesamtheit der Apostel, er ließ diese Gesamtheit - wie eine Tangente an den Heiligenscheinen der Stehenden erweisen würde - nach rechts hin ansteigen und ließ statt fünf gegenüber sechs Aposteln nun sieben gegenüber vier sich unter dem und rechts des Mastens befinden: zusammen mit dem steigenden, spitzen Bug und damit, daß das Boot samt Insassen jetzt über und nicht vor dem dahinwogenden Wasser und nicht auf dieses projiziert war, ergab das ein Drängen nach rechts, eine Dynamisierung, das Boot fährt. Dazu paßt, daß der Zeichner von den Figuren am Himmel nur eine darstellte, den Windteufel links, der nun kräftig herbeifliegt und kräftig zwischen den Trossen in's Segel bläst. An der Bordwand die originale Inschrift: *La nave di giotto chène in santo petro aroma di musaicho.*

Die Kopie in Chantilly (CIZ-182): Diese Studie gleicht derjenigen in New York so genau, daß sie, da - zufolge der Datierung durch Degenhart und Schmitt - jünger, nach jener Studie in New York als ihrem Modelle gearbeitet sein sollte. Sie wäre damit ein Beispiel für das Entstehen einer *Kopienkette*; Degenhart und Schmitt erwogen schon bei dem New Yorker Blatte, daß auch dieses eher nach einer älteren Kopie als nach dem Originale in Rom gezeichnet worden sein und in einer solchen Kette gestanden haben könnte. Abweichungen in der Darstellung der Takelage in der Kopie des Pisanello, der ich mich nun zuwende, unterstützen diese Erwägung.

Die Kopie des Pisanello: Das Recto des Blattes, d.h. die linke und die rechte Seite aus der Mitte eines Musterbuches, zeigt auf der linken Seite eine auf die rechte Seite übergreifende, darum vielleicht früher studierte Architekturszene in der Art des Altichiero⁶², und auf der rechten Seite, im rechten Winkel dazu

⁶² Schmitt dachte an Architekturen des Altichiero wie in der Darstellung *Georg läßt Götterbild und Tempel einstürzen*, Padua, Oratorio di S. Giorgio, op.cit. (Ausstellungskatalog 1966).

gezeichnet, eine Studie der *Navicella*: Angler, Boot mit Insassen, Petrus und Christus. Pisanello legte die Komposition mit dem Silberstifte flüchtig an und arbeitete sie dann mit der Feder aus⁶³. Auch Pisanello dürfte eine Kopiestudie der Komposition vorgelegen haben, welche derjenigen in New York ähnlich, doch nicht gleich war, sondern mit ihr zusammen auf ein gemeinsames Vorbild zurückging, denn er zeichnete ein Stück der Takelage, welche er sonst beiseite ließ, ein Stück, das mit dem Faksimile des Berretta übereinstimmt, jedoch auf der New Yorker Studie fehlt, eine Trosse nämlich, die zum Masten emporführt und mitten zwischen vier Aposteln an der diesseitigen Bordwand befestigt ist.

Pisanello studierte die Komposition, und er entwickelte sie seinerseits weiter⁶⁴. Auch er plazierte Petrus und Christus diesseits des Bootes, Petrus vor und unter das in ornamentalen Schwüngen wogende Meer und Christus fest, wie in der Blattecke, stehend. Pisanello spitzte auch den Achtersteven zu, dem Vordersteven symmetrisch, er gab das Boot noch kleiner, übervoll an Insassen, und er veränderte die Folge der Apostel: er ließ die Gesamtheit der Apostel - wie wiederum eine Tangente an den Heiligenscheinen der Stehenden erweisen würde - zuerst nach rechts sinken und sich im zweitletzten Apostel, dessen Kopf nicht ausgeführt, wieder heben. Der Apostel am Steuerruder blieb durch eine Zäsur abgehoben und der ihm symmetrische letzte Apostel rechts wurde hervorgehoben - durch das erneute höher Setzen des Kopfes, durch sein sich Vorbeugen und durch sein breit entfaltetes Staunen. Pisanello teilte die nach dem Apostel am Steuerruder verbleibenden zehn, die nun auf engerem Platze beisammen waren, in genau fünf Stehende, Schmerz Klagende, ferner, und in fünf Tätige, auch weit sich Zurücklehrende, und Kniende, auch Verzweifelnde, näher, parallelisiert und auch versetzt. Und er antwortete auf die Platzierung der Figuren Petri und Christi - Christus allein mit herabgewelltem Haupthaar -, indem er die zwei

⁶³ So Degenhart und Schmitt op.cit. (Corpus) unter CIZ-181 (p. 278).

⁶⁴ Degenhart und Schmitt urteilten: im Unterschied zu CIZ-181/183, die nicht "den Anspruch erheben könnten, unmittelbar vor Giotto's Mosaik ... gezeichnet worden zu sein", schein diese Kopie darin "eine Sonderstellung einzunehmen, indem sie die Zufälligkeiten einer spontanen Notierung" aufweise. Dieses Urteil wurde den Autoren erleichtert, da sie die Stellung der Figuren Petri und Christi diesseits und vor dem Boote auf der New Yorker Kopie, welche Pisanello ebenfalls zeigte, für "in doppelter Hinsicht einleuchtender" hielten: die Hauptpersonen seien so hervorgehoben und behaupteten sich besser, und die Anteilnahme der Apostel konzentriere sich in ganz anderem Maße auf diese Hauptpersonen (op.cit. Corpus CIZ-181, p. 278). Doch wenden sich in CIZ-181, wie schon gesagt, alle Apostel am Hauptgeschehen vorbei, sodaß man die Versetzung wohl darauf zurückführen müßte, daß der Zeichner das Boot möglichst groß zeichnen wollte und damit weiter rechts für die Hauptpersonen kein Platz blieb, daß er sie deshalb versetzte und sich das selbstverständlich merken wollte. Insofern kann CIZ-181 m.E. nicht zur Korrektur des Faksimile des Berretta benützt werden, und muß Pisanello seine Studie nach einer Vorlage, die jene Versetzung bereits enthielt, ausgeführt haben und damit wohl vor seinem Aufenthalte in Rom 1431/32.

letzten Knienden auf Petrus und Christus schauen ließ, der eine überlegend, der andere mit dem Kopfe, weit geöffneter Augen, auf der, ja über die Bordwand näherkommend, und indem er bei dem Apostel am Steuerruder oben sowie bei Petrus unten je eine Mantelbahn von der Schulter nach oben bzw. nach unten wegwehen ließ, übrigens gegen die Windrichtung.

Die Kopie in Cleveland (CIZ-183): Dieses Blatt trägt auf den zwei Blathälften seiner Rückseite weitere Zeichnungen, auf der rechten Hälfte die Zeichnung eines Segelschiffes mit Kreuzfahne, Kreuz- und Adlerzeichen und die Zeichnung der Masten weiterer Schiffe und auf der linken Hälfte die Zeichnung eines Teiles einer Seeschlacht, man sieht dort das Hauptschiff mit seinen gepanzerten Soldaten samt ihrer Schilde, den Mastkorb voll besetzt, und die ein, eher zwei gegnerischen Schiffe, flüchtig angegeben, nur einen Soldaten nur ausgeführt, der zum Hauptschiffe aufschaut - vielleicht ist dieses zu entern. Auch auf der Rückseite von CIZ-181 in New York befinden sich weitere Zeichnungen, auf der rechten Hälfte diejenige zweier Schiffe, auf der linken Hälfte diejenige dann eines Schiffes. Das belegt, daß es in Musterbüchern, wenn nicht sogar, wie Degenhart und Schmitt dartaten, in speziellen Schiffsmusterbüchern Komplexe von Schiffszeichnungen gab. In allen drei Fällen CIZ-181/183 in New York, Chantilly und Cleveland füllte dabei die Studie der berühmten *Navicella* die Mitte der Lage oder die Mitte des Musterbuches und bedeckte die linke wie rechte Seite. Die Hälften der Rückseiten der Blätter in New York und Cleveland, die dem in das Musterbuch Zeichnenden ja nicht gleichzeitig offen lagen und nicht mit einer durchgehenden Zeichnung gefüllt werden konnten, enthalten demzufolge getrennte Zeichnungen, die aber - wie die Seeschlacht auf dem Verso in Cleveland - auf dem Recto des je nachfolgenden Blattes fortgesetzt gewesen sein könnten⁶⁵.

Die bislang herangezogenen Studien nach der *Navicella* ließen sich als relativ genaue Kopien mit Änderungen beschreiben: das ist bei der jetzt herangezogenen und bei der dann zuletzt zu erwähnenden nicht der Fall. Die Zeichner, die die Mächtigkeit des Originals möglicherweise nicht erfahren hatten, sondern von Kopien ausgingen und sich in die Kette des Studierens einreiheten, nahmen die *Navicella* eher zum Ausgangspunkte eigenen Erzählens.

Die Studie in Cleveland hängt dabei nicht von einer Kopie, gleich denen in New York und Chantilly, ab, sondern von deren Vorbilde, denn sie zeigt einerseits, wie jene, Petrus, der, zu Christus aufschauend, nun beide Hände reicht, und Christus diesseits des Bootes, weiters das über die Rahe aus zwei,

⁶⁵ Die nur flüchtige Angabe der gegnerischen Schiffe läßt eine Fortsetzung allerdings unwahrscheinlich erscheinen. Zu diesen Blättern als Teilen von Schiffsmusterbüchern s. Degenhart-Schmitt unter CIZ-181 (pp. 278sq.) und CIZ-183 (p. 281).

nun diesseits des Mastes zusammengebundenen, Hölzern höherauf geblähte Segel mit den girlandenartigen Bogen von Bindung zu Bindung, sie zeigt andererseits allein jene Ornamentborte ringsum das Boot, wie das Urbild Giotto's.

Das Boot hat den gebogenen Achtersteven, bereichert nun um ein Geländer, welches das ganze Heck umfaßt und den erhöht stehenden Steuermann schützt, und es hat einen zunächst gebogenen und dann spitzen Vordersteven. Der Windgötter sind nun vier, deren einer bläst von links unten, deren drei von links oben, bald aus blankem Munde, vollen Backen, bald mit Muschelhörnern. Die Wellen des Meeres sind dort, wo sie das Boot berühren, eingebogen, wie der Schwere des Bootes weichend und diese sichtbar machend.

Bei den Aposteln im Boote, die - auch der kniende - nun höher über die Bordwand aufragen, kann man einzelne Motive wiedererkennen: der nach dem Apostel am Steuerruder erste Apostel hat seine verhüllte Hand vor dem Gesichte und drückt sie gegen das linke Auge, der dritte Apostel steht frontal und wendet sich - doch an jenen - zurück, wohl zum Zuspruche, ein Apostel weiter rechts kniet im Profile, aufgerichtet, stützt sich mit der Rechten auf die Reling, mit der Linken auf sein Knie und sieht wohl den Staunenden im Bug, in seinem eigenen Staunen ein wenig zurückweichend, und der letzte Apostel nimmt staunend Christus wahr, er lehnt sich gegen die Reling, ja, er hebt sein rechtes Bein, als wolle er über die Reling steigen, Petrus nach.

Doch neu war nun die Vermehrung der Bemühung um das Boot bei diesem Sturme: die neben dem Steuermanne zehn anderen Apostel sind nun zu fünf mit dem Segel beschäftigt und zu fünf in Betrachtungen; neu waren, auf der Basis der älteren Disposition, Bewegung und Zusammenhang, war der Rhythmus der Komposition.

Der Zeichner bewahrte von der alten Anordnung die Abhebung des Apostels am Steuerruder, nun verstärkt, und diejenige des letzten Apostels links, nun reduziert, und die Gliederung der Apostel rechts desjenigen am Steuerruder in drei, die beieinander sind und sich überschneiden, in dann vier, die einander symmetrisch sind, nun nicht zu Seiten, sondern vor und unter dem Masten, und in abermals zwei und den letzten, das sind drei und dichter beisammen. Der Zeichner ließ die näheren Figuren - mit einer Ausnahme - sich mit sich selbst und mit anderen beschäftigen, alle ferneren Figuren aber mit dem Segel. Die ferneren Figuren fungieren in dieser Komposition zugleich als Achsfiguren, wiederholt gesetzt, variiert und umgewandelt: der erste Apostel am Steuerruder, höher gestellt, hat nun das Ruder unter dem Arme, ruhig an den Leib gedrückt, und schaut hinauf zu Wind und Segel, der zweite der ferneren hat die Rechte wohl vor seinem Leib und die Linke weit ausgestreckt, er zeigt und schaut zu Wind und Segel hinauf, der dritte der ferneren hat die beiden Hände vor sich, hoch wie den Kopf, gehoben und redet auf den vierten der ferneren ein, der seinerseits die Hände in den

Trossen hat, sich heftig zu dem Redenden zurückwendet und hört, was dieser denn sage: so folgen einander Sehen, Zeigen, Raten und hörendes Handeln, Schritt für Schritt näher am Objekte; der erwähnte vierte ist wohl eine Stufe hinaufgestiegen, um zu handeln, und ragt so höher auf, sein Kopf steht auf der Bildfläche wieder so hoch wie der des Steuermannes links; der fünfte der ferneren Apostel korrespondiert, rechts des Mastens, dem vierten, links des Mastens, er steht wiederum tiefer, und auch er hat die Hände in den Trossen, er ist vom Rücken zu sehen, wie jener von der Seite und von vorne, er beugt sich nach rechts, wie jener nach links; und der sechste der ferneren endlich ist jener Apostel im Bug des Bootes, der auch bei den näheren mitzählt und beide Sequenzen abschließt, er hebt seine Rechte und schaut heraus auf Petrus und Christus, er schaut auf andere Rettung. Die näheren Apostel wechseln, einer gebeugt, ruhig stehend einer, einer gebeugt, ruhig kniend einer, einer gebeugt und jener abschließende aufrecht; der erste der näheren Apostel hält die Hände, im Mantel verborgen, vor sein Gesicht, angstvoll, der zweite steht aufrecht, er wendet sich mit der erhobenen Rechten dem ersten zu, ihm gut zuzusprechen, der dritte Apostel beugt sich gegen den Bootsrand vor, sieht in die Flut oder auf Petrus, der vierte Apostel kniet, die Rechte auf dem Bootsrand, die Linke auf dem Oberschenkel, er schaut aufrecht nach rechts auf den abschließenden hin und dessen ungewöhnliches Tun, der fünfte Apostel beugt sich vor, die Trosse am Bootsrande zu sichern, und der sechste, der die beiden Sequenzen abschließt und auf andere Rettung in Petrus und Christus schaut, scheint zugleich, wie gesagt, auf den Bootsrand zu steigen, als wolle er es Petrus nach tun. Die beiden Motivsequenzen der ferneren und der näheren Apostel wurden zunächst parallel geführt, dann wurde die fernere Sequenz in dem fünften näheren Apostel, der die Trosse am Bootsrande sichert, in die Nähe herab und in sie hinein geführt⁶⁶, und dann war Platz für den sechsten und abschließenden, der zum letzten Teile der Komposition überleitet, zu Petrus und Christus; der fünfte und der sechste Apostel, auf Sicherung bedacht und Rettung erkennend, korrespondieren zugleich räumlich und motivisch Petrus und Christus. Not ist nur in dem ersten und wohl in dem dritten der näheren Apostel da, alle anderen sind aktiv, Aktivitäten zugewandt, gewähren Trost und sehen den, der die Rettung erschaut.

Der Zeichner studierte die *Navicella* - und er strukturierte die Komposition bei diesem Studium neu, er wandelte sie aus einer *kohärenten* Trecentokomposition in eine *kontinuierende* Quattrocentokomposition um,

⁶⁶ Die figurale und motivische Sequenz des vierten und fünften ferneren Apostels und dieses fünften näheren, durch welche die fernere Sequenz in die nähere übergeführt wurde, könnte man mit der entsprechenden Stelle in der Figurenfolge in Donatello's Bronzerelief der *Kreuzigung Christi* (1460/65, Florenz, S. Lorenzo, Kanzel) vergleichen, an der rechts des Johannes ebenfalls die fernere Sequenz in die nähere übergeführt wird. Zu dieser Komposition des Donatello s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 27 - 33.

die nun aus parallelen, dann verbundenen Sequenzen, aus variierten und einander entgegengesetzten Figuren gebaut ist, die Mannigfaltigkeit derselben durch Achsfiguren gefestigt⁶⁷.

Die Kopie als ‚Der Wunderbare Fischfang‘ in Bayonne (CIZ-224): Diese Studie füllte nur eine Seite eines Musterbuches und hat ein hochrechteckiges Format. Dem Zeichner sollte eine Studie wie diejenige in Cleveland vorgelegen haben, denn auch er beschäftigte vier der Apostel, schräg emporgerectter Arme, mit dem Segel, hob den Apostel am Steuerruder durch eine nachfolgende Zäsur und den letzten rechts durch seine frontale Stellung und seine Wahrnehmung Petri und Christi hervor; doch kannte der Zeichner auch die ursprüngliche Heckform des Bootes mit dem gebogenen Achtersteven. Von den inzwischen vertrauten Motiven erkennt man den stehenden Apostel, der beide Hände, durch den Mantel verhüllt, gegen sein Gesicht drückt, erkennt die Art der Bindung und die Gestalt der Blähung des Rahsegels, erkennt die Unterscheidung eines runden Achter- und eines spitzen Vorderstevens. Der Zeichner gab auf seiner hochrechteckigen Musterbuchseite dem Schiffe und dem Segel eine etwas andere Form, das Boot ist kürzer - und um wieviel kürzer erst als auf der Berretta-Kopie von Giotto's Urbild! -, und der obere Kontur der Bordwand könnte im Außenkonture des geblähten Segels fortgesetzt werden, so wirken Boot und Segel ähnlich der geöffneten Schale eines Pokales, worin die Apostel nun dicht beisammen.

Ruhig sitzt der Steuermann, nach einer Zäsur folgt fern ein weiterer Apostel, der, die Rechte gegen die Schulter geführt, mit der ausgestreckten Linken in die Trossen greift, und nochmals ein Apostel, beide im Profil nach rechts; näher derjenige und frontal, der die Augen birgt, der einzige unter allen in Kummer und der einzige, der nicht sieht; dann ein Apostel, nun im Profile nach links, der, symmetrisch den anderen, die Linke hebt und mit der ausgestreckten Rechten in die Trossen greift; dazwischen ein Apostel vom Rücken zu sehen; dann ein Apostel im Profil nach rechts, der sich weit vor an die Bordwand lehnt und die Flut sieht, und der abschließende Apostel, frontal, der Petrum und Christum sieht. Dazu hat der Zeichner nun Weiteres erfunden: sind die Figuren zwischen Links und Rechts geordnet, korrespondieren Boot und Segel wie Schale und Deckel, so antwortet der nach oben gerichteten Bemühung um die Takelage des Bootes und den nach oben gereckten Armen jetzt eine Bemühung auch nach unten: denn vornean und in der Mitte des Bootes, da knien und hocken drei Apostel an der Bordwand und suchen mit

⁶⁷ Zum Unterschiede der *Kohärenz* einer Figurenreihe in Kompositionen des Trecento und dem *Kontinuum* der Figurenfolge in Kompositionen des Quattrocento s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, bes. pp.126 - 132 und Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 351-357 ("Masaccio's Reform der Figurenfolge"). Zu Kompositionen mit Achsfiguren s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, 1. Kapitel.

vereinten Kräften, mit sechs ausgestreckten Armen, ein Netz und seinen reichen Fang an Bord zu hieven. Etwa zur selben Zeit, als Alberti in seinem Traktate die *varietas motuum animi* in Giotto's *Navicella* hervorhob und sie pries, da ersetze dieser Zeichner sie weitgehend und über jenen Zeichner aus der Nachfolge des Lorenzo Monaco hinaus durch eine gesteigerte *varietas motuum corporis*, zu einem Reichtum lebendig-munteren Erzählens hin. Durch diese Erfindung kam es zugleich zu der Dichte der Aktionen der Apostel inmitten des nun kleineren Bootes. Der Zeichner verlegte dadurch aber auch das Geschehen in die Zeit nach der Auferstehung Christi, da Christus den - im biblischen Berichte allerdings nur sieben - Aposteln am See erschien und sie hieß, ihr Netz auf der rechten Seite des Bootes auszuwerfen, und sie es infolge der Menge der Fische nicht mehr einzuziehen vermochten; sie waren nicht weit vom Lande entfernt, und Petrus watete durch das Meer zu Christus hin. Der Zeichner änderte entsprechend die bekannte Petrus-Christus-Folge vornean rechts: Petrus schreitet mit ausgestreckten Händen, in denen er einen Fisch darreicht (?), auf Christus zu, der erhöht auf dem Ufer des Sees steht und Petrus nicht mehr die Hand zur Rettung zu reichen hat, sondern seine Rechte mit dem Brote (?) erhoben hält (Joh. 21,1-14). Der Zeichner ordnete seine Komposition wohl: zwischen demjenigen, der ruhig das Steuerruder führt, und denjenigen, die nahe das Wasser und entfernter Petrus und Christus sehen, befinden sich die anderen Apostel, und derjenige, der seine Augen birgt, steht inmitten des Haufens; von ihm aus recken sich die einen in die Ferne und Höhe, beugen sich die anderen in die Nähe und Tiefe. Das Ähnliche, die *similia*, sei es das Arbeiten am Netz, sei es das Arbeiten an der Takelage, wurde gereiht, das Unähnliche, die *dissimilia*, wurde parallelisiert und das im Unähnlichen zugleich Entgegengesetzte, die *contraria*, auseinander gewendet und einander entgegengesetzt. Darin war auch diese Komposition eine durchgearbeitete Quattrocentokomposition.

Die Komposition bei Cennini und Alberti

Ich habe bislang in diesem Kapitel Studien nach Kompositionen herangezogen, zunächst Studien, die durch ein Interesse an ikonographischen Schemata, dann und hauptsächlich Studien, die durch ein Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung geleitet waren, und zuletzt Studien, die auch ein Interesse an der Weiterentwicklung der Komposition bezeugten. Bei der Erörterung der Studien nach Giotto's *Navicella* habe ich mich auf diese Weiterentwicklung in der Erfindung und in der Komposition beschränkt; sie sprang, namentlich bei den Studien in Cleveland und Bayonne, auch in die Augen: den Künstlern, die diese Kompositionen im zweiten Viertel des 15. Jh's schufen, lag ganz offensichtlich daran, Giotto's Komposition nicht mehr zu wiederholen, sondern als Grundlage eigener Erfindung und Komposition zu benützen.

Diese Tatsache paßt zu dem Umschwunge in dem Verständnis von Komposition und von deren Ort in der Lehre von der Kunst. In dieser Hinsicht sind wiederum Cennino Cennini's *Libro dell'Arte*, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts die spättrecentistische Praxis der Giottonachfolge zusammenfaßte, und Leon Battista Alberti's *De Pictura Libri Tres*, die 1435 das Pendant zu der durch Masaccio reformierten Malerei der Renaissance verkörperten, zu vergleichen.

In Cennini's Lehrbuch⁶⁸, das, wie der Titel sagt, ein *Lehrbuch der Kunst* war, bildet die Komposition keinen eigenen Teil dieses Lehrbuches und damit keinen Teil der Kunst. Es gibt im gesamten Buche keinerlei Anweisung dazu, wie ein Künstler komponieren könnte, welche Wegleitung er hätte, welche Gesichtspunkte er berücksichtigen könnte, ja, wie er zu komponieren auch nur lernen könnte. Es heißt einfach und lapidar: dann zeichne und komponiere (auf der Wand oder der Tafel)! und beachte die *Spatia*! sieh' deinen Entwurf einige Male durch und vergleiche ihn mit den Werken anderer guter Maler, ob er gut geworden! Darnach folgen genaue Anweisungen zum Handwerklichen des Zeichnens und Malens.

Angesichts der bedeutenden kompositorischen Leistungen - allein in der monumentalen Historienmalerei: - des Giotto, auch des Maso di Banco, des Bernardo Daddi, des Simone Martini, des Ambrogio und des Pietro Lorenzetti, später des Altichiero u.a. sollte man positiv formulieren, daß in ihnen das *auf sich gestellte Ingenium* der Künstler, Cennini hätte es die *fantasia* genannt, zu komponieren wußte, ohne durch eine Lehre von der Kunst dabei angeleitet, geleitet und gehalten worden zu sein.

Andererseits kann man demnach auch sagen, daß, gerade deswegen, das Selbstverständnis des Künstlers als Künstler, seine Berufsehre, wenn ich es so nennen darf, noch nicht im Komponieren gelegen war: er konnte sich eine Komposition sowohl von einem Auftraggeber vorgeben lassen, wie sie auch unbekümmerter der Tradition entnehmen. Und die Brücke dazu waren die Kopien von Kompositionen.

Unter Alberti's *Drei Büchern von der Malerei*⁶⁹ handelt das mittlere von der Kunst in dieser Malerei, zunächst von der *circumscriptio*, der Umreißung, und zuletzt von der *receptio luminum*, der Beleuchtung, und in der Mitte von der *compositio*, der Komposition. Es war die Leistung des Alberti, die Komposition zu einem selbständigen Teile und zum Herzstück der Kunst in der Malerei gemacht zu haben, wodurch die Kunst in der Malerei zu einer *ars bona*, einer Freien Kunst, der Rhetorik vergleichbar, wurde. Durch die Herübernahme der Komposition aus einem dem *Ingenium* überlassenen Bereich in den lehr- und

⁶⁸ Unter Benützung meiner ausführlicheren Darlegungen in: Kuhn, "Cennino Cennini ...", bes. pp. 113sq., 123sq., 142sq. Oder in der kürzeren Fassung dieser Abhandlung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 41-77, bes. pp. 60 sqq., 72sq.

⁶⁹ Unter Benützung meiner ausführlicheren Darlegungen in: Kuhn, "Albertis Lehre ...", 123-178, bes. pp. 155, 175sq. Oder in der kürzeren Fassung auch dieser Abhandlung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 19-40, bes. pp. 31sq. pp-75sq.

lernbaren der *Ars* vermehrte sich die intellektuelle Bewußtheit gegenüber dieser Aufgabe des Komponierens.

Die Kunst lehrte den Komponisten dieses:

Sie ermöglichte ihm, einen Aufbau (eine Struktur) der Komposition aus Oberflächen, Gliedern und Körpern unter den Gesichtspunkten Plastizität, Bewegung und Handlung zu beabsichtigen.

Sie führte zu einer Beobachtung der Wirklichkeit im Hinblick auf die Fülle der Dinge und die Verschiedenheit der Stellungen, der Zustände, der körperlichen und der seelischen Bewegungen, führte zu Beobachtungen von Typen der körperlichen Bewegung der Mädchen, Frauen, Jünglinge, Männer und Greise und von Typen der seelischen Bewegungen, die den vier Temperamenten nahestanden, und zu Beobachtungen des Vollzuges von Bewegungen nach Körperachse, Ponderation und den Bewegungsradien der einzelnen Körperteile. Sie befähigte den Künstler dazu, jene Struktur in der Darstellung dieser beobachteten Wirklichkeit über Normalstellungen, -zustände und -richtungen der Figuren zu fundieren und zusätzlich zu reich bewegten Figuren zu differenzieren. Die Kunst, so könnte man sagen, die lehr- und lernbare Kunst schuf nunmehr optimale Bedingungen für das *Ingenium*, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden. Das Selbstverständnis des Malers als Künstler hatte sich damit geändert, seine Berufsehre, wenn ich das Wort wiederholen darf, lag nun zentral im Komponieren.

Und von solchem Selbstverständnis gaben die Studien nach Giotto's *Navicella* in Cleveland und Bayonne Zeugnis.

Es folgte daraus auch, daß Studien vom Typus der Kopien nach Kompositionen nachgerade obsolet wurden und als regelmäßige Aufgabe in der Kunsttätigkeit von Malern aufhörten. Anders dagegen die Studie vom Typus der Kopie nach Einzelfiguren und Gruppen, der ich mich nun zuwende, die zur Studie nach jener Wirklichkeit, die beobachtet und dargestellt werden sollte, zur Studie nach der Natur, umgewandelt werden konnte und umgewandelt wurde.

2. Figurenstudien, Figurenmuster nach Kunstwerken (Kopien)

Zunächst folgen wiederum Studien, die aus Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung nun der Figur gemacht wurden, dann Studien, in denen der Künstler die Figur erkennbar auch änderte und weiterentwickelte; bevor ich mich den Studien nach der Wirklichkeit, nach der Natur, zuwende.

a) Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung der Figur

Sienesisch um 1360, *Sechs Heilige und die Rückkehr der hl. Familie aus Jerusalem nach Nazareth, Heiliger Wandel* (vier Heilige - Maria Magdalena, Katharina von Alexandria, Antonius von Padua und Ludwig von Toulouse -

nach Simone Martini um 1320/25, Assisi, S. Francesco, Unterkirche, Capp. di S. Martino, zwei Heilige - Elisabeth und Nikolaus - und die Teilkopie einer *Storia* nach Giottowerkstatt um 1315/20, ebenfalls Assisi, Unterkirche, westliches Querhaus und Eingangsbogen zur Capp. di S. Nicola), Pergament, dicker grüner Kreidegrund, graue Feder, weißer Pinsel, rechts (und wohl auch oben) beschnitten 0,22 x 0,22, Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art 1932.65 recto (CIZ-052r; Mongan-Sachs⁷⁰ Nr. 1).

Die Rückseite des Blattes, wie bei dieser Art Blättern häufig: nun nicht grün grundiert, trägt die Kopie einer weiteren *Storia* desselben Zyklus der Giottowerkstatt, der *Heimsuchung Mariae*, mit dem Beginn einer Kolorierung (Violett und Gelb). Das Blatt im Gesamten zeigt den Zeichner bemüht, sowohl Einzelfiguren wie *Storie*, sowohl der Giottowerkstatt wie des Simone Martini an verschiedenen Orten der Unterkirche nicht nur anzuschauen, sondern zu studieren, sie zu notieren und sich so aufzubewahren. Die *Storia* und die zwei giottesken Heiligen auf der Vorderseite des Blattes befinden sich in Assisi auf der Tonnenwölbung des Querhauses und in der Leibung des Eingangsbogens zur Nikolauskapelle nahe bei einander; so konnte der Blick des Zeichners, als er das eine Werk studierte, leicht auf das andere fallen und sein Interesse, auch dieses zu studieren, dadurch erweckt werden⁷¹: so erkennt man etwas von einer realen Arbeitssituation.

Ich halte mich im Nachfolgenden an die Studien der Einzelfiguren.

Der Zeichner konzentrierte sich auf die Figuren, auf sie allein, nicht auch auf Rahmungen oder Arkaden oder besondere Hintergründe, wie bei Ludwig von Toulouse, selbst dann nicht, wenn er zwei Figuren studierte, die Simone Martini durch eine Doppelarkade getrennt und zusammengefaßt hatte, wie Maria Magdalena und Katharina von Alexandria; das fällt um so mehr auf, als der Zeichner die Architektur bei der *Storia* sorgfältig und zierlich zeichnete, das Haus mit seinem Vorbau und das Dach auf diesem Vorbau mit seinen luftig leichten, sinkenden und steigenden Pflanzenzweigen. Der Zeichner bevorzugte für sich stehende Figuren, oben nach rechts gewendet, unten heraus oder nach links gewendet, bevorzugte sie vor den im Dialoge einander zugewendeten Figuren, wie Clara und Elisabeth, und er hob jede Tendenz zum Dialog wie bei Maria Magdalena und Katharina von Alexandria, ebenso bei Antonius von Padua, auf. Er konzentrierte sich so sehr auf das Aussehen der Figuren allein, daß er nicht einmal eine Standlinie angab. Der Zeichner stellte die solcher Art studierten und eingesammelten Figuren auf seinem Blatte nebeneinander und in Reihen übereinander dar: sie konnten bewahrt werden, konnten nachgeschlagen, auch vorgelegt, ausgewählt und bestellt

⁷⁰ Agnes Mongan, Paul J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Cambridge 1946.

⁷¹ Das Sichtbarsein der beiden Heiligen und der *Storia* von einem Orte aus: Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. (p. 117).

werden. Diese Anordnungsweise war für Musterblätter und Musterbücher typisch und praktisch⁷².

Der Zeichner studierte die Einzelfiguren genau, so etwa das Greifen der bei einer Bewegung in jedem Finger differenzierten Hände des Simone Martini, auch die prononcierte Drehung der Hand der Maria Magdalena, die das Salbgefäß hebt und trägt, dann den Fall der Gewänder, verschieden nach der Schwere und der Leichtigkeit des Stoffes von Bruderhabiten und Damenkleidern, aber auch zur Charakterisierung des Trägers, der eleganten Maria Magdalena und der würdigen Katharina von Alexandria, er studierte den Fluß der Falten, der Säume, der Umschläge etc.; und er studierte den verschiedenen Stil seiner Vorbilder, die *maniera, aria* der Figurenbildung des Simone Martini - beweglich, feingliedrig - und der Giottowerkstatt - voluminar und fest -; die Köpfe der Giottowerkstatt näherte er in Elisabeth allerdings seiner Interpretation derjenigen des Simone an. Dennoch wurden seine Figuren, wie Degenhart und Schmitt urteilen, etwas massiver, untersetzter, die Gewänder schwerer, die Köpfe breiter und die Hälse gedrungener als die des Simone Martini⁷³. So die *measure*. Der Zeichner studierte ebenso genau das Hell-Dunkel, wobei die Farbe des grünen Kreidegrundes den Mittelton abgab.

Ich gehe zu drei weiteren Studien des 14. Jahrhunderts und zu drei Studien des späteren 15. Jahrhunderts über, nun auch zu Studien nach Gruppen:

Umbrisch 3. V. 14. Jh.s, *Paulus; ein Apostel und Petrus*, Pergament, Feder und Pinsel 0,18 x 0,11 bzw. 0,18 x 0,13, Berlin, Kupferstichkabinett 5164 verso bzw. Edinburgh, National Gallery D. 2259 recto (CIZ-075v/076r: wahrscheinlich Teile eines Musterbuches); Umbrisch Ende 14. Jh.s, *Zwei sitzende Mönche*, Pergament, Feder, Fragment 0,10 x 0,10, München, Staatl. Graphische Sammlung Inv. 1969:58 (CIZ-713); Umbro-Sienesisch um 1460/70, *Zwei stehende Männer, Vier stehende Männer, Fünf stehende Männer* (zumeist nach Lorenzo Vecchietta, *Das Eselswunder des Antonius*, Predella, München, Alte Pinakothek), bei den ersten beiden grüngrauer Kreidegrund, bei der dritten brauner Kreidegrund, bei den ersten beiden Metallstift, bei allen dreien Bister und weißer Pinsel 0,17 x 0,09 die ersten beiden, 0,19 x 0,22 die dritte, London, British Museum 1952-4-5-3, -5 und -6 (CIZ-246/48).

Der Zeichner der Berliner und Edinburgher Pergamentblätter, die auch auf der Rück- oder Vorderseite Studien (eine auf einer Bank sitzende Frau bzw. eine Draperie) tragen, studierte Meisterwerke reicher und differenzierter Figurierung und bewahrte sie. Er zeichnete die Umriss der Figuren, die

⁷² Diese Anordnung als für Musterblätter und -bücher typisch: Degenhart und Schmitt, *Corpus*, passim; das Fehlen einer Standlinie z. St. (p. 118).

⁷³ Degenhart und Schmitt z. St. (p. 118).

Falten und die Säume mit der Feder und modellierte dann die Figuren sorgsam mit dem Pinsel, er tat es strichelnd und tupfend, wie punktierend⁷⁴, und doch wirken die Gewänder, wie die Figuren im Ganzen, großzügig, reich und differenziert.

Paulus, magerer Schultern, dünner Arme, steht auf dem rechten Stand- und dem linken Spielbeine aufrecht, die Füße mehr als 90° auseinander gerichtet, der rechte Fuß im Profil, der linke hergewendet, die rechte Hüfte ein wenig hinausgeschoben. Er trägt in seiner Linken, locker gegen den Leib gelehnt, sein Buch und hält in der Rechten, Daumen und Zeigefinger über der Parierstange, aufrecht und firm sein Schwert. Er hat den Kopf, eingefallener Backen, vorgeschobenen und, geschlossenen Mundes, aufrecht in die Richtung des Spielbeinfußes zur Seite gewendet und die Augen überhin: so schaut er aufmerksam, zugleich locker und streng, räumlich vor dem Fond des Schwertes, über das an sich gehaltene Buch hin. Das reich bewegte Gewand stimmt zu dieser Haltung: über seinem rechten Fuße, im Profil, korrespondiert es mit einem Bogen dem möglichen Riste, und über dem linken Fuße, der breit hervorkommt, ist es zweihebig in einer Bahn solcher Breite gekräuselt, dazwischen und rechts abermals zweihebige Teile; dem Buche des Paulus, rechts vor dem Leibe, korrespondiert, vergrößert, eine eigene Mantelbahn, und links folgen einander abwärts tiefe Schüsselfalten, niederhängend, wie das Schwert aufsteht, Schüsselfalten, die vor dem Leibe dann flacher variiert werden und vor der Brust ein letztes Echo haben. Diese Partien, verstärkt durch die Umschläge links zur Seite und rechts zur Schulter hinauf, geben der Brust, mehr noch dem Kopfe, Platz. Und letztlich korrespondiert dem erhoben stehenden und scharfen Schwerte oben links die niederfließende und auslaufende, weiche Gewandbahn unten rechts.

Auch bei der Gruppe eines ‚unbenannten‘ Apostels mit Petrus wurden die Figurenbildung und die Charakterisierung der Figuren durch das Gewand studiert und Charaktere einander in der Gruppe entgegengesetzt: der Apostel links steht in strengem Profile, Petrus rechts ventral, dem Apostel sich zukehrend; der Apostel trägt seinen Mantel lang bis zum Boden und leicht nachschleppend, nur die rechte Fußspitze ist zu sehen, Petrus trägt ein kürzeres Gewand, die beiden Fußgelenke sind frei; der Apostel hält die Rechte vor dem Leibe, ein wenig ausgestreckt, die Falten seines Mantels ziehen in der unteren Hälfte zu dieser Hand hinauf, sammeln sich dort, der obere Teil des Mantels liegt über dem Arm und der Schulter, zugleich wie geschultert; Petrus trägt ein offen sichtbares Kleid mit offenem Ausschnitt, darüber seinen Mantel, der mit langen, schwingenden Falten ruhig herabfällt, er hält die Linke am Leibe, eine Mantelbahn reicher darüber geworfen, und hat die Rechte leicht aus-, dem Apostel entgegengestreckt, er gibt ihm fest

⁷⁴ So Degenhart und Schmitt z. St. (pp. 143sq.), nebst Verweis auf die gleiche, hohe Feinheit dieser Technik bei trecentistischen Goldgläsern.

und ruhig die Hand, die Mantelbahn breitet sich dort von Schulter und Arm herab mit Schüsselfalten und schwingenden Säumen aus; Petrus schaut mit leicht gesenktem Kopfe aufmerksam den Apostel, der wohl spricht, an. So sieht man, daß Petrus ernst, offen, ruhig den Apostel empfängt oder entläßt, der gesammelt vor ihm dasteht.

Auch die zwei sitzenden Mönche eines anderen umbrischen Zeichners, ebenfalls auf Pergament, doch in Feder, in München, ein wenig jünger, zeigen das Studieninteresse an der Figurenbildung und einer Charakterisierung durch das Gewand mit Binnenkontrasten in jeder Figur und Kontrasten in der Gruppe. Die Mönche sitzen in Trauer auf dem Boden beisammen, der jüngere rechts näher, der ältere links etwas ferner. Der Jüngere, barhäuptig, auch bartlos und mit freiem Halse, hat sein rechtes Bein aufgestellt, beide Seiten des Mantels über Knie und Bein geschlagen und auch die Arme, die aus den Ärmeln der Kutte unter dem Mantel hervorkommen, zusammengeführt, hat seine Hände auf dem Knie ineinander gefaltet und seinen Kopf zur Seite, zum Älteren geneigt; traurig und verschlossenen Mundes, wie in der Reproduktion deutlicher zu sehen, schaut er vor sich. So ist in ihm alles, trotz freien Halses und Kopfes, auf Zusammenführung, auf Sammlung in der Trauer gestimmt. Entgegengesetzt im Älteren, auf Öffnung und Ausbreitung. Dieser hat die Mantelkapuze über seinem Kopfe, der bärtig ist und dicht auf dem Leibe sitzt; auch er hat symmetrisch das linke Bein aufgestellt, das rechte im Knie aber angewinkelt und Wade und Fuß quer zum Körper niedergelegt, er hat die eine Seite seines Mantels über das Knie, die Bahn aber auch nach außen umgeschlagen und darauf die eine Hand gelegt, er hat die fernere Seite seines Mantels durch seine Geste, frei über dem zur Seite gelegten Beine, geöffnet und läßt mit gehobenem Arme und geneigter Hand sehen, er hat sein Haupt gegen den Jüngeren zur Seite gewendet und schaut, geneigt und traurig, ebenfalls stumm, gegen diesen hin. Der Jüngere weiß dessen unausgesprochener Darlegung keine Antwort.

Von den Falten und Säumen, in feinen Linien, in feinen Parallel- und selten in Kreuzschraffuren gezeichnet, welche schmücken und stimmen, erwähne ich noch drei: der Saum des Mantels des Älteren begleitet links in Wellen die Darlegung seiner Hand, führt sie fort und zum Boden nieder; unter dem linken Arme des Jüngeren, Verstummen, findet sich eine Einstülpung von Falten; und eine Trichterfalte läuft zu den ineinandergefügten Händen.

Das Gewand diente bei allen bislang in dieser Serie erörterten Studien der Darstellung der seelischen Haltung und Stimmung, der Darstellung des *motus animi*, das ist bei den nächsten nun anders:

Die weiters herangezogenen drei Studien aus dem späteren 15. Jahrhundert⁷⁵ enthalten drei Gruppen und eine erweiterte Gruppe, die drei Gruppen sind Kopien nach dem erwähnten *Eselswunder des Antonius* von Lorenzo Vecchietta. Das Eselswunder auf einer Predellentafel des Vecchietta findet öffentlich vor einer Loggia und in der Mitte eines durch Architekturen reich und rühmend geschmückten Platzes statt, und auf dem Wege dorthin und auch vorne, dem Rande entlang, stehen Gruppen von Bürgern der Stadt. Der Zeichner studierte drei der vier Gruppen vornean, die zwei Gruppen links und die nächste Gruppe rechts, und er stelle die erste Gruppe links und die erste Gruppe rechts auf seinem Blatte zusammen so dar, daß sich ein neues Gespräch ergab.

Zwei Männer tragen zeitlose lange Mäntel, einer auch ein Buch, die anderen tragen sich *à la mode*, einer in langem, gegürtetem Kleide, die anderen in kurzen Kleidern und Mänteln, auch pelzbesetzt, sodaß die Füße, Unterbeine, meist auch die Knie frei und in Bewegung sind, wie Arme und Hände. Die Figuren sprechen durch das Vor und Zurück ihrer Beine, durch das Schreiten und Stehen, durch das Aufrechte oder Gesetzte, durch Zurückhaltung oder Entgegenkommen, durch Aufmerken und Aufrufen, durch das Hinzeigen der Arme und Hände, durch den Ausdruck ihrer Gesichter. Ihre Gewänder vermitteln einen allgemeinen Ton holzgeschnittener Geradheit. Der Zeichner wählte die *Carta tinta*, mal grüngrau, mal braun, er legte die Gruppen bald mit dem Metallstifte an, er arbeitete stets insbesondere in's Helle, auch in's blitzend Helle, auch mit Kreuzlagen, namentlich auf den Backen, doch arbeitete er auch in's Dunkle. Und er studierte die Zusammenfügung der Gestalten, die Figurenschemata, bald einer Figur mit Begleitung, bald mit doppelseitiger Begleitung, motivisch untergehakt, bald locker, bald scharf auf Winkel gesetzt usf., und schuf sich einen Vorrat solcher bereichernder oder bezeugender Bürgergruppen für spätere *Storie*.

Benozzo Gozzoli (1420 - 1497), *Laurentius, Mutter mit Kind, Jüngling*, um 1447/49 (nach Fra' Angelico, *Geschichten des Stephanus und des Laurentius*, Rom, Pal. Vaticano, Capp. di Niccolò V. oder wohl eher nach vorbereitenden Zeichnungen des Fra' Angelico), Feder und Bisterpinsel 0,18 x 0,16, Windsor, Royal Library 12.812 verso (CIZ-397v); Benozzo Gozzoli, *Die vier Evangelisten*, um 1447/49 (nach Fra' Angelico, Gewölbe derselben Kapelle oder wohl eher nach vorbereitenden Zeichnungen des Fra' Angelico), a) Matthäus und Lukas, recto: grüner Kreidegrund, Feder, Bisterpinsel, Weißhöhung, verso: Feder, Bisterpinsel 0,16 x 0,15, Cambridge, Fitzwilliam Museum 3006 (CIZ-402), b) Markus und Johannes, recto: hellgrüner

⁷⁵ Zu diesen Studien gehören weitere sechs, drei derselben mit zwei- bzw. wenigfigurigen Erzählungen.

Kreidegrund, Metallstift, Bisterpinsel, Weißhöhung, verso: Feder, Bisterpinsel 0,19 x 0,15, Chantilly, Musée Condé F.R.II - 6 (CIZ-403).

Von Gozzoli, einem bis in das 19. Jahrhundert geschätzten und seinerseits gerne studierten Künstler⁷⁶, und von seiner Werkstatt hat sich eine größere Anzahl Zeichnungen verschiedener Gattungen erhalten, so daß ich auf ihn mehrfach zurückkommen werde. Zu den hier genannten Studien aus seiner Frühzeit gehören noch weitere, auch diese zumeist nach Werken des Fra' Angelico, dessen Mitarbeiter Gozzoli zu jener Zeit war (CIZ-398-402, 404). Alle drei genannten Blätter tragen Zeichnungen auf beiden Seiten; Gozzoli präparierte in solchem Falle die eine Seite häufig zur *Carta tinta*, arbeitete mit Feder oder mit Metallstift, mit Bister- und mit weißem Pinsel, er ließ die andere Seite dann aber weiß, zeichnete mit der Feder und dem Bisterpinsel⁷⁷. Alle aufgezählten Studien galten Werken des Fra' Angelico in der Kapelle Nikolaus V. im Vatikanischen Palaste. Die erste in Windsor zeigt zwei Einzelfiguren und eine Gruppe aus den *Geschichten des Stephanus und des Laurentius* auf den Wänden jener Kapelle⁷⁸: sie zeigt zunächst die Einzelfigur des Laurentius und die Gruppe einer Mutter mit Kinde aus der *Storia Laurentius verteilt die Kirchenschätze unter die Armen*, die Figur des Laurentius und die Gruppe der Mutter mit Kinde je für sich, Laurentius auch ohne seine unmittelbare Bezugsperson, einen am Boden sitzenden Krüppel, und beide Einheiten in geänderter Reihenfolge, die Mutter, welche im Gemälde links herzutritt, geht in dieser Studie rechts eher weg; die Zeichnung zeigt sodann noch die Einzelfigur eines Jünglings⁷⁹, der, die Hände zusammengeführt und die Finger verschränkt, sich umdreht und wegschaut, aus der *Storia Laurentius wird vor das Gericht geführt*. Dem Zeichner lag demnach an den einzelnen Figuren und Gruppen, die er aus den Kompositionen, falls er nach den Wandgemälden arbeitete, herauspflückte; nach dem Urteile von Degenhart und Schmitt arbeitete er allerdings eher nach vorbereitenden Zeichnungen, Einzelstudien des Fra' Angelico, die ihm in der Werkstatt bequem vorliegen konnten und die den Zusammenhang vielleicht nicht erkennen ließen. Gozzoli studierte die Figuren, fein und, bis in die Fingerbiegung des Laurentius hinein, sorgfältig. Die Studien zeigen die Gestalt der Mutter, die in dem Gemälde vom Rahmen überschritten wird, vollständiger, andererseits ließ Gozzoli den zurückstehenden, linken Fuß der

⁷⁶ So noch von Edouard Manet auf seinen Italienreisen, wie erst jüngst erkannt wurde: Annemarie Kuhn-Wengenmayr, "Manet: das Studium von Figuren, Gruppen und Gruppenzusammenhängen in der erzählenden Malerei Italiens, am Beispiel Gozzoli's", in: Kuhn, *Kompositionsfragen*, pp. 157-174; jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/12159/>; zuerst in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 38, 1994, 165-182.

⁷⁷ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. CIZ-399, p. 459.

⁷⁸ Ich habe den Zyklus erörtert in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 565-580.

⁷⁹ Diese Figur wurde von Restauratoren rekonstruiert, s. Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, vol. I, München 1996, p. 208.

Mutter, welchen das Wandbild sehen läßt, weg und gab bei dem Jünglinge links eine ähnliche Überschneidung wie auf dem Wandbild.

Auf das Studierverhalten in der Werkstatt des Gozzoli wirft ein Licht, daß die Studie eines Mitarbeiters des späteren Gozzoli (Berlin, Kupferstichkabinett 5578v, CIZ-464, aus dem Musterbuche der Gozzoliwerkstatt) nun wiederum eine Kopie nach dieser Kopie des Gozzoli nach Fra' Angelico's Zeichnung oder Gemälde ist und mit ihr zusammen eine Kopienkette bildet, wie das bei anderen Studien der Werkstatt auch der Fall ist⁸⁰; diese Kopie der Kopie galt sowohl der Einzelfigur des Laurentius wie der Gruppe der Mutter mit ihrem Kinde und folgte auch der Umkehrung der Reihenfolge im ausgeführten Wandbild.

Die anderen Blätter in Cambridge und Chantilly zeigen Studien der *Vier Evangelisten* vom Gewölbe der Kapelle, vor allem in der Führung der Mäntel des Matthäus und des Lukas sorgfältiger und reicher als die Gemälde selbst, wahrscheinlich also wiederum nach vorbereitenden Zeichnungen des Fra' Angelico, in denen Gozzoli die Evangelistensymbole wohl noch nicht vorfand oder sie in seiner Kopie wegließ. Zweck und Nutzen einer solchen Mustersammlung lernt man daraus gut kennen, daß Gozzoli diese Kopien wenige Jahre später zum Ausgangspunkte für die Gewölbebilder in der Hieronymuskapelle von San Francesco in Montefalco wählte und Evangelistensymbole eigener Erfindung hinzufügte und daß seine Werkstatt das gleiche dann machte, abermals - nun einige Dezennien - später, in der Cappellina della Madonna della Tosse in Castelfiorentino⁸¹.

Pesellino (Francesco di Stefano, 1422- 1457), *Stehende Frau, kniender Benediktiner*, wahrscheinlich gegen 1447, (Benediktiner nach Fra' Filippo Lippi, *Marienkrönung* aus S. Ambrogio, Florenz, Uffizien, oder nach einer vorbereitenden Zeichnung), Rötelgrundierung, brauner Bistergrund, Bisterpinsel, Weißhöhung 0,16 x 0,14, Florenz, Uffizien 121 E (CIZ-521); Pesellino, *Einer der Heiligen Drei Könige*, 1440er Jahre (nach Filippo Lippi, *Anbetung der Könige*, ähnlich dem Tondo, Washington, National Gallery), rosa gerötetes Papier, Silberstift, Bister- und weißer Pinsel 0,15 x 0,16, Rennes, Musée des Beaux-Arts 5.O.A. 7 (alt C.3-1) (CIZ-522); Don Diamante (ca. 1430- nach 1498), *Kopf der Madonna*, nach 1452 (nach Filippo Lippi, *Maria mit Kind und Geschichten aus dem Leben der Anna*, Tondo, Florenz, Palazzo Pitti), hellbrauner Kreidegrund, Feder, Bister- und weißer Pinsel, kleine, akzentuierende Vervollständigungen (Mund, Nase, Augen) in dunklem Rötel 0,30 x 0,21, oval beschnitten, Florenz, Uffizien 191 E (CIZ-530); Domenico (in der Werkstatt Filippo Lippi's um 1460 nachweisbar), *Sitzende Frau* (nach Filippo Lippi, *Geschichten des Stephanus und des Johannes*

⁸⁰ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 458 und zu CIZ-401, p. 460.

⁸¹ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. pp. 461sq.

Baptist, Prato, Dom, Chorkapelle), Feder und Bisterpinsel 0,16 x 0,19, London, British Museum 1860-6-16-138 recto (CIZ-543r); Domenico, *Zwei Mädchen* (ebenfalls nach Filippo Lippi, aus demselben Zyklus), schwarze Kreide, Feder, Bister- und weißer Pinsel 0,34 x 0,19, Florenz, Uffizien 158 F recto (CIZ-540r); Domenico, *Mamas und Hieronymus* (nach Pesellino, *Trinitätsaltar*, London, National Gallery), hell grau-brauner Kreidegrund, Feder, Bister- und weißer Pinsel 0,35 x 0,12, Florenz, Uffizien 379 E, und braun getöntes Papier, Spuren schwarzer Kreidevorzeichnung, Feder, Bister- und weißer Pinsel 0,37 x 0,13, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut 5585 (CIZ-538/539).

Die hier - cursorisch und diesen Abschnitt beschließend - zusammengefaßten Zeichnungen dreier Künstler entstanden alle in der Werkstatt des Filippo Lippi (um 1406 - 1469), dessen Mitarbeiter Pesellino in den 1440er Jahren und Don Diamante wie Domenico in den 1450er und 1460er Jahren waren; sie sind Zeugnisse für das anhaltende Studium der Schüler und Gehilfen nach den Werken ihres Lehrers und Meisters wie auch nach einander, der jüngeren Schüler nach den älteren.

Zu Pesellino's herangezogenen Studien aus dessen Frühzeit gehören weitere, zumeist abermals nach Filippo Lippi (CIZ-523 - 525), stets auf farbigem Grunde, bald braunem oder grauem, bald auch auf hellrosanem oder hellblauem. Sie wurden fast stets mit Silberstift angelegt, mit Bisterpinsel in's Dunkle, mit weißem Pinsel in's Helle ausgeführt und vollendet, in zwei Fällen, auf farbig hellem Grunde, nur mit Weiß in's Helle.

Die erste Studie in Florenz zeigt zwei Figuren, gegen- und auseinander gewendet, mit nachschleppenden Gewändern, die eine näher stehend, weiblich, die andere ferner kniend, männlich. Der Künstler zeichnete den Mönch wohl nach einer Studie Lippi's für diese Figur in dessen *Marienkrönung* für S. Ambrogio, welche auf dem Altarbilde, das unten nicht beschnitten wurde,⁸² dann nur teilweise Platz fand. Er zeichnete die zweite Studie und Figur in Rennes nach einem der Drei Könige, wie er bei Lippi vorkam, mit besonderer Aufmerksamkeit auf das Gewand über Oberkörper und Arm. Das Interesse an einem Gewande bestimmte auch CIZ-525 in Berlin und äußerte sich in CIZ-523/524 in Windsor und Oxford, nun reinen Draperiestudien, worauf ich bei den Studien nach der Naturwirklichkeit zurückkomme.

Don Diamante studierte nur ein Detail, nur den Kopf Mariens, aus Lippi's Tondo *Madonna mit Geschichten aus dem Leben der Anna*; dieses anzunehmen, liegt nahe, da das Blatt, wenn oval auch beschnitten, mit ca. 20 x 30 cm noch immer relativ groß ist. Auch Don Diamante studierte wohl nach einer Studie Lippi's für jenes Gemälde, welche vielleicht ebenfalls nur den

⁸² S. Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993, Cat. No. 36 (pp. 422sq.).

Kopf enthielt, er begradierte und vereinfachte den Umrißkontur und widmete seine Aufmerksamkeit vor allem dem differenzierten Kopfputze, der nicht ganz mit der Gemäldefassung übereinstimmt. Er wählte die gleiche Zeichentechnik wie Pesellino und vorher Lippi und übernahm oder setzte kleine Akzente in dunklem Röteln an Mund, Nase und Augen hinzu.⁸³ Von Domenico's herangezogenen Studien endlich galten die ersten zwei in London und Florenz einer Figur und einer Gruppe in Filippo Lippi's *Geschichten des Stephanus und des Johannes Baptist*⁸⁴, nämlich dem Klageweibe, das bei der *Totenfeier für Stephanus* links zur Seite des aufgebahrten Toten am Boden sitzt, und den Mädchen der Herodias, die beim *Bankett des Herodes* rechts, aus Grauen vor dem der Königin präsentierten Haupte des Johannes, zu einander fliehen. Die dritte und vierte Studie in Florenz und Frankfurt galten den anhebenden und schließenden Figuren *Mamas*⁸⁵ und *Hieronymus* auf dem Trinitätsaltar des Älterschülers des Filippo Lippi, des Pesellino⁸⁶. Die erste Studie des Klageweibes dürfte abermals nach einer Studie, vielleicht einer Modellstudie, Filippo Lippi's gearbeitet sein, die ihrerseits Haltung und Gewand galt, doch den besonderen *motus animi* der Figur im Wandgemälde noch nicht verkörperte; die Figur auf der Zeichnung brütet vor sich hin, die Figur im Gemälde greift mit der Rechten über das Knie, stützt mit der Linken Gesicht und Backe, hat ihren Kopf im Hals gehoben und klagt auf. Die anderen drei Studien lassen eine harte Konturierung, lassen Genauigkeit in der Körperstellung, der Kopf- und der Gesichtsbildung, im Faltenwurf erkennen und das Bemühen, verschiedene Materialien zu unterscheiden, wie Haare, besonders Körper und Stoffe und wohl Leder. Domenico führte sie sorgfältig aus, wofür einige Momente an der Figur des *Hieronymus* hervorgehoben seien: der Zeichner faßte diese Figur rechts mit Weiß in ganzer Länge ein, unten auch Schwärze überdeckend, hob die Figur so hervor. Der linke Kontur des Mantels, oberhalb der Schüsselfalten, wurde darunter, vergrößert, wiederholt; die zwei geraden Falten vor der Brust links wurden auf der Brust weiter rechts wiederholt, gegen welche Falten sich links der Kontur des Buches behauptet; der Daumen der linken Hand geht bis zum Rande des Buches, welches sonst mit zweimal zwei Finger, differenziert, gehalten wird; dem Daumen antwortet davor als ein Echo eine gebogene Falte im Mantel; dem Druck der Finger der rechten

⁸³ Zu dieser Studie Don Diamante's gehören weitere aus derselben Zeit (CIZ-532-533), darunter eine verändernde Kopie nach Lippi (CIZ-532r).

⁸⁴ Ich habe diese *Storie* im Rahmen des Zyklus erläutert in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 457-467.

⁸⁵ Der *hl. Mamas* so genannt, weil er seine Pflegemutter *Mama* nannte (Volksetymologie): Martin Davies, *National Gallery Catalogues, The Earlier Italian Schools*, London 1951, p. 323.

⁸⁶ Zu Unterschieden in der Haltung im Verhältnis zum Gemälde und zu Änderungen innerhalb des Gemäldes (Infrarotuntersuchung) s. Lutz S. Malke, *Städel, Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, Frankfurt 1980, p. 94.

Hand gegen den Mantelkragen oben auf der Brust gibt dieser nach, besonders mittels einer Weißhöhung dargestellt; der Bogen, oberhalb der rechten Hand, im Mantelkragen zum Halse hin, wurde darunter, im Mantel zum Buche hin, wiederholt, schwerer im Rhythmus, so einen Bauch wohl auch andeutend; und gegen den genannten Bogen im Mantelkragen behauptet sich die Linke mit der Sequenz ihrer Knöchel wie darunter - schon erwähnt - das Buch; und einige Entsprechungen mehr. Den ernsten und sinnenden Ausdruck, das In-sich-Ruhen, die Ausgewogenheit der Haltung hebt schon Malke (a.a.O) hervor.

b) Interesse an der künstlerischen Durcharbeitung und der Änderung der Figur

Bevor ich mich ändernden Kopien in der Bildenden Kunst zuwende, will ich ein Beispiel aus der Literatur nennen: Francesco Petrarca (1304 - 1374) kopierte eine Stelle des Horaz und änderte sie dabei, dieser Vorgang war ihm bewußt, erwähnens- und, indem er diese Erwähnung in einem anderen Werke niemand geringerem als Augustinus in den Mund legte, rühmenswert. Die Erwähnung findet sich in der Schrift *De Secretis Conflictu Curarum Mearum* (1342/43), einem fiktiven Gespräche zwischen Augustinus und ihm; er läßt dort Augustinus sagen: "... Es ist dir [sc. Petrarca] schmerzlich, an einem Orte wohnen zu müssen, der dich in deiner Arbeit stört. Denn, wie derselbe Flaccus an einer anderen Stelle sagt: 'Es liebt der Dichter den Wald und flieht die Städte' (Horaz, *Epistulae* II,2,77), oder wie du selbst einmal in einem Briefe denselben Gedanken ausgedrückt hast: 'Den Musen gefällt der Wald; verhaßt sind dem Dichter die Städte' (Petrarca, *Epistolae metricae* II,3,43)."⁸⁷

So sollte man sich auch die Einschätzung der ändernden Kopien in der Bildenden Kunst vorstellen.

Neapolitanisch 2. V. 14. Jh.s, *Vier weibliche Köpfe, ein männlicher Kopf, ein Kopffragment*, Pergament, Feder 0,24 x 0,18, Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art 1932.127 (CIZ-020; Mongan-Sachs Nr. 42).

Der Zeichner (oder schon sein Muster) sammelte, zu der Zeit etwa als Petrarca jenen Text niederschrieb, auf diesem Pergamentblatte Köpfe, er änderte und variierte sie dabei und zweimal in ähnlicher Weise. Die weiblichen Köpfe oben links und in der Mitte sind Variationen, der eine durch die Zacken der Krone und die vom Gesichte nach außen gewellten Haare

⁸⁷ Augustinus: "... *Doles quod importunum studiis tuis locum nactus est; quoniam ut ait idem [sc. Flaccus]: 'scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbes'. Tuque ipse in epistola quadam eandem sententiam verbis aliis expressisti: 'silva placet musis, urbs est inimica poetis'*". Francesco Petrarca, *De Secretis Conflictu Curarum Mearum*, ed. Enrico Carrara, in: Francesco Petrarca, *Prose*, ed. Guido Martellotti et al., Mailand 1955, 21-215, p. 120; Francesco Petrarca, *Gespräche über die Weltverachtung*, in: Francesco Petrarca, *Brief an die Nachwelt, Gespräche über die Weltverachtung, Von seiner und vieler Leute Unwissenheit*, übers. Hermann Hefele, Jena 1910, 13-124, p. 70.

ausgreifender, strahlender, auch infolge der minimalen Schattierung, der andere weich schattiert und durch das Kopftuch des Mantels gehaltener, strenger; auch die weiblichen Köpfe unten links und oben rechts sind Variationen, wiederum der eine durch die Haarlocken und die Form der Kopfbedeckung ausgreifender, offener, der andere durch Form und Fall der Kopfbedeckung gehaltener, verschlossener. So erfand der Zeichner innerhalb der Ähnlichkeit Gegensätze und entwickelte dieser Art andere Köpfe neuen Ausdrucks. Den einzigen männlichen Kopf, den Petri, zeichnete er, im Nacken hart schattiert, mit kräftigen und kurzen Locken des Haupthaars und weich fließendem Barte.

Bartolo di Fredi (erwähnt 1353 - gestorben 1410), *Drei Reiter, drei Jäger zu Pferde, Bauer mit Pferd, Junge auf Esel, sechs schlafende Krieger, zwei sitzende Frauen, stehender Scherge u.a.*, Pergament, Vorzeichnung mit Silberstift, dann hellbrauner Pinsel und Feder, gelegentlich Überzeichnungen mit grauem/schwarzem Pinsel 0,22 x 0,35, Bayonne, Musée Bonnat Nr. 116 (CIZ-053); Umbrisch 3. V. 14. Jh., *Sitzende und stehende Madonna, stehende männliche und weibliche Heilige, darunter Johannes Baptist, Mann mit Bogen und betender Mönch*, leicht gerötetes Papier, Vorzeichnung mit Stift, braune Feder, kleine Pentimenti mit weißem Pinsel, größtes Blatt 0,27 x 0,20 (Wien), halbe Blätter 0,12/0,14 x 0,17/0,19 (London, München) bzw. 0,25 x 0,12 (New York), viertel Blatt 0,13 x 0,08 (Amsterdam), Wien, Sammlung Anton Schmid, London, Sammlung von Hatvany, London, Sammlung Mathiesen (bis 1963), München, Staatliche Graphische Sammlung 1968:34, Amsterdam, Rijksmuseum 1953:500, New York, Sammlung Janos Scholz in der Pierpont Morgan Library 1974.30 (Scholz⁸⁸ Nr. 2) (CIZ-068-073)⁸⁹. Das Pergamentblatt des Bartolo di Fredi gehörte zu einem Musterbuche; es war nicht das Blatt in der Mitte desselben: was heute auf den zwei Blatthälften nebeneinander steht, war nicht nebeneinander zu sehen und nicht nebeneinander gezeichnet worden. Die lagernden, liegenden, die ruhenden und schlafenden Bewaffneten, auf einer der Seiten zusammengestellt, mochten für eine *Auferstehung Christi* oder, wie Degenhart und Schmitt zeigten, für ertrunkene Ägyptern bei einem *Durchzug durch das Rote Meer* verwendet werden⁹⁰.

⁸⁸ Janos Scholz, *Italian Master Drawings 1350 – 1800 from the Janos Scholz Collection*, New York 1976.

⁸⁹ Man könnte ähnliche Studien anführen: CIZ-195: Meister des Bambino Vispo, *Sitzende Figuren (Prophet, jugendliche Gestalt mit Harfe, Gelehrter oder Richter, Madonna, Heilige)*, Düsseldorf, Kunstmuseum 1; CIZ-196: Giovanni del Ponte, *Sitzende Figuren der Temperantia, Spes und Justitia, drei sitzende Apostel*, New York, Metropolitan Museum, Slg. Robert Lehman G. 162.

⁹⁰ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. (p. 119).

Ich ziehe das Blatt wegen der zwei Reiter unten auf der einen Hälfte des Recto und wegen der drei Reiter oben auf der einen Hälfte des Verso heran, Blatthälften, auf denen die Motive in Reihen und Zeilen, wie gewohnt, angeordnet sind. Auch diese Reiter sind Variationen, wie Degenhart und Schmitt urteilten, Variationen besonderer Art⁹¹: auf dem Recto stellt der eine Reiter die Umkehrung des anderen dar, einmal von vorne, einmal vom Rücken zu sehen, beide Pferde haben im Schritt die linken Vorder- und Hinterhände zurück-, die rechten vorbewegt und ihre Köpfe leicht nach links gewendet, beide Reiter haben sich gleichfalls nach links und weit zurückgewendet und stützen ihre Linke dabei auf die Kruppe ihres Pferdes; allein den rechten Arm und die rechte Hand halten sie verschieden, und tragen der eine über gegürtetem Unterkleid ein frei fallendes Oberkleid, der andere hingegen nicht. Durch die Zusammenstellung der beiden Reiter nebeneinander, in Verbindung mit den unterscheidenden Abweichungen, entstand eine überfigurale Einheit aus sich zueinander umwendenden Reitern. Diese - wie ich es nennen möchte - 'Tendenz auf Komposition' wird mehrfach begegnen.

Schon auf dem Verso wiederum: der linke und der mittlere Reiter verhalten sich zu einander wie die Reiter auf dem Recto, mit Variationen in der Kleidung und in der Art, ihren Falken zu tragen, der rechte, der dritte Reiter ist samt Pferd dagegen von vorne zu sehen, auch selbst hergewendet, der Kopf des Pferdes weiterhin leicht zu dessen linker Seite. Die Umsetzung des Reiters und des Pferdes aus dem Profile in's Enface war eine bemerkenswerte Leistung der Vorstellungskraft des Zeichners. Und die 'Tendenz auf Komposition' wurde in diesem Fall durch den durchgehenden Felsgrund und die - neben und zwischen den Pferden - stets nach rechts laufenden Jagdhunde unterstrichen.

Der umbrische Zeichner aus dem 3. Viertel des 14. Jh.s, den ich heranziehe, füllte mehrere Blätter seines Musterbuches mit Einzelfiguren von Heiligen und anderen Gestalten und mit Gruppen aus Maria und dem Kinde, abermals in Zeilen nebeneinander und untereinander angeordnet. Er gab die Gestalten zumeist ruhig oder leicht bewegt und drückte diesen Unterschied auch immer wieder im Gewande aus; die Gestalt des klagenden Johannes ließ er dagegen nun dringlich (sc. zum Kreuze) nähertreten und figurierte dessen Mantel durch eine Reihe von Schüsselfalten, deren Scheitel einander auf schräger Linie folgen und diesen Drang, seine Bewegung Hinzu, sichtbar machen (München). Kontrastreich z.B. Johannes Baptist: eckiger rechter Ellenbogen, eckige rechte Ferse, energisch vorgeschobenes rechtes Knie, gerade ausgestreckter und leicht zum Zeigen gehobener rechter Arm, fester Griff in

⁹¹ Degenhart-Schmitt, an derselben Stelle; dort auch die Erinnerung an die für Musterblätter typische Anordnungsweise: Sammeln zusammengehöriger Motive auf einer Seite, zeilenförmige Platzierung.

das gerollte Ende des Schifftbandes, kräftig lohende Zotteln des Fellkleides am rechten Oberarm, dagegen der leicht schwingende Kragen und der weich über die Brust schwingende Umschlag des Mantels; dann die hin und her schwingenden Falten links, die streng geführten Schüsselfalten rechts; das Gesicht des Johannes fast leidend, die Haare weich, eine Locke auf dem Scheitel, eine Mantelschlaufe auf der Schulter (New York, Morgan Library). Auch dieser Zeichner erfand einige seiner Figuren durch Variation und Änderung, so die unteren Figuren auf dem Recto des Blattes in Wien; auch durch Variation des Faltenwurfes, durch Austausch und Änderung der Attribute, so die Figuren auf dem Verso des Blatts ehem. in der Slg. Matthiesen in London. Der Zeichner mehrte auf diese Art seinen Figurenvorrat.

Benozzo Gozzoli, *Zwei Jünglinge, nach links schreitend (einer mit Turban)*, fleckig gerötetes Papier, Feder und Pinsel in Bister 0,20 x 0,16, London, British Museum 1895-9-15-444 (CIZ-418).

Benozzo Gozzoli, in dem letzten Beispiele unter diesem Gesichtspunkte, ging in der Veränderung des Vorbildes besonders weit. Das Vorbild - wie Degenhart und Schmitt erwägen - war eine nach Italien gelangte Kopie des Königs Balthasar einer *Anbetung der Könige* aus dem Umkreis des Rogier van der Weyden⁹². Diese *Anbetung der Könige* ist auch durch die Kopie eines deutschen, rheinischen Meisters aus dem späten 15. Jahrhundert überliefert (Veste Coburg)⁹³; und der König Balthasar zudem noch durch eine Kopie auf einem Blatte mit noch anderen Studien aus dem Umkreise des Gozzoli (Florenz Uffizien 70 E, CIZ-470), in welcher der Dargestellte - wie auf der rheinischen Zeichnung - auch als 'Mohrenkönig' noch zu erkennen ist. Gozzoli verwandelte die Vorlage schon in der rechten Studie: er wandelte sie, ausgehend von dem tanzartigen Schreiten, in die Figur eines einheitlich schwebend-leichten Schreitens und Auftretens, sich Haltens und Bewegens, sich Tragens eines Jünglinges; man vergleiche mit der angeführten Kopie aus dem Umkreise des Gozzoli, welche nach derselben Vorlage gearbeitet sein könnte, die Änderung - wie es scheint - der Richtung des Schwertes, das Weglassen einer Hervorhebung des Kniegelenkes, die Änderung der Festigkeit der Oberschenkel und des Wamsrockes und den nun freien Fall des Turbantuchendes, neben dem neu erfundenen Gesichte mit der den Kontur des Gesichtes durchbrechenden, nun spitzen Nase und den - über die Neigung des Hauptes hinaus - zu seiner Linken gewendeten Augen.

Gozzoli ging dann in der linken Studie noch einen Schritt weiter. Die rechte Studie war, zu ihrem Ausdrucke passend, wie Degenhart und Schmitt charakterisieren (z.St.), spärlich konturiert, relativ breit und großzügig binnen

⁹² Degenhart-Schmitt, *Corpus*, zu CIZ-470 (p. 491).

⁹³ Angeführt und abgebildet bei Degenhart-Schmitt, *Corpus*, zu CIZ-470, p. 491, Abb. 667.

laviert, und die linke Studie läßt dagegen einen zustoßenden Federstrich erkennen, mit dem Gozzoli diese neu gefundene Figur, abermals zu ihrem Ausdrucke passend, herausbrachte. Deren Gesicht wurde runder, mit nun zu ihrer Rechten gewendetem Blicke, der Hals kürzer, die Schultern fester; der Turban und das hängende Tuchende entfielen, ein Mantel wurde hinzugefügt, um Unterschenkel und Knie gezurrt, diese dadurch gebunden; der Winkel des Knies wurde markiert; der Schrittwinkel, der noch immer der Ausgangspunkt der Figurierung war, wurde in der Haltung der Hände gesteigert, mit denen die Gestalt nach unten und oben anzeigt und aufmerkt, dieser Winkel wurde derart zur willentlichen Artikulation der neu erfundenen Person.

Nun gehe ich zu Studien nach der Naturwirklichkeit über und auch zur Figurierung neuer Muster nach eben dieser Naturwirklichkeit.

3. Figurenstudien, Figurenmuster nach der Naturwirklichkeit

Studien nach der Natur hatte schon Cennino Cennini, der sich in der Tradition des Giotto sah und sich auf diese berief, doch seinen *Libro dell'Arte* wohl erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts niederschrieb, als das Steuerruder angesehen, welches, das Lebensschiff des arbeitenden Künstlers zur Triumphpforte zu lenken, erlaube. Davon habe ich berichtet. Er hatte, wie erinnerlich, solche Studien nach der Natur aber erst dem erfahrenen Künstler angeraten, der den Stil seines Lehrers intensiv studiert und über diesen Weg einen eigenen Stil bereits ausgebildet hatte. Alberti sah 30 Jahre später in seinen *De Pictura Libri Tres*, wie ich berichtete, im Studium nach der Naturwirklichkeit in überraschender Erweiterung der Aufgaben eine nunmehr tägliche, durchgängige Aufgabe des Malers und zugleich einen methodischen Schritt, den er nach Ziel und Inhalt, Form und Gesinnung differenziert bestimmte: das Studium sollte allen Dingen der Naturwirklichkeit, die für eine *Storia* nur in Betracht kamen, gelten und zur Kenntnis der Eigenart und der Schönheit der Naturdinge (*similitudo, pulchritudo*) führen, es war beobachtende, denkende Erforschung der Natur (*investigatio oculis et mente*) und mit Sorgfalt, Eifer und Beharrlichkeit (*diligentia, studium et assiduitas*) zu betreiben. Der Maler studierte, wie betont werden muß, dabei das *einzelne* Wirkliche, das er auswählte und vor sich stehen hatte, auf Richtigkeit, Bewegung und Ausdruck (*motus animi vel corporis*), auf Regel und Gesetz hin (z.B. die Ponderation), um dieses Einzelne oder ihm Entsprechendes in die Komposition einer *Storia* einzufügen; um in seinen *Storie* der Wirklichkeit nicht zu widersprechen und im Gegenteile, in Mannigfaltigkeit und Fülle zugleich (*varietas und copia*), einen Anschein von Wirklichkeit zu erreichen. Dazu wurde die Naturstudie erfunden.

a) Figurenstudien von Menschen, auch von Gewändern

Mittelitalienisch Anfang des 15. Jh.s, *Sitzender Mann mit Schreibpult auf den Knien*, violetter Kreidegrund, Bister- und weißer Pinsel 0,16 x 0,14, Stockholm, Nationalmuseum Inv. 15 (CIZ-121); Florentinisch 2. V. 15. Jh.s, *Stehender Jüngling, mit Stab und Buch; sitzender Mann, zeichnend; Malknabe, auf einem Balken sitzend und zeichnend; Malknabe, auf einer Kiste sitzend und zeichnend*, Feder, laviert und - bei dem zweiten Blatte - später um die Figur herum leicht braun getönt 0,19 x 0,12 und 0,19 x 0,13, Florenz, Uffizien 118 F und 120 F (CIZ-348/349).

Die zeichnende Aufmerksamkeit auf die Gestalten des Naturwirklichen entdeckte auch die Möglichkeit, das Aussehen und das Tun des Gefährten, der in der Werkstatt neben einem arbeitete, ja das Gleiche tat, zu studieren und es zeichnend zu erfassen. Ich stelle solche gezeichnete Studien nach zeichnenden Mitgliedern der Werkstatt an den Anfang.

Die Studie in Stockholm aus dem Beginn des 15. Jh's zeigt einen barfüßigen Zeichner oder Schreiber in gegürtetem Kleide mit aufgeschlagenem Ärmel, der auf einem umgekehrten Trog sitzt, ein Schreib- oder Zeichenpult auf den Knien und den Oberschenkeln trägt und mit der Linken ein Blatt hebt, um in ein Buch oder ein Skizzenbuch zu kopieren. Der Studierende figurierte, unter einigen - nach jüngerem Urteil - perspektivischen Fehlern, die Gestalt des Zeichnenden vor ihm samt dessen Utensilien stereometrisch mit Bogen und Winkeln - so Pult und Bottich - und plastisch - so Rücken und Gürtung -, er unterschied Hartes in den Utensilien und Gebundenes, weich Aufliegendes im Kleide und kontrastierte schließlich die Fläche des angehobenen Blattes und die zentrierte Rundheit der Frisur⁹⁴.

Die vier Studien in Florenz dann, ein Viertel Jahrhundert später entstanden, die Degenhart und Schmitt in die unmittelbare Nachfolge des Masaccio setzen, zeigen einen stehenden Jüngling mit Stab und Buch und dreimal sitzende Männer und Jünglinge, welche alle zeichnen.

Degenhart und Schmitt - wie eingefügt sei - ziehen zwei weitere und jüngere, ebenfalls florentinische Studien aus der Mitte des 15. Jh's. in London, British Museum (1895-9-15 r), und aus dem 3. Viertel des 15. Jh's in Paris, Louvre, Cabinet E. de Rothschild (764 v), heran, die auf paralleles Studieren nach einunddenselben Modellen aus je anderem Blickwinkel zurückgehen (zu 349 r sitzend, zeichnend bzw. 348r stehend, lesend), und sie weisen auf diese Praxis eines gleichzeitigen Zeichnens nach einunddenselben Modelle hin⁹⁵. Zumindest zwei Studierende zeichneten also einen dritten, der in der Werkstatt vor ihnen stand oder vor ihnen ebenfalls studierte; das läßt vermuten, daß sie von ihrem Meister dazu angehalten wurden und diese Zeichnungen Zeugnisse ihrer Ausbildung sind.

⁹⁴ Die Realien schon von Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z.St. (p.227), so benannt.

⁹⁵ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. (pp. 426sqq).

Ich beschränke mich - zu den Studien in Florenz zurückkehrend - auf die bei ihrem eigenen Zeichnen Dargestellten, die einmal auf dem Boden, einmal auf einer Kiste und einmal auf einem Balken saßen. Degenhart und Schmitt rühmen die Intensität und die Gespanntheit der Darstellung, die Stärke und die Ausdruckskraft der Konture, die aktive Aussage der Figuren⁹⁶. In der Tat drängt sich die Figurierung und Fassung der Gestalten durch stereometrische Formen nicht mehr auf; sondern die Darstellung verschiedener *motus animi* in den *motus corporis* ist es, die den Betrachter überzeugt, einmal die Ruhe der Arbeit in dem am Boden Sitzenden, dann die Intensität der Arbeit in dem auf dem Balken Sitzenden und die stille Sammlung in dem, der auf der Kiste sitzt; so wurden sie durch die Augen und durch die Hände ihrer Gefährten zu Figuren solchen Studiums, durch Symmetrie, Korrespondenzen und Kontrapost geklärt, geläutert und getragen. Bei dem, der am Boden sitzt, den ich herausgreife, entsprechen einander die durch die Ärmelinsätze abgehobenen Oberarme, kommen rechts der Arm und das aufgestellte Bein dominant aus der Ferne in die Nähe, gehen links der zeichnende Arm und das niedergelegte Bein dominant von Links nach Rechts, ist der Kopf niedergesenkt, die Zeichentafel gehoben, ist seine Figur rechts durch das Turbanende und den Rockschoß geschlossen, schattendunkel, und links durch die Winkel zwischen Kopf und Schulter, Unterarm und Oberschenkel offen, lichthell.

Umkreis des Ghiberti (1378 - 1455), *Heiliger mit Buch, auf Plinthe stehend* (ca. 1420er Jahre), hell olivgrüner Kreidegrund, Bister- und weißer Pinsel 0,25 x 0,14, London, British Museum 1895-9-15-439 recto (CIZ-194r).

Ich füge diese sehr fein modellierte Studie aus dem Umkreise des Ghiberti an. Man hätte sie bei den Studien oder den verändernden Studien nach Kunstwerken, den Kopien, heranziehen können, denn sie galt der Statue eines Heiligen, die auf einer runden, abgetreppten Plinthe steht, und gab diese Statue von hinten wieder. Ich füge sie hier ein, bei den Studien nach der Wirklichkeit, deren Teil ja auch herumstehende Skulpturen sind, weil dem Zeichner an dieser Statue als einem Teile der Werkstattwirklichkeit lag, denn er gab auch die zwei Balken wieder, die der Plinthe, um die Statue zu erhöhen, untergeschoben waren⁹⁷.

Die durchgängig hängenden Partien des Mantels der Statue erinnern in der Tat an Ghiberti, man denke an die Statue des *Johannes Baptist* am Orsanmichele in Florenz. Das in dieser Rückenansicht auffallende Schrittmotiv mit einem zur Seite und weit zurück gesetzten Spielbeine und dadurch erhöhter Ferse - im Kontraste zum nach links vorgesetzten Buche - möchte eine Zuspitzung sein; die Auseinandersetzung des von beiden Händen gehaltenen Buches zur

⁹⁶ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. (pp. 425sq.).

⁹⁷ Degenhart und Schmitt machten auf diese Balken schon aufmerksam, *Corpus*, z.St. (pp. 295).

linken Seite und des bis in's reine Profil gewendeten Kopfes zur rechten Seite war wohl eine Übertreibung und die Hinzufügung des Heiligenscheines über dem lockigen Haupthaare - in der Malerei eher möglich - vollends ein Scherz. (Der Saum des Kleides unterhalb des Halses ist eher wie über einer Brust üblich geführt).

Lorenzo Salimbeni (um 1374 - vor 1420), *Stehender Jüngling, seinen Mantel öffnend*, graugrüner Kreidegrund, Silberstift, weißer Pinsel 0,23 x 0,11, Paris, Louvre, Cabinet Edmond de Rothschild 766 (604) (CIZ-122).

Lorenzo Salimbeni, von dessen jüngerem Bruder Jacopo ich die Studie für einen *Bethlehemitischen Kindermord* schon erörterte, studierte die Naturwirklichkeit; er ließ ein jüngeres Mitglied sicherlich seiner Werkstatt, einen Jüngling, Modell stehen; er studierte und figurierte ihn. Es ging um das Erfassen von Naturwirklichem, das dastand, und zugleich um die Formulierung des Erfassten, differenziert, klar und einprägsam. Salimbeni sprach dabei in jener Sprache, die er beim Studium von Kunstwerken, beim Kopieren von Vorbildern, gelernt und geübt hatte.

Der Jüngling steht im Kontraposte, das rechte Standbein hergewendet, die Hüfte - jungendgemäß - stark ausgestellt, und das linke Spielbein zur Seite gewendet, leicht vorgesetzt; er hat den Kopf ein wenig vor- und leicht zur rechten, der niederen Schulter geneigt. Der Jüngling ist dabei, seinen Kittel zu öffnen, links geöffnet, rechts geschlossen, wie gewohnt: ein *Contrarium*; die Hände, umgekehrt, auf der geschlossenen Bahn des Kittels diesseits und sichtbar und leicht nach dem Kittel greifend, hinter der offenen Bahn jenseits und verborgen und von jenseits kräftig den Kittel fassend, wie gewohnt: untereinander und im Verhältnis zum Kittelzustand *Contraria*. Der Jüngling trägt Kniestrümpfe, deren Überschlag mit dem Mantelsaume abschließt, Unterhose - heute würde man sagen: einen Slip - und ein Unterhemd, welches über die Unterhose herabfällt und dessen unterer Saum von der tieferen, der rechten Hand quer zur höheren, der linken Hand führt.

Salimbeni figurierte, wie er es beim Kopieren von Vorbildern geübt und gelernt hatte. Er nutzte Außen- und Binnenkonture, um die Figur und ihre Teile zu fassen, ihre *Spatia* zu bemessen, sie zu begrenzen und von den Grenzen her zu bestimmen, nutzte Schraffuren 'feinster, sehr geordneter Striche'⁹⁸ zur Schattierung, auch Kurven mit weißem Pinsel, um bei der ausgestellten Hüfte Rundheit zu erzeugen, er stellte links im Kittel Flächen, im Oberschenkel Volumina und stellte rechts im Unterhemde Flächen und im Kittel Bahnen nebeneinander.

Und doch war die Situation für einen Zeichner wie Lorenzo Salimbeni nun neu. Das Modell stand wirklich vor ihm da, es war ein Jüngling, den er in der Werkstatt um sich hatte; es war die mögliche Gestalt seines Kittels, den er,

⁹⁸ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. (p. 231).

aufgefordert, für diese Studie öffnete; es waren seine Schenkel, die Salimbeni schattierte; es war der Ausschnitt seines Hemdes, den Salimbeni als Dreipaß wiedergab oder damit schmückte und dessen positive Form aus zwei Bogen, die einander schneiden, er der negativen Form der beiden Bogen von Stirn und Wange, welche sich beim Auge schneiden, nun entsprechen ließ; und es war dessen Stimmung von Stärke, von Verslossenheit und Öffnung und dessen Sinnieren, die Salimbeni in dieser Studie wiedergab und figurierte. Letztlich die Frage: hätte diese Studie unmittelbar für ein Gemälde benützt werden können? Vielleicht unter Änderung der Kleidung für eine *Storia Johannes tauft das Volk*. Degenhart und Schmitt (z.St.) weisen auf die entsprechende Darstellung in der *Geschichte Johannes des Täufers* von Lorenzo und Jacopo Salimbeni in Urbino, Oratorio di S. Giovanni Battista (um 1416), hin, besonders auch auf das Motiv der von jenseits durch ein Gewand durchgreifenden Hand.

Domenico Veneziano (Domenico di Bartolomeo da Venezia, tätig 1438, gestorben wohl 1461), *Diverse Studien nach stehenden, sitzenden, knienden, kauernenden, liegenden Jünglingen, Mädchen und Frauen, auch nach einem seine Keule schwingenden Jüngling* (Akte hier nicht erwähnt), blaues Papier, häufig Metallstift oder Kreide, stets Pinsel, Bister, Grau, Weiß 0,18/26 x 0,22/38 (halbes Blatt 0,14), Florenz, Uffizien 29 E, 1109 E, 30 E und 1108 E, Paris, Louvre Inv. 2688, Berlin, Kupferstichkabinett 5047 (CIZ-336, 337, 338/339, 342, 344).⁹⁹

Die Studien nach der Naturwirklichkeit von der Hand des Domenico Veneziano, auf Blättern und Blattfragmenten eines ehemaligen Skizzenbuches aus dem dritten und vierten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, sind von höchster Qualität. Domenico sammelte diese Studien auf diesen Blättern und ordnete sie zum Teil in Reihen übereinander an, wie er es von Kopien gewohnt war. So entstanden mögliche neue Muster, jetzt nach der Naturwirklichkeit; allerdings nutzte Domenico sie in Gemälden zumeist nicht unmittelbar, sie dienten ihm eher, das Figurieren zu üben und natur- und wirklichkeitserfahren, ein Naturschmecker zu werden. Wie Degenhart und Schmitt schon darlegen, studierte Domenico immer wieder dieselben Personen in wechselnden Stellungen, Haltungen und Ansichten,

⁹⁹ Man könnte anfügen: CIZ-363/367: Umkreis des Filippo Lippi, *Modellstudien*, Florenz, Uffizien 137-138 E, 68 E, Stockholm, Nationalmuseum Inv. 113-114, Aufenthaltsort unbekannt; CIZ-330/333: Florenz 2. V. 15. Jh's, *Engel, Knabe, Jüngling, Mann, Instrumente spielend*, Florenz, Uffizien 91 E - 93 E; CIZ-505/507: Florenz um 1460, *Sitzende und stehende Jünglinge, auch mit Schleuder*, Stockholm, Nationalmuseum 47a-c: der Jüngling mit der Schleuder - in der Pose eines David - stellte, worauf Degenhart und Schmitt (z.St. p. 519) schon aufmerksam machten, seinen rechten Fuß während des Studiertwerdens auf einen irdenen Topf - anstelle des Hauptes des Goliath -, welchen der Zeichner als Teil der Arbeitssituation mit wiedergab; die Gesichtsausdrücke aller drei Jünglinge entsprechen auffallend den jeweiligen Körperhaltungen.

die sich auch immer wieder derselben Stühle und Bänkchen bedienten, darauf zu sitzen oder daran zu lehnen¹⁰⁰.

Auf CIZ-336 verso und CIZ-337 verso (in Florenz) studierte Domenico denselben Jüngling, wahrscheinlich einen Lehrling, in der gleichen Stellung: aufrecht stehend, die Füße ein wenig auseinander, ventral; doch in variiertem Haltung: das eine Mal ist das Bein rechts das Standbein, hängt eine Draperie rechts über die Schulter lang herab, zugleich von der Hand in die Taille gedrückt, ist die Seite rechts des Körpers fest und geschlossen und die andere Seite des Körpers links offen und bewegt, mit locker zur Seite gehobenem Arme und einer Hand, welche einen Stab schräg nach oben hinaus und nach unten gegen den Schenkel führt, und der Jüngling schaut, den Kopf leicht nach links zur Spielbeinseite gewendet, weiter hinaus; das andere Mal ist das Bein links das Standbein, hängt die Draperie links über der Schulter, wird vor dem Bauche aber gewendet und zur anderen Seite hinübergeführt und abermals in der Taille rechts gehalten; sie hängt nun links von der Schulter den Rücken und rechts vorne von der Taille die Seite des Körpers herab, sie faßt den Körper ein; und parallel zur hinübergeführten Draperie wurden unter den Knien jetzt die faltigen Überschläge der Strümpfe angegeben; und der Jüngling hebt links den Arm und die Hand achtend empor und schaut, den Kopf leicht nach rechts zur Spielbeinseite gewendet, zur Seite nieder. Domenico studierte auf CIZ-337 recto dreimal einen anderen Lehrling mit runderem Gesichte, er figurierte ihn, stets in langem Gewande, das eine Mal halb von hinten und links, in die Ferne gewandt, kniend, die Arme, vielleicht betend, vor den Leib geführt, ein anderes Mal von der rechten Seite, mit angezogenen Knien auf dem Boden sitzend, die Hände auf den Knien gefaltet und leicht aufschauend, und das dritte Mal vornean in ganzer Länge auf seiner Seite auf dem Boden liegend, die Beine leicht gekreuzt, die Arme vor der Brust verschränkt, den Kopf auf einem Kissen erhöht, wie schlafend. Die Gesichter der beiden Stehenden waren besorgt, die Gesichter der Knienden, Sitzenden und Liegenden sind ruhig, auch heiter.

Domenico durchlief allein mit diesen fünf Studien nach der Natur auf drei Seiten zweier Blätter schon einen Kursus der Figurenbildung und -variation, wie er Alberti vorgeschwebt hatte, als er etwa gleichzeitig schrieb: "Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß aufgestützt. Andere mögen das Gesicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen. Und nackt mögen, wenn es sich so ziemt, die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt" - *Stent igitur alii toto vultu conspicui, manibus supinis et digitis micantibus, alterum in pedem innixi, alii*

¹⁰⁰ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z. St. (pp. 417sq.).

*adversa sit facies et demissa bracchia, pedesque iniuncti, singulisque singuli flexus et actus extent; alii consideant, aut in flexo genu morentur, aut prope incumbant. Sintque nudi, si ita deceat, aliqui, nonnulli mixta ex utrisque arte partim velati partim nudi assistant.*¹⁰¹

Auf der Vorder- und der Rückseite eines weiteren, von Degenhart und Schmitt wieder zusammengebrachten, Blattes CIZ-338/339 (in Florenz) studierte Domenico u.a. auch eine weibliche Gestalt in rund zehn verschiedenen Haltungen, auf dem Boden kniend, auf dem Boden, einem Bänkchen, einem Stuhle sitzend, an einem Bänkchen lagernd, von vorne, halb von vorne, von der linken und von der rechten Seite, in der Figurierung teils sorgfältig, teils auch flüchtiger. Da ein weibliches Mitglied der Werkstatt nicht in Frage kommt, möchte eine Tochter oder ein anderes weibliches Mitglied der Familie, das die Werkstatt gelegentlich betrat und das Domenico nach Haltung und Stimmung zu studieren liebte, ihm als Modell gedient haben.

Auch auf CIZ 336 recto sehen wir die weibliche Gestalt in zwei nun vollendeten Figurierungen übereinander, beide Male von der linken Seite gesehen, in der einen Studie mit angezogenen Beinen auf dem Boden lagernd, mit dem rechten Arme - den Ellenbogen auf dem Rücken der linken Hand - auf ein längeres Bänkchen gestützt und den Kopf gegen die, bei eingewendeten Fingern, offene Hand geschmiegt, in der anderen Studie seitlich auf diesem Bänkchen sitzend, den linken Arm und die linke Hand auf das linke Bein und Knie gelegt und den rechten Arm mit dem Ellenbogen auf das rechte Knie gestützt und abermals den Kopf, nun gebeugt, in die offene Hand geschmiegt, in der einen Studie gesammelt traurig sinnend, in der anderen Studie wie in Trübsal offen. Bei allen Studien fällt die Sorgfalt der Durchführung des Wechsels von Hell und Dunkel über dem mittleren Tone der *Carta tinta* auf, wobei vor allem die Weißhöhungen Bewegung, Schwingung oder Spannung des Gewandes, der gesamten Figur mit darstellen.

Ich erwähne als letztes Blatt des Domenico Veneziano noch CIZ-342 (in Paris), auf welchem Blatte drei Studien nach ein- und demselben Lehrling versammelt sind, einmal sitzend und von vorne zu sehen, einmal stehend und von hinten zu sehen und zum dritten Male wiederum sitzend und von der Seite zu sehen. Ich erwähne es auch deshalb, weil die Studien auf diesem Blatte so angeordnet und proportioniert wurden, als ob sie zu einer Komposition gehören sollten, und jene 'Tendenz auf Komposition' verkörperten, von der schon gesprochen wurde; auf diesem Blatte weit mehr als auf dem erwähnten Blatt CIZ-337 recto in Florenz mit dem knienden, dem sitzenden und dem liegenden Jünglinge, auf welchem immerhin der untere

¹⁰¹ *De Pictura Libri Tres* II, 40. S. Kuhn, "Albertis Lehre ...", p. 140, oder Kuhn, *Erfindung und Komposition*, p. 25.

Abschluß des Sitzenden der Schulter und Hüfte des Liegenden und die leichte Herabsetzung des Knienden den überschlagenen Beinen des Liegenden antworten. Links auf CIZ-342 in Paris sitzt der Lehrling, von vorne zu sehen, in einem stabilen Holzstuhl, er hat seinen Unterleib auf dem geflochtenen Sitze ein wenig vorgeschoben, die Beine weit auseinandergegrätscht, den rechten Fuß locker auf die Stuhlzarge zurückgezogen und sein linkes Bein gehoben und straff ausgestreckt, er sitzt im Oberkörper aufrecht und ruhig, er hat den rechten Ellenbogen auf der Lehne des Stuhls liegen, den Unterarm locker eingewendet, hat auch den linken Arm querüber zur rechten Lehne geführt, auf welcher locker die Hand liegt, er hat den Kopf ein wenig zur Linken gewendet und sinnt: energisch, stark, ruhig, sinnend. Rechts sitzt derselbe Lehrling, von der Seite zu sehen, auf einem auf die Seite gelegten Hocker, er hat sein linkes Bein über das rechte Knie geschlagen, beide Hände an und über dem höheren Knie zusammengeführt, als würde er nähen oder schreiben, er hat den Rücken gebogen, die Schultern gebeugt, den Kopf geneigt und schaut genau und aufmerksam auf sein Tun: beweglich, ruhig, aufmerksam, konzentriert, dem ersten entgegengesetzt. Und in der Mitte steht abermals derselbe Lehrling da, von hinten zu sehen, auf beiden, weit auseinander gestellten Beinen, er schwingt den Oberkörper und mit den Armen eine lange Keule, energisch gefaßt, nach rechts, den Kopf jedoch nach links gewendet, das Ziel in's Auge zu fassen: aufrecht, kraft- und schwungvoll, zielgerecht. Diese drei Figuren sind, wie ich sagte, so proportioniert und angeordnet, als ob sie zu einer Komposition gehören sollten, als ob der mittlere den linken über dem Stuhl am Halse treffen könnte und der rechte im Schatten und Schutze seiner Keule säße. - Ähnliches ließe sich an dem Blatte CIZ-344 in Berlin zeigen.

Vor allem aber lehren diese Studien, daß Domenico Veneziano Gestalten zu figurieren wußte, wie es Masaccio, die Renaissance in der Malerei begründend, eingeführt hatte und wie es seit dem üblich wurde¹⁰². Auch seine Figuren haben eine Körperachse, die sich - bei Standfiguren - etwa vom Kehlkopfe aus bis zum inneren Knöchel des Standbeinfußes erstrecken würde. Und man spürt, daß diese Figuren von ihren Achsen her bestimmt, um sie herum organisiert und ponderiert sind, daß die Gestalten auf ihren Füßen stehen, daß die Gestaltfiguren kernhaft und achsenfest sind und daß die kernhafte Achsenfestigkeit deren Bewegungs- und Handlungszentrum ist. Hinzu kommt die Akzentuierung der Gelenke dieser Gestalten, die gelenkige Artikulation der Figuren. So stehen und bewegen diese Figuren sich nun, wie es Alberti von seinen Freunden an des Masaccio Figuren gezeigt worden war oder er es selbst an ihnen beobachtet und in seinen Traktat, verbunden mit acht Regeln über die normalen Bewegungsradien des Kopfes, des

¹⁰² S.a. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 126sq. und Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 351sq.

Rumpfes, der Arme und Beine, aufgenommen hatte¹⁰³. Das spürt und sieht man unter den von Domenico Veneziano herangezogenen Blättern auf CIZ-342 in Paris und auf CIZ-337r in Florenz deutlich. Gleiches hätte vom *Stehenden Jüngling, seinen Mantel öffnend*, von Lorenzo Salimbeni noch nicht gesagt werden können, so eindrucksvoll Figur und Gestalt sind und so sehr der Kontrapost schon beachtet wurde. Man vergleiche die Studie des Salimbeni mit der zuerst herangezogenen des Domenico Veneziano CIZ-337v in Florenz, die ebenfalls einen aufrecht stehenden, leicht vor sich hin schauenden Jüngling im Kontrapost zeigt: auf dieser Studie (wie auf der zugehörigen Studie CIZ-336v in Florenz) hat die Figur zwar noch 'hängende Füße', weswegen sie zu den frühen Zeichnungen des Künstlers gehören möchte, man vergleiche sie dennoch mit der Studie des Salimbeni und achte auf das Fehlen oder Vorhandensein einer Gelenkartikulation an Schulter, Knie, Ellenbogen und Hand.

Die Absicht, sowohl auf Achsen wie auf Artikulation zu achten, welche Filippo Brunelleschi zuerst in der Architektur aufgebracht und verwirklicht hatte¹⁰⁴ und deren Realisierung dort als ein Symbol für den Menschen angesehen werden konnte, eröffnete den dadurch herausgeforderten Malern in dem neuen Stadium eines Studiums der Naturwirklichkeit ein reiches Feld.

Benozzo Gozzoli, *Sitzende Frau mit Handarbeit*, gerötetes Papier, Feder, Bister- und weißer Pinsel 0,17 x 0,17, Florenz, Uffizien 21 F (CIZ-424); Nachfolge des Gozzoli, *Sitzender Mann, vom Rücken zu sehen*, gerötetes Papier, Feder, brauner und weißer Pinsel 0,16 x 0,18, Florenz, Uffizien 235 E recto (CIZ-482 r).

Benozzo Gozzoli, von dem ich bereits Studien nach Figuren und Gruppen des Fra' Angelico (für die Wand- und Deckenmalerei in der Capp. di Niccolò V. im Vatikan) und weiterentwickelnde Studien nach dem Balthasar einer *Anbetung der Könige* aus dem Umkreis des Rogier van der Weyden heranzog, studierte auch die Naturwirklichkeit, so, wohl in den 1460er Jahren, eine sitzende und handarbeitende Frau. Er figurierte sie mit der Feder, mit dunklem und hellem Pinsel, großzügig, leicht und sicher: Gozzoli unterschied den weiten Rock und das anliegende Oberteil, die am Oberarme weiten, am Unterarme wiederum anliegenden Ärmel; die Frau hat ihre Beine bequem auseinandergestellt: der Zeichner betonte die Knie, das Bein links ist nur zu ahnen, das Bein rechts vorgeschoben und der blanke Fuß lugt hervor: die Falten des Rockes folgen dieser Bewegung, die unten aufliegenden überspielen den Fuß und zwischen den Knien hängen Schüsselfalten; Gozzoli faßte den gesamten Rock links wie rechts durch Bogen zügig ein, hielt die Figur unten zusammen, der Bogen links ist zugleich ein Bogen von unten

¹⁰³ *De Pictura Libri Tres* II, 43. S. Kuhn, "Albertis Lehre ...", pp. 145sq.

¹⁰⁴ S. Erich Hubala, *Renaissance und Barock (Epochen der Architektur)*, ed. Harald Busch), Frankfurt 1968, bes. pp. 5-19.

nach oben, der Bogen rechts perspektivisch ein Bogen vom Fernen in's Nahe; Gozzoli betonte wie die Knie so auch die Schultern, und er ließ jenen Schüsselfalten mit konkaven Vertiefungen im unteren Teile der Figur im oberen Teile den runden Halsausschnitt mit dem plastischen Körper entsprechen, kontrastieren, und er wiederholte den runden Halsausschnitt im Haarknoten der Frisur und variierte ihn in der Stirn wie in der Backe links; die Frau hat die Oberarme, um Platz zu gewinnen, leicht ausgestellt und die Unterarme und Hände vor ihrer Brust zu der Handarbeit zusammengeführt, dem wiederum antwortet eine querüberlaufende Faltenbahn auf dem Schoße; der Arm und der Ellenbogen links stehen im Offenen frei, der Arm und der Ellenbogen rechts haben in den Rockfalten an der Seite ein abgesetztes und sie haltendes Echo.

Ein Nachfolger des Gozzoli, etwa zwanzig Jahre später, figurierte nicht anders einen sitzenden Mann, der halb vom Rücken zu sehen; ich weise nur auf die Kontrastierung eines rechts in Arm und Rockschoß dunkel und geschlossenen Teiles und eines links in Arm und Bein hell und ausgreifenden Teiles der Figur, weise auf die Steigerung rechts von einem glatten Bogen im Arme über einen ausbuchtenden Bogen im Rockschoße bis zur spitzen Ecke im Sitzsteine und letztlich auf die symmetrische Durchbildung der negativen Formen links zwischen Arm und Oberkörper, zwischen Wade und Rockschoß und die positive Umkehrung solcher Form im Rockschoßzipfel.

Fra Filippo Lippi, *Stehende weibliche Gestalt neben einem Sarkophag*, blaues Papier, Feder, weiß gehöht 0,25 x 0,11, Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art 1936. 118 (CIZ-354, Mongan-Sachs Nr. 9); Fra Filippo Lippi, *Stehende weibliche Heilige, stehender Mann mit Buch*, rosa Kreidegrund, Silberstift, schwarze Kreide, weißer Pinsel bzw. olivbrauner Kreidegrund, Silberstift, weißer Pinsel 0,31 x 0,17, London, British Museum 1895-9-15-442 (CIZ-360); Don Diamante, *ein Festmarschall, dann ein Jüngling, vom Rücken zu sehen*, hellbrauner Kreidegrund, Silberstift, laviert, weiß gehöht, Korrekturen in Röteln, bzw. hellrosa Papier, schwarze Kreide, weißer Pinsel 0,30 x 0,19 bzw. 0,28 x 0,15, Florenz, Uffizien 673 E verso und 1247 E recto (CIZ-534v/535 r)¹⁰⁵.

Ich erwähnte Fra Filippo Lippi bereits als Lehrmeister und seine Werke als häufig studierte Vorbilder seiner Schüler und Mitarbeiter Pesellino, Don Diamante und Domenico. Hier ziehe ich nun drei Studien Filippo Lippi's für stehende Figuren einer Jungfrau aus den 1440er Jahren, einer weiblichen Heiligen und eines Mannes aus den 1460er Jahren und zwei Studien seines Schülers Don Diamante für einen Festmarschall und einen Jüngling von 1465

¹⁰⁵ Man könnte anfügen: CIZ-498/499: Umkreis des Castagno, *Kniende Männer vom Rücken, von der Seite*, Düsseldorf, Kunstmuseum 4-5; CIZ-501/502: Alesso Baldovinetti, *Betender Jüngling, Madonna mit Kind*, Florenz, Uffizien 251 E, 253 E.

heran: sie alle lassen beim Studium der Naturwirklichkeit ein nun steigendes Interesse an reichen und wohl geordneten Gewändern erkennen. Die älteste der Studien in Cambridge galt der Figurierung von Gewand und Körper einer - einerseits gezierten und auf sich selbst gewendeten, andererseits aufrufenden und mahnenden - Jungfrau, die am Rande eines Sarkophages steht. Ihr Kopf, ihr Hals und der linke Arm sind blank; das hoch gegürtete Trägerkleid läßt die Brüste ahnen, durchscheinen, auch den Bauch im Großen und Ganzen, eine Manteldraperie verhüllt die Leibesmitte, sie läßt das eine Bein genauer, das andere wiederum im Großen und Ganzen durchscheinen; ihr linker Unterschenkel, die Fesseln und Füße sind wieder blank. Sie steht, den rechten Fuß schräg her-, den linken Fuß überhin herausgewendet, und hat ihren linken Arm mit dem Rücken der Hand, welche ein Draperiestück hält, über dem Spielbeine geziert gegen die Hüfte gestützt - der Bogen der Hand variiert das Draperieende dort -; sie hat ihren Kopf, im Kinne zurückgenommen, gesenkt und blickt hinab, dem über dem Standbeine herausgeschobenen Bauche entlang; sie hat den rechten Arm im Ellenbogen leibnah aufgerichtet, so auch die Hand und ruft mit erhobenem Zeigefinger mahnend auf - die Verlängerung dieser aufrufenden Hand führte zum Kopfkontur. Der obere Kontur des linken Unterarmes wird vor dem Leibe im Kontur der Draperie fortgesetzt, der Unterarm und die nächste Draperiebahn entsprechen einander nach Richtung und Breite, der ausgestellte Ellenbogen entspricht dem heraushängenden Stück der Draperie, welches sie in der Hand hält, so auf der rechten Seite; und auf der linken Seite entsprechen der innere Kontur des Unterarmes und der Hand, zunächst spiegelbildlich, dann parallel, dem Kontur des Oberarms und der Schulter, und wiederholt - äußerst links - der Gesamtkontur der Draperie langhin den Bogenkontur des Unterarms und der Hand. Die Figur dieser Jungfrau ist rechts differenziert und bewegt, und links ruhig und fest, und das Licht kommt von links, sodaß die bewegte Seite im Dunkeln liegt, die ruhige, doch aufrufende Seite im Lichte steht; und die Weißhöhung stärkt das auf sich Gewendete dieser Jungfrau. Das Hell-Dunkel besteht fast ganz aus dem Blau (des Papieres) und der Weißhöhung; das Schwarze stützt oft nur und ermöglicht dem Blau, als Dunkel der Figur zu erscheinen.

Die beiden späteren Studien Lippi's auf der Vorder- und der Rückseite eines Blattes in London galten Gestalten in sehr stoffreichen Gewändern, galten mächtigen Figuren. (Das Blatt ist oben beschädigt, sodaß der Kopf des Mannes verloren¹⁰⁶). Der Mann, in Dreiviertelansicht, steht; die Frau, in Profilansicht, tritt vor. Der Mann hält in der Linken ein Buch an seinen Leib, er hat die Rechte höher über die Brust geführt und - oberhalb des Buches - auf die Brust gelegt; die Frau hat beide Arme vor ihrer Brust gehoben, ihre Hände

¹⁰⁶ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. (p. 441).

in Klage geöffnet, die Finger gefächert. Das Kleid des älteren und stattlichen Mannes, über der Brust v-förmig geöffnet, fällt über den Leib hinab, steht mit mächtigen Kannelurenfalten auf dem Boden auf, handbreit ringsum auf der Erde ausstrahlend; der Mantel hängt über die linke Schulter herab, um den Rücken und in mächtigen Falten um den Leib herum, noch über den linken Arm geführt. Die Frau ist fast ganz in ihren Mantel eingehüllt, der über ihrem Kopfe liegt, der sie vom Rücken her umschließt, und dessen vordere Bahnen die Frau, samt Falten, im Winkel zwischen Ober- und Unterarmen gehalten, mit der Geste ihrer Klage emporführt.

Lippi ging es bei diesen neuartigen Gewandstudien darum, die Naturwirklichkeit zu studieren, die Schwere des Stoffes, doch eher den Typus der Schwere - denn genauer ließe die Qualität des Stoffes sich nicht benennen; es ging ihm darum, die Art der Falten, ihres Laufes, ihrer Abzweigungen zu studieren, doch dann unter ihnen Falten auszuwählen und diese einheitlicher, gleichmäßiger durchzubilden, zu wiederholen, zu variieren, Zahl und Abstände zu wählen; es ging darum, die Naturwirklichkeit der Gewänder zu studieren, wie sie sein könnten, sein sollten, wenn sie Ausdruck mächtigen Stehens im Manne und mächtiger Bewegung in der Frau wären; Ausdruck einer Bewegung in der Heiligen, welche auch in den Falten ansteigt, beim Arme sich sammelt, auf dem Höhepunkte in den Händen sich öffnet und - wie die Pentimenti erkennen lassen - in den Fingern sich noch differenziert.

Für die genauere Aus- und Durchbildung der Gewandung in dieser Art Studien achte man noch darauf: daß sich unterhalb des Oberarmes der Frau eine Gewand- und Faltenpartie findet, die nach Breite und Erstreckung dem Oberarm gleicht und die Haltung und die Bewegung des Armes beim Vorkommen des Oberkörpers unterstreicht, ihm ein Echo bildet, doch auch mit neuen, winkligen Motiven; daß dann, nach einem Abstand, ein-, ja zweimal Gewand- und Faltenpartien, vom Rücken hervorgeführt, dann vor dem Leibe aufwärts führen - die untere auch rückwärts auf dem Boden aufliegend -, wobei die Scheitelhöhen der Faltenbogen sukzessive nach rechts wandern und derart ihrerseits die Bewegung Vorwärts durchführen; daß die oberste dieser Partien - und sie allein - die genannten Winkelmotive zugleich wieder aufnimmt, über Abstand bindend. Letztlich achte man darauf, daß unterhalb des rechten Unterarmes eine schräg liegende, hochgenommene Bahn des Mantels die ebenfalls schräg liegende Bahn des Mantels zu Seiten des Kopfes aufnimmt und zusammen mit ihr eine Bahn bildet, über welche hinweg Kopf und Hände frei und zu ihrer Klage hinauskommen.

Die zwei Studien des Don Diamante in Florenz, sowohl diejenige für einen Festmarschall, von halb vorne, wie diejenige für einen Jüngling, von hinten, sind eine Fortsetzung, eine Steigerung der Wirklichkeitsstudien Lippi's, von der Hand eines begabten Schülers, der seinen Lehrer wohl auch übertreffen wollte, Studien, reich an Gegensätzen, an Spiegelungen, an Binnen- und

Rahmengliederungen. Don Diamante charakterisierte bei der Studie für den Jüngling die Gewand- und Faltenpartien um den Nacken, über dem Rücken, über dem Gesäße - unter Beachtung der Zweiteiligkeit und der verschiedenen Anspannung der Körperpartien -, über den Armen, über Ober- und Unterbein je anders und durchformte sie prächtig. Die Studie für den Festmarschall¹⁰⁷ war nun auch eine Studie für eine bestimmte Figur in einer *Storia*, in der *Storia des Bankettes des Herodes* (1465) der *Geschichten des Stephanus und des Johannes Baptist* von Filippo Lippi im Chore des Domes von Prato, eine Studie, die Don Diamante als Mitarbeiter Lippi's wohl ausführen durfte oder sollte; die Figur wurde für das Gemälde noch geändert, insbesondere wurden die nackten Unterarme und das nackte Bein bekleidet.

Jacopo della Quercia (?), *Gewand*, braune Feder 0,20 x 0,16, Oxford, Ashmolean Museum 42 (CIZ-116); Fra Filippo Lippi, *Gewand*, braunes Papier, Silberstift, laviert, weiß gehöht 0,10 x 0,08, Florenz, Uffizien 190 F (CIZ-353); Pesellino, *Rückenfigur in weitem Mantel*, 1440er Jahre (nach Filippo Lippi, Predella *Das Bienenwunder des Ambrosius*, von der *Marienkrönung* aus S. Ambrogio, Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, oder nach einer vorbereitenden Zeichnung), hellrosa Kreidegrund, Silberstift, weißer Pinsel 0,17 x 0,10, Oxford, Ashmolean Museum 22 (CIZ-524).

Das Studium des Naturwirklichen, das realiter vor dem Maler dastand, namentlich das Studium des Menschen, um Figuren seiner zu gewinnen, führte zur Beobachtung des Verschiedenen, aus dem dieses Naturwirkliche bestand, und darnach auch zur Differenzierung der Aufgaben der Studie. Insbesondere konnte man das Gewand für sich studieren und figurieren wollen, und dann den Körper. Das Gewand für sich zu studieren, war nicht notwendig, es wurde auch kein schulmäßig-methodischer Schritt, es war vielleicht aber günstig und wünschenswert und somit auch den Schülern zu empfehlen; denn das Studium von Gewändern nach der Wirklichkeit, deren Durchformung zu Kräftigkeit und Klarheit ihrer Aussage, brauchte Zeit; es war vielleicht nicht jedes Mal nötig oder praktisch, daß ein Werkstattmitglied von der eigenen Arbeit so lange abließ, stillstand und posierte; man konnte die Stoffe drapieren, ohne unmittelbaren Bezug zu einem Körper oder in einem ungefähren Bezug zu einem möglichen Körper oder über *Manichini*, die nun (seit der Antike wieder) aufkamen. So wurde die selbständige Gewandstudie erfunden.

¹⁰⁷ Diese Figur ist, wie auch andere in dieser *Storia*, nicht eindeutig und zweifelsfrei zu benennen; es könnte sich, wenn man den krönenden Kopfputz mitbedenkt, auch um Herodes handeln, der an der Gelenkstelle zwischen der Enthauptung des Täufers und der Präsentation seines Hauptes stünde; die erwähnten Änderungen gegenüber der Studie könnten daraus resultieren, daß aus dem 'Festmarschall' der 'König' wurde. S. meine Behandlung des Zyklus in Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 457 - 467, bes. pp. 465 (Anm. 79) und 466.

Die Studie des Jacopo della Quercia, aus den 1420/30er Jahren, die später in des Michelangelo Besitz war (und von ihm auch für eine Rechnungsnotiz benützt wurde), zeigt eine solche, bloße Draperie, breit, zweischichtig, oben durchschlungen, mit einander ähnlichen Vertiefungen und variierten Faltenbahnen, und von durchgängiger Kräftigkeit.

Die angeführte Studie des Filippo Lippi, aus der 1. Hälfte der 1440er Jahre, ist nur fragmentarisch erhalten, doch gibt es eine ändernde Kopie des Pesellino in Windsor (Royal Library 12.753, CIZ-523), welche vielleicht das ursprüngliche Ausmaß des von Lippi studierten Details eines Mantels erkennen läßt. Daß Pesellino eine solche Studie überhaupt kopierte, zeigt, daß diese durchgeformten Studien nach der Naturwirklichkeit nun ihrerseits als neuartige Muster galten, die als geglückte Formulierungen tradiert werden konnten und tradiert wurden. Die Studie Filippo Lippi's diente der Vorbereitung einer beabsichtigten Einzelfigur, sie diente für den - schließlich noch geänderten - Mantelbausch des Johannes auf jenem erwähnten Altarbild aus S. Ambrogio in Florenz (Uffizien), für welche Figur die Studie auch den rechten Oberschenkel und die linke Hand zeigt; dieser Mantelbausch sollte im Gesamten des Altarbildes in der Schlußfigur der Komposition als ein Akzent wirken.

Ich schließe - an dieser Stelle ausnahmsweise - eine *Kopie* des Pesellino nach einer weiteren *Studie* des Filippo Lippi an, da diese Studie nicht mehr erhalten, wie ich früher - doch an ihrem Orte - schon andere Kopien Pesellino's nach Lippi heranzog. Diese Kopie galt der Studie der Rückenansicht eines Mantels einer Frau für die Predella *Das Bienenwunder des Ambrosius* (in Berlin) abermals des Altares aus S. Ambrogio. Anlässlich dieses Gewandes schreiben Degenhart und Schmitt: bei Filippo Lippi ging „jedem dieser wie Individuen gültigen Gewänder und Faltenmotive“ die Studie einer Draperie über einem *Manichino* voraus; und sie fügen hinzu: „Diese Gewänder sind ... Individuen wie die Gesichter“. Sie wurden dem entsprechend hoch geschätzt, und Degenhart und Schmitt weisen von dieser Studie Lippi's nach, daß sie als neu gefundenes Muster vielfach verwendet wurde: so hier von Pesellino, dann von Ghirlandaio in sogar zwei *Storie Bankett des Herodes* und *Namensgebung an Johannes* in den *Geschichten der Maria und des Johannes Baptist*, Florenz, S. Maria Novella (Chorkapelle); sie fügen weiters eine ähnlich Studie des Ghirlandaio in Rennes (Musée des Beaux-Arts C. 53-5) hinzu und belegen, daß Ghirlandaio diese seine ähnliche Studie wiederholt in seinen Werken gebrauchte, in den *Storie Johannes predigt in der Wüste* in demselben Zyklus und der zeitlich

früheren *Berufung des Petrus und des Andreas* in den *Geschichten Mosis und Christi* in der Sixtinischen Kapelle in Rom.¹⁰⁸

Die Mantelstudie von Pesellino nach Lippi ist ein besonders feines Exemplar nach der Gewichtung und der Proportionierung, nach der Verteilung von Hell und Dunkel, alles in Relation zu dem menschlichen Körper und als ein Vergleich für die Bewegung und Ruhe eines solchen Körpers: die Breite über den Schultern und dem Gesäße, die Schmalheit über der Taille, die Ruhe über den Schultern, die Bewegung über dem Gesäße, das Hin und Her der Züge über den Beinen, der lange Zug vom Standbein zur Spielbeinseite hinauf, die konvexe Wölbung über der Schulter, die im Kontrast dann konkave über dem Gesäße, die einander spiegelbildlichen, länglichen Vertiefungen in den Seiten in Erinnerung an die Abhebung der Arme vom Torso, die Entsprechung der Rundungen der Schulter und der Wade links, die Antwort in der Rundung der Mulde über dem Gesäße; bemerkenswert letztlich die Feinheit der Parallelschraffuren des Metallstiftes und des weißen Pinsels, besonders dieses Pinsels, welche z.B. den Rücken in seiner ganzen Länge fast streicheln, in anmutender Qualität.

Die Feinheit dieser Studie gegenüber der Kräftigkeit der Studien Lippi's für *die vortretende Heilige* und *den stehenden Mann mit Buch* in London, welche ich früher heranzog, entsprach möglicher Weise dem Unterschiede der Aufgaben: denn diese Studie galt einer *Storiotta* in der Predella eines Altares, und jene wohl einer monumentalen *Storia* oder einem Altarhauptbilde. Erst Ghirlandaio verwendete jene Mantelfigur, in's Monumentale eines Wandbildes vergrößert.

Ich lasse eine Gruppe von Zeichnungen beiseite - erwähne sie nur -, die aus dem Umkreis des Donatello und den 1440er/1460er Jahren stammen und ursprünglich wohl einem einzigen Zeichnungsbuche angehörten, Figuren- und Gruppenstudien nach Kunstwerken, auch solchen des Donatello, und nach dem Naturwirklichen, dieses zum Teil „aus dem Gewimmel der Straße“ genommen, „nach dem durch den Zufall gebotenen Modell“ (CIZ-271/285). Dieses Zeichnungsbuch, dem dank der „antikonventionellen Äußerungen“ der Studien, die es enthielt, „als Phänomen außerordentliche Bedeutung“ zukommt¹⁰⁹, stand abseits derjenigen Entwicklung, die ich in diesem Kapitel erörtern möchte. Diese Studien, die mit grauem oder schwarzem, auch hellbraunem Pinsel oder breiter Feder rasch auf's bisweilen gerötete Papier geworfen wurden, gelegentlich über eine leichte Vorzeichnung mit dem Metallgriffel, kontrastierten auf ‚genialische Art‘ den Früchten jenes sorgfältigen, eifrigen und anhaltenden Bemühens der meisten Künstler (Alberti's *diligentia, studium et assiduitas*) in deren Studium nach Kunstwerken und nach der Naturwirklichkeit; sie lehren

¹⁰⁸ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, anlässlich CIZ-522 (pp. 532sq.).

¹⁰⁹ Alle Zitate aus: Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. pp. 368, 370sq.

aber, daß zu dieser fortgeschrittenen Zeit des Quattrocento auch eine andere - auch auffallende - Arbeitsweise möglich war, der die hier behandelten Künstler, soweit sie davon Kenntnis hatten, sich - bis auf den jüngeren Filippino Lippi dann und wann (s. dort) - nicht anschlossen.

b) Porträtstudien

Das Studium des Naturwirklichen, das vor dem Zeichnenden dastand, wandte sich nicht nur den Gestalten und auch nicht nur ihren Gewändern als deren Teilen zu, sondern auch den Köpfen und Gesichtern, ja, den Köpfen und Gesichtern individueller Personen. Der Künstler suchte, die Köpfe und Gesichter, auch im Verhältnis zu den Schultern, zeichnend zu erfassen, zu gliedern, zu proportionieren und oft durch die Gestalt von Kopfbedeckungen zu ergänzen; er suchte, sich zeichnend einen Begriff zu machen, suchte, was und wie die Personen sind, zu formulieren, suchte, sie zu figurieren.

Bei den Figurenstudien nach ganzen Gestalten konnte ich mit Beispielen beginnen, in denen der Maler das Aussehen und Tun von Gefährten erfaßte, die in der Werkstatt neben ihm arbeiteten und sogar ebenfalls zeichneten. Bei den Porträtstudien mutet es nun an, daß das zeitlich älteste Beispiel, das Degenhart und Schmitt in ihr *Corpus der Italienischen Zeichnungen* aufnehmen, Mitarbeiter einer Werkstatt wiedergibt, daß die Aufmerksamkeit des Zeichnenden wiederum jenen galt, die täglich um ihn waren.

Agnolo Gaddi (nachweisbar 1369 - gestorben 1396), *fünf Kopfstudien wohl dreier Jünglinge, Kopf eines Lammes* ("agnius / p " unterschrieben, auf dem Blatte unten steht zudem noch "gatto / p "), wohl 1380er Jahre, gekreidetes Pergament, Bisterpinsel und Feder 0,20 x 0,16, Mailand, Castello Sforzesco Nr. 10 recto (CIZ-093).

Agnolo Gaddi zeichnete auf dem Recto des Blattes fünf Kopfstudien, die unteren drei nach einem der Lehrlinge in wechselnder Stellung, die oberen zwei nach zwei weiteren Lehrlingen, ebenfalls in verschiedener, sogar gegensätzlicher Haltung und Kleidung.

Agnolo Gaddi zeichnete oben rechts den Jüngling nach rechts gewendet: er hat den linken Arm vorgelegt, wie auf einen Tisch, den Ellenbogen vorgeschoben und ebenfalls niedergelegt und hält mit seinem Handgelenke, einwärts gewendet, sein Skizzenbuch an der unteren Kante am Platze; er hat die Rechte, die vier Finger gebeugt und dicht beieinander, mit einem Stifte zur linken Seite des Skizzenbuches geführt und hält, die Handkante aufgelegt, das Handgelenk gesenkt, jetzt im Zeichnen wohl inne, um den Meister nun ihn selbst zeichnen zu lassen. Gaddi zeichnete ihn, wie er den Kopf zum Skizzenbuche vor- und niedergebeugt hatte, auf sein Zeichnen aufmerksam, auch darin nun wohl innehaltend. So Haltung und Tun. Während es den Zeichnern der früher herangezogenen Studien nach zeichnenden Gefährten

um deren Gesamtgestalt und -haltung ging, ging es Agnolo um Kopf und Gesicht dieses Jünglings, um die Stirne, die Haare, die Augenbrauen, die Augenlider, die Wimpern, die Nase, um deren Flügel, um Mund und Lippen, Jochbein und Kinn und die schmalen Backen und darum, wie der Jüngling Kopf und Gesicht vorführt und wie alles Ausdruck seiner vor sich hingewendeten Aufmerksamkeit ist. Agnolo steigerte und kontrastierte diese vor sich hingewendete und gespannte Aufmerksamkeit dann durch das über den Haaren leicht aufgeschlagene, sonst reich bewegte und verhüllende Kopftuch. Gaddi zeichnete den anderen Jüngling oben links, der wohl als erster auf dem Blatte entstand und zum *Contrarium* des rechten wurde, er zeichnete ihn mit blankem Haupte und vollem Haare, nach links und nach oben gewendet, die Nase in der Luft, mit geschlossenem Munde, wie wartender Augen, und gab mit zügigem Bogen die Schulter links und daneben den runden Halsausschnitt. Auch hier galt die Aufmerksamkeit der Stirn, den Augenbrauen, den unteren Augenlidern und den Augenäpfeln, der konvex gebogenen Nase, deren Flügeln und Löchern, dann Mund, Backen und Kinn, galt der Kraft und dem Leben in des Jünglings Wendung und Warten. Darnach wohl zeichnete Agnolo die unteren drei Bildnisse eines dritten Lehrlings, zunächst wahrscheinlich das linke, von vorne, doch mit zur linken Schulter gewendetem Kopfe und leicht geneigtem Gesichte; in ihm traf der Zeichner eine zarte und sinnende Stimmung, vielleicht ein sich Sehnen. Dieser Version stellte er dann eine andere desselben Jünglings entgegen, dreiviertel von links zu sehen, mit gegen die Ferne gewendetem Kopf und Gesicht, in starker Verkürzung, mit wie knospenden Augen, Brauen, Nase, Lippen und Kinn, in einem gespitzten Ausschauen. Und er fügte als letztes Bildnis auf dem Blatte eine dritte Version in die Mitte aller Studien, eine Variation der ersten Studie dieses Lehrlings links, doch nun mit einem auf langem Halse gehobenen Kopfe und, weniger nach links gewendet, mit beiden Augen sichtbar, auch dieser in melancholisch-elegischer, vielleicht geschmerzter Stimmung. Agnolo zeichnete das Kopftuch in den drei Studien einunddesselben Jünglings jedes Mal anders, einmal gebunden, einmal locker fließend und von der rechten Seite, einmal breit und reich von der linken Seite, jeweils den Stimmungen des Trägers parallel oder entgegen; ja, er zeichnete die Haare jedes Mal anders, links ein Mal drei Partien kleiner Löckchen, rechts ein Mal feine, unregelmäßige, einzelne Haare in langer Reihe, in der Mitte ein Mal, über das Ohr hin und hinter dem Ohre in leichtem Bogen schwingendes, volleres Haar; Agnolo zeichnete endlich auch den Kragen verschieden, ein Mal als einen runden stehenden Bund, ein Mal mit vorne auseinanderfallenden Ecken, und zeichnete schließlich den vorderen Halskontur, ein Mal gebogen, ein Mal gerade, ein Mal hin- und widerschwingend. Die beiden unteren Bildnisse auf diesem Blatte sind nach innen gewendet, die beiden oberen nach außen.

So übte Agnolo, und lernten es die Lehrlinge über ihre Freude, ihr Konterfei entstehen und mit demjenigen der Genossen auf einem Blatte vereinigt zu sehen, was Darstellung geistigen und seelischen Ausdruckes in Kopfhaltung und Gesichtsausdruck und mittels des Kopftuches sei. Und Agnolo hinterließ, zur Zeit seiner vollen Reife, auf der Höhe seines Ansehens, ein Zeugnis seiner Fähigkeit, geistige Haltungen und seelische Stimmungen von Jünglingen mit Aufmerksamkeit und Sympathie zeichnend wahrzunehmen und zeichnend zu begreifen. Die Zusammenstellung dieser fünf Köpfe auf dem Blatte ist nach Wendung, nach Zu-, Auseinander- und Gegenwendung durchaus komponiert und entspricht, wie Degenhart und Schmitt dartun, Agnolo's Praxis in seinen *Storie*, so z.B. den Herren in dem Gefolge der Königin von Saba und den Handwerkern, welche das Holz für das Kreuz Christi aus dem Wasser ziehen, in der *Geschichte des hl. Kreuzes* in Sta. Croce in Florenz, Beispiele, welche die genannten Autoren heranziehen¹¹⁰.

Agnolo signierte das Blatt unten mit "gatto p" ("Kater") für *Gaddi Pictor* und fügte oben, sicherlich zur Freude seiner Eleven auch, den Kopf eines Lammes ein, mit der Unterschrift "agnius p" für *Agnolo Pictor*. Er stellte den Kopf des Lammes senkrecht von vorne und von oben dar: er ist ob den Zu-, Auseinander- und Gegenwendungen der Köpfe der Jünglinge ein fester Punkt in der Komposition, so hütet der Meister die Schar der Lehrlinge, vielleicht mit Lammsgeduld.

Paolo Uccello (1396/97 - 1475, 1430er Jahre), *Porträtstudien eines Mannes mit Hut, eines Fra Andrea, eines Priors von S. Michele in Berteldi, eines Mannes mit Blattkranz, eines Mönches, eines Mannes mit Spitzhut*, Feder, blauer Pinsel in der Mütze, rosa Pinsel im Gesichte (CIZ-296), rötelflecktes Papier, Feder und Bisterpinsel (CIZ-297/300), Feder, roter Pinsel im Gesichte, brauner Pinsel in der Kleidung (CIZ-301), Rahmung jeweils später 0,09/0,14 x 0,08/0,11, Oxford, Ashmolean Museum Nr. 1, Wien, Albertina Inv. 28 (Sc.R. 32), Inv. 30 (Sc.R. 34), Inv. 31 (Sc.R. 35), Inv. 29 (Sc.R. 33), Paris, Louvre R.F. 730 (CIZ-296/301).

Die sechs Porträtstudien des Uccello, etwa 50 Jahre jünger als die des Agnolo Gaddi, gehören zusammen; sie sind kleinen Formates, sie wurden mit der Feder gezeichnet, zwei mit rosa oder rotem Pinsel im Gesichte und alle mit Bister-, braunem oder blauem Pinsel in Kleidung oder Kopfbedeckung ausgeführt. Uccello konturierte und lavierte, er benützte kaum Schraffuren (schraffurähnliche Striche stellen eher Haare dar, so beim Prior, der nachlässig rasiert). Alle waren, wie Degenhart und Schmitt erklären, im Besitze des Giorgio Vasari, der sie von den Erben des Uccello erworben haben könnte und mit Rahmen versah¹¹¹. Vier von ihnen tragen zusätzliche

¹¹⁰ S. Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 181.

¹¹¹ S. Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 381.

Notizen bald zu Hell und Dunkel, zu Licht und Schatten, zur Farbe, zur Frische des Inkarnates und der Haut, bald auch der Rasur, zur Farbe der Kleidungsstücke, ja, auch zur Form der Augen. Uccello stellte die sechs Männer, deren zwei benannt sind, im Profile dar, genau, und alle, ob mittleren Alters oder alt, halten ihren Kopf gerade: Uccello fügte einen jeden in diese verewigende Porträtform und stellte ihn zugleich bei seiner Beobachtung unter solch gleichförmige Bedingung. Dann sah und begriff er zeichnend die unterschiedliche Stellung des Kopfes, über oder halb vor dem Leibe, vom Halse gestützt oder im Kinn gehoben, oder auch fast ohne Hals, dann sah und begriff er die unterschiedliche Form der Wangen, über Jochbein und Kiefer leicht gewölbt oder dazwischen stark eingezogen oder gar feist und hängend oder nach vorne und oben, zur Nase gerundet, dann sah und begriff er die unterschiedliche Form von Kinn, Mund, ja der Lippen, von Nase und Stirn, die Winkel und Absätze, die sie trennen und verbinden, den Sitz und die Form der Augen, die Ruhe, die Intensität oder das Blinzeln des Blickes, erfaßte, was Natur, Charakter und Gewohnheiten aus dem Gesichte eines jeden im Gesamten und im Einzelnen gemacht hatten, wozu sie es geformt, auch des Laureaten Warze an der Nasenwand nicht übergehend. Uccello nützte kaum aktuelle Bewegungen der Gesichtszüge, zweimal sind die Lippen halb geöffnet, Frate Andrea, kurzsichtig, blinzelt bei offenem Munde mit den Augen. Doch nutzte Uccello den Blattkranz des Laureaten, ihn mit schwingender Bewegung zu schmücken, oder einen Haarkranz und die Kopfbedeckungen, zum Nacken ganz oder teilweise eingezogen, um das Runde, Spitz- oder Rundkegelige der Köpfe zu stärken oder die Gesichter freizulegen, die Köpfe und Schultern aber zu verhüllen. Das Gewand des Frate ist weich schwingend, verhüllend, das Gewand des Priors schmückend, ihn offen herauskommen lassend, reich bewegt am Ohre, oben reich, unten glatt, das Gewand des schmallippigen Laureaten ist eng geknöpft mit schmaler Borte, das des Mönches mit breitem Saume. Wahrscheinlich entschied Uccello vor allem, ob das Profil nach rechts voraus, zu möglicher Tätigkeit, hier bei den Männern mittleren Alters, oder nach links zurück, zu möglicher Besinnung, zu wenden sei, hier bei den Alten.¹¹²

¹¹² *Porträt eines jungen Mannes*, nun jedoch im Profile nach links, von des Uccello Hand: Chambéry, Musée Benoit-Molin (Abb. 511 in Degenhart und Schmitt, *Corpus*, p. 381). Man könnte den sechs Porträtzeichnungen Uccello's frühere, ebenfalls kleinformatige, sienesische Porträtstudien im Profile anfügen: CIZ-230/232, jeweils recto: Sienesisch um 1425: zwei Porträts auf jeder Seite, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen I, 109, I,178, Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art 1932.290.

Die beiden großformatigen Porträtzeichnungen Uccello's (CIZ-307/308, 1440er Jahre), die einen weiteren Mann (0,29 x 0,20, Florenz, Uffizien 28E) und Leonardo Bruni (0,41 x 0,30, Wien, Albertina Inv. 46, Sc.R. 52) darstellen, sind wohl eher Abschließende Zeichnungen (so schon Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 392, anlässlich der ersten derselben: unmittelbar ein Gemälde vorbereitend, vielleicht in endbeabsichtigter Größe).

Domenico di Bartolo (um 1400 - 1447, 1440er Jahre), *Porträt eines Mannes*, Pergament, Silberstift, rechts offen liegend, sonst mit braunem Pinsel überarbeitet 0,19 x 0,13, München, Staatliche Graphische Sammlung Inv. 1 (CIZ-238).

Domenico di Bartolo hatte auch Kaiser Sigismund in einer Porträtstudie gezeichnet, welche Studie die Domopera von Siena 1434 ankaupte, um sie für einen *Sgraffito* gebrauchen zu lassen¹¹³.

Die wohl etwas jüngere Studie in München gibt einen unbekanntem Mann wieder. Ein Reiz dieser Studie liegt, wie Degenhart und Schmitt schreiben, darin, daß sie nicht vollendet ist und daß am Hinterkopfe mit der modisch vergrößerten Haartracht, welche bis zum Blattrand geht und dort wohl beschnitten ist, die Silberstiftvorzeichnung zu sehen ist und sonst die Überarbeitung mit braunem, spitzem Pinsel, beide Techniken, wie sie zu Recht schreiben, meisterlich gehandhabt¹¹⁴. Der Körper und der Kopf des Porträtierten sind dreiviertel nach links gewendet, der Kopf ist gerade gehalten, die Körperachse in Kopf und Hals spürbar, der Mund ist geschlossen, die Oberlippe auf die Unterlippe gedrückt, die Augen sind weit geöffnet und etwas starr. Die Haare - in Silberstift - liegen locker und schwingend. Die Ausführung in Pinsel ist genau, subtil und festlegend. Kinn, Mund, Nase, Augen und Ohr sind deutlich hervorgehoben, ebenso links Jochbein, Backenknochen und Mund, durch einen im Gesamten schwingenden und im Einzelnen ausschwingenden Kontur, der - in diesem Zustand der Ausarbeitung - der Durchbildung des Ohres über dem Halskonture rechts entgegensteht.

Kontur und Schraffur sind, näher betrachtet, bemerkenswert. Domenico modellierte selten mit Pünktelung wie oberhalb des Ohres, in der Regel mit Parallelschraffuren, geraden wie am Halse rechts, zumeist mit gebogenen, hin- und widerschwingenden, konvexen und konkaven, mit denen er Wölbungen und Vertiefungen des Gesichtes herausarbeitete, so die Augenhöhlen links und rechts, den Übergang von der Nase zur Backe rechts und etwas darunter, von der Nase zur Oberlippe (Nasenrillen), von der Unterlippe rechts zum Kinne, bisweilen bis zum Ornamentalen hingehend,

Filippo Lippi's Porträtzeichnung, *männliche Büste im Profil nach links*, (CIZ-350, zwischen 1435 und 1440, 0,23 x 0,16, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen I, 474) möchte sogar ein abgeschlossenes, für sich geltendes Werk sein, durchkomponiert; man achte auf den vor den Leib gehobenen Arm, der Distanz zum Betrachter bewirkt, auf die Weißhöhlungen auf dem Arm, welche die Distanzierung anschnitten, achte auf den Halsbund des Gewandes, ebenfalls weiß gehöhlt, der den Hals umfährt und im Ganzen aufgehen läßt; die Zeichnung möchte ein Gemälde doch wohl nicht vorbereiten, wenn man die Art der Weißhöhung ansieht, namentlich auf Oberarm und Schulter.

¹¹³ S. Degenhart und Schmitt, *Corpus*, pp. 317sq.

¹¹⁴ S. Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 318.

wie am und im Ohre, aber auch an der geschürzten Oberlippe. Domenico charakterisierte gelegentlich mit Parallelschraffuren, so den feinen und weichen Pelzkragen und das feste Haupthaar. Domenico nutzte Parallelschraffuren jedoch auch als Kontur, bald dem äußersten Konture entlang parallel wie links an der Stirne, bald auch gesichtseinwärts führend, den Rand des Gesichtes einwärts wölbend wie unten am Kinne und links auf der Höhe des Mundes. So arbeitete Domenico die Landschaft des Gesichtes und Kopfes heraus.

Benozzo Gozzoli (1420-1497, ca. 1447/49), *Porträts eine jugendlichen Mannes, dann eines Mönches*, braun grundiertes bzw. olivbraun getöntes Papier, Silberstift, Bisterpinsel, Weißhöhung 0,18/0,26 x 0,16/0,15, Windsor, Royal Library 12.812 Recto, Chantilly, Musée Condé F.R. I-5 Recto (CIZ-397r/398r); drs. (ca. 1447/49), *Porträt eines Kindes, dann eines Knaben*, olivbrauner Grund, brauner und weißer Pinsel bzw. Silberstift und weißer Pinsel, oval beschnitten 0,13 x 0,11 bzw. 0,23 x 0,17, Florenz, Uffizien 101 E Recto, Windsor, Royal Library 12.811 Recto (CIZ-400r/401r); drs. (ca. 1450/52), *Porträt eines Knaben* (und Fragmente weiterer Studien), leuchtend violetter Kreidegrund, Silberstift und weißer Pinsel 0,23 x 0,9, Venedig, Accademia 102 Verso (CIZ-408v); drs. (ca. 1469/1485), *Porträts eines Mädchens, eines Mönches, eines Mannes*, Rötelgrundierung, Stiftvorzeichnung, Bister und weißer Pinsel bzw. schwarze Kreide und weißer Pinsel, bei der letztgenannten Studie Hintergrund später braun übergegangen 0,13 x 0,8 (die erste) bzw. 0,17 x 0,12 (die anderen), Florenz, Uffizien 20 F Recto, 47 E, Paris, Louvre, Cabinet Edmond de Rothschild 772 (CIZ-427r/429).

Die acht Porträts des Gozzoli sind im Laufe von mehr als 20 Jahren gezeichnet worden, fünf am Anfange dieser Zeit und drei weit später. Der Maler zeichnete die Porträts oft (fünf Mal) auf die eine Seite eines Blattes, welche er farbig grundiert hatte, ließ die andere Seite ohne Grundierung blank oder füllte sie auch mit anderen Studien. Gozzoli grundierte solche Blätter wohl auch erst dann, wenn sie in ein Skizzenbuch schon eingebunden waren, wie Degenhart und Schmitt dadurch nachweisen, daß sie bei der Studie in Venedig unter bzw. neben deren violetter Grundierung noch eine grüne ausmachen konnten, die, auf diese Seite übergreifend, zu der Grundierung einer Nachbarseite gehört haben mußte¹¹⁵. Gozzoli zeichnete alle Porträts auf farbigen Grund, die früheren auf einen braunen oder olivbraunen, das venezianische auf einen leuchtend violetten und die späteren drei auf einen gerötelten Grund; er zeichnete die Porträts zumeist mit dem Silberstift vor und arbeitete sie dann, zumeist mit Bister und Weißhöhung, in's Dunkle und in's Helle aus.

¹¹⁵ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, p. 465.

Gozzoli studierte ältere und jüngere Männer, zwei Mönche, sonst Laien, er studierte aber auch Jugendliche, einen ungefähr vierzehnjährigen (CIZ-401) und einen vielleicht sechzehnjährigen Jungen (CIZ-408), und sogar Kinder, einen Buben und ein Mädchen, beide etwa fünfjährig (CIZ-400, -427). Gozzoli stellte die Porträtierten zunächst als Büsten dar, später dann deutete er die Schultern auch nur an, doch stets das Verhältnis zu Schultern und Kleidung sorgfältig bedenkend. Gozzoli stellte zwei der Porträtierten nach links gewendet dar, den Jungen in Venedig, nur mit dem Kopf ein Stück gewendet, die Nasenspitze noch binnen des fernerer Backenkontures, und den jugendlichen Mann in Windsor, im Dreiviertelprofile, den Kopf darüberhinaus gewendet und die Nasenspitze den fernerer Backenkontur überschneidend. Er stellte dann drei, so den Jungen in Windsor, den Mönch in Florenz und den Mann in Paris, dreiviertel nach rechts gewendet dar. Und auffallend: drei Personen genau von vorne, einen der Mönche, vielleicht zufällig den ältesten der Dargestellten, und die beiden Jüngsten, die Kinder. Alle Porträtierten haben den Mund geschlossen, oft fest geschlossen, schauen vor sich hin, auch ein wenig zur Seite, manchmal das Kinn leicht gehoben, manchmal auch stärker gesenkt und angezogen, zur Charakterisierung ihrer momentanen Gestimmtheit, ruhig, wartend, sinnend, aufmerksam; bemerkenswert besonders die Charakterisierung der Kinder: das Mundverschlossene des Mädchens, das mundverschlossene, fast trotzige zur Seite Schauen des Buben.

Gozzoli, wie erwähnt, arbeitete auf farbigem Grunde in's Dunkle und besonders in's Helle, letzteres mit den Parallelschraffurfeldern der Weißhöhung. Diese Schraffuren gehen nicht völlig im Dienst der Darstellung von Helligkeit und Plastizität auf, sie fallen selbst auf und zeigen sich an, sie drängen die Gesichter in einigen Fällen auch zurück, wie ein Gitternetz, und erhöhen die Schweigsamkeit und die Verschlossenheit der Personen.

Andrea del Castagno (ca. 1421 - 1457), *Porträt eines Mannes*, Vorzeichnung in Bleigriffel, dann Feder, Bister und weißer Pinsel, Hinterfassung in grauem Pinsel wahrscheinlich später 0,20 x 0,18, Florenz, Uffizien 250 E (CIZ-497). Geht man von Gozzoli's Porträtstudien zu dieser Porträtstudie des Castagno über, dann kann man kaum glauben, daß die beiden Künstler - wohl möglich auf ein Jahr - Altersgenossen waren. Castagno schilderte kräftig zupackend diesen Mann von vorne, der seinen Kopf minimal zur Seite nach links zurückzieht und geschlossenen Mundes mit festem Blicke nach rechts ein Gegenüber prüft. Castagno schuf hier nicht ein Zeugnis subtiler Beobachtung, in dem auch das Beobachten des Beobachters stets mitschwingt, der Porträtierte beobachtet bleibt, sondern er gestaltete ein Subjekt, das sich durch diese Gestaltung hindurch selbst bekundet. Er formte, gegen den ursprünglich hellen Grund, vor allem durch Bisterdunkel, die Volumina und Teilvolumina von Nase, Backen, Stirn, Kinn, ja Doppelkinn, Mund und deren plastische

Kraft im Gesamten des Gesichtes und Kopfes, den Kranz und das Gehänge der Locken. Der Dargestellte verkörpert physische Präsenz und durch die physische Präsenz Macht.

Benozzo Gozzoli (1450er), *Aktporträt eines Jungen*, bräunliches Papier, Feder, Durchmesser 0,9, England, Privatbesitz, jetzt: Genf, Slg. Jan Krugier und Marie-Anne Krugier-Poniatowski (CIZ-405).

Ich kehre mit dieser letzten Porträtstudie noch einmal zu Gozzoli zurück, sie ist dieses Mal auf bräunlichem Papier allein in Feder gezeichnet. Sie zeigt einen Akt: das Aktporträt eines Jungen, der wahrscheinlich saß oder halb saß, sich mit dem abgestreckten Arm wohl aufstützte und seine Linke locker auf der Innenseite des linken Oberschenkels liegen hatte; er schob seinen Kopf ein wenig zur linken Seite vor und schaute mit seinen Augen im Winkel heraus, vielleicht ein wenig belustigt - verlegen ob der ungewohnten Situation. Der seelische Ausdruck in der Kopfhaltung und im Blick, gegenüber und mitsamt dem Leibe, ist solcher Art, daß ich die Studie nicht für eine typisierende Modellstudie, sondern für eine Porträtstudie halten möchte, dann eines Aktporträts. Als Aktporträt ungewöhnlich, folgte ihr wohl erst wieder Albrecht Dürer's Studie eines *Selbstporträts als Akt* (ca. 1504, grün grundiertes Papier, Feder, Pinsel, Weißhöhung 0,29 x 0,15, Weimar, Schloßmuseum, Graphische Sammlung, Winkler¹¹⁶ 267).

4. Figurenstudien, Figurenmuster von Tieren nach Kunstwerken (Kopien) und nach der Naturwirklichkeit

Ich gehe nun - allerdings nur kurz - auf Figurenmuster von und Figurenstudien nach Tieren ein deshalb, weil sich bei ihnen eine andere Art der Verbindung von tradiertem Muster und neuer Erfahrung beobachten läßt: bei den Studien nach der Natur für menschliche Figuren konnte man sehen, daß Künstler, z.B. Domenico Veneziano, ihre Studien dann in Reihen neben- und übereinander anordneten so, wie sie es von Kopien/Musterbüchern gewohnt waren, und sich solcher Art ein neues, jetzt auf dem Natur- und Wirklichkeitsstudium beruhendes Musterbuch schufen; bei den Studien für Tierfiguren ist ein Fall erhalten, in dem man ein Benützen, ein jetzt naturerfahrenes Durchformen und darin auch Erhalten überlieferter Muster erkennen kann. Ich folge in der Hauptbeurteilung den Darlegungen und Urteilen von Degenhart und Schmitt.

Florentinisch um 1400, *Tiermusterbuch*, Pergament, Silberstiftvorzeichnung, Ausführung mit Feder und grauem Pinsel, auf einem Blatt (fol. 3r, v) rosa bzw. rote Lavierung an Halsbändern der Hunde und Blüten des Baumes; die

¹¹⁶ Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Berlin 1936sqq.

Studien auf den Deckblättern (fol. 1r, 10v) und auf fol. 10r wahrscheinlich später überzeichnet 0,20 x 0,14, Paris, Louvre, Cabinet Edmond de Rothschild Inv. 754 - 763 D. R. (CIZ-154); Paolo Uccello (1396/97 - 1475, frühe 1440er Jahre, das Doppelblatt 1. H. 1450er Jahre), *Tiermusterbuchblätter*, zumeist gerötetes Papier, Metallgriffelvorzeichnung (auf CIZ-306 erhalten), braune Feder und brauner Pinsel, Beschriftungen später 0,15 x 0,17 (CIZ-305), 0,26 x 0,18 (CIZ-304, -306), 0,24 x 0,35 (CIZ-310/11 zusammengesetzt zwei Seiten aus der Mitte eines Musterbuches), Stockholm, Nationalmuseum Inv. 45a u. 46b (CIZ-304), Inv. 19 (CIZ-305), Inv. 45b u. 46a (CIZ-306), Dijon, Musée des Beaux-Arts Inv. 1645 (CIZ-310), Wien, Albertina Inv. 27 (Sc.R. 31) (CIZ-311) (CIZ-304-306, 310/11).

Bei den kopierenden und ändernden Studien nach Giotto's *Navicella* war bereits von möglichen Spezialmusterbüchern die Rede, von Musterbüchern, welche Schiffsdarstellungen enthielten. Unter solchen Spezialmusterbüchern spielten Tiermusterbücher eine herausgehobene Rolle, in denen Künstler Tierfiguren und -gruppen, die in *Storie* und anderen Darstellungen gebraucht werden konnten, sammelten, sie aus gemischten Musterbüchern - wie dem Musterbuche der Pierpont Morgan Library in New York, Neapolitanisch um 1370-1380 (CIZ-086) - zur übersichtlichen und bequemeren Nutzung auszogen, vorzüglich in jener bei Musterbüchern und -blättern üblichen Anordnung in Reihen untereinander. Tiermusterbücher waren wohl und Tiermusterblätter waren sicherlich in allen italienischen Kunstlandschaften verbreitet, sie bezeugen eine lange Tradition und eine starke Konstanz der einzelnen Figuren und Gruppen¹¹⁷.

Zu diesen Tiermusterbüchern gehört das Tiermusterbuch Rothschild in Paris, Florentinisch und aus der Zeit um 1400.

Das Deckblatt dieses Musterbuches schmückt ein Greif. Auf der Rückseite folgen Wildschwein und Wildkatze; und daneben sichtbar, auf dem nächsten Blatte, ein Drache, der bei Uccello wiederkehrte, und zwei Windhunde. Auf der Rückseite ein Hase, ein Löwe; und daneben sichtbar, auf dem nächsten Blatte, zwei und eine dritte Ziege. Auf der Rückseite ein Löwe reißt einen Eber, zwei Jagdhunde; und daneben, auf dem nächsten Blatte, ein Windspiel jagt einen Hasen, ein Hund (oder Wolf). Auf der Rückseite Hirsch und Hirschkuh; daneben, auf dem nächsten Blatte, zwei Hunde reißen einen Eber, ein Bär frißt eine Birne. Auf der Rückseite ein Einhorn reißt eine Hirschkuh, welche Gruppe bei Uccello ebenfalls wiederkehrte, ein Löwe erlegt einen Hasen; daneben Hund, nach links liegend, Löwin. Auf der Rückseite ein Hund (durchgepaust), so nun nach rechts liegend, Stachelschwein, das ebenfalls bei Uccello wiederkehrte; daneben ein Affe, ein Luchs reißt einen Hasen, auch diese beiden kehrten bei Uccello wieder. Auf der Rückseite,

¹¹⁷ S. dazu die Einzelbelege aus Zeichnung, Druckgraphik und Malerei aus Süd-, Mittel- und Oberitalien vom späten Trecento bis zum späten Quattrocento, unter Einschluß von Künstlern wie Gentile da Fabriano, Uccello, Gozzoli, welche Degenhart und Schmitt, *Corpus*, bes. pp. 256-260 und p. 391, zusammenstellen und mehrten.

womit ich die Aufzählung abbreche, zwei Jagdhunde fallen einen Hirschen an, ein Marder, dieser darüber wiederholt; usf.

Uccello studierte vierzig Jahre später auf einem Blatte in Stockholm ein Kamel, auf dem ein nacktes Kind reitet, und ein Fabeltier; auf der Rückseite das Einhorn, das eine Hirschkuh reißt, und den Drachen; auf dem nächsten Blatte dortselbst einen Hirschen, inmitten des Blattes, dem ein Kind mit einer Frucht naht, und zwei Hirschköpfe, diese zupackend gezeichnet; auf dem dritten Blatte, nun in drei Reihen sorgfältig gezeichnet, zwei Jagdhunde, dann Einhorn und Panther, dann zwei Löwen; und auf der Rückseite, sogar in vier Reihen, Panther, Luchs, dann Affe und Stachelschwein, dann Einhorn, Elefant, dann noch zwei Rehe. Uccello zeichnete, weitere zehn Jahre später, auf Blättern in Dijon und Wien, deren Zusammengehörigkeit als einem Doppelblatt Degenhart und Schmitt rekonstruierten, auf der Vorderseite den Kampf zweier Fußsoldaten gegen einen Reiter, darüber sechs Adlerköpfe, und auf den Rückseiten, welche infolge der Bindung in ein Musterbuch nicht zusammen gesehen werden konnten¹¹⁸, a) einen Löwen, der ein Pferd, und einen Panther, der einen Stier anfällt, und b) den Luchs, der einen Hasen reißt, den Affen mit dem wohl ledernen Gürtel um den Unterleib, einen Leoparden, der einen Hirsch anfällt, und einen Affen mit einem Spiegel.

Der Zeichner des Pariser Rothschild Musterbuches plazierte seine Einzeltiere und Tiergruppen fast stets auf Boden-, Felsplatten (Ausnahme: die Wildkatze), denen er durch Vor- und Rücksprünge einen bewegten Umriß gab. Auf jeder Seite des Musterbuches finden sich zwei solche Einheiten übereinander; und vier Mal, wenn die oberen und unteren Tiere zusammengehören - zwei und eine dritte Ziege, Hirsch und Hirschkuh -, oder, wenn Vorgänge zusammengehören sollen - zwei Jagdhunde fallen einen Hirschen an, während ein Marder entspringt, ein Jagdspiel jagt einen Hasen, während ein Hund (oder Wolf) in Ruhe frißt -, dann verband der Zeichner die Felsplatten als Geländestufen miteinander. Die Vor- und Rücksprünge der Felsenplatten differenzierten jeweils den Ort, sodaß immer wieder ein Wechselspiel entstand zwischen dem Tiere oder den Tieren, ihren Füßen, Pfoten, Beinen, Schwänzen und diesen Teilorten. Die Tiere, in Ruhe und Bewegung, lagern, stehen, gehen, springen, sie schauen gerade aus oder wenden ihren Kopf; die Tiere in den Gruppen variieren einander, sie heben den Kopf und schauen oder senken ihn und äsen, sie stehen oder liegen, sie schauen geradeaus oder drehen den Kopf um, sie gehen vor oder schauen zurück; und groß ist die Zahl der Kampfgruppen, in denen ein Tier das andere verfolgt, es in Ohr oder Schwanz beißt, an Kopf, Hals oder Leib anfällt und es reißt; ein Löwe liegt auf seinem Rücken und zieht mit der Vordertatze sein hinteres Bein heran. Unter diesen meist trockenen Kopien finden sich einige von lebendiger Einföhlung, die brüllende Wildkatze, der schrill rufende

¹¹⁸ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 396.

Drache, der sich unter die Blumen duckende Hase, der schwer dahingehende Löwe und einige Hunde. Bisweilen korrespondieren die obere und die untere Darstellung durch Ähnlichkeit, Unterschied und Gegensatz, wobei die korrespondierenden Teile genau über- und untereinander dargestellt sind: das offene Maul des Drachen, die geschlossene Schnauze des Windhundes; die Köpfe von Löwe und Eber und darunter die der beiden Jagdhunde, der Eber gebissen und der entsprechende Jagdhund pirschend; Hund, in Ruhe liegend, den Kopf umdrehend, Löwin mit großem Schritte auf Beutegang; oder der Hirsch samt Jagdhund, der ihn anfällt, und der entkommende Marder, welcher in der ersten Zeichnung dem Hirsche und in der Wiederholung darüber dem Hunde parallel ist; letztlich vergleiche man den kleinen, sich nahe dem Rand seiner Bodenplatte duckenden Hasen und den schwer dahingehenden Löwen, Kopf über Kopf.

Uccello dagegen wechselte; nur zweimal stehen seine Tiere (das Fabeltier und das Einhorn) auf Felsenplatten mit Vor- und Rücksprüngen, zumeist jedoch nicht; das Einhorn steht mit seinen vier Beinen auf zwei Felsvorsprüngen, der Leib über der Kluft, zugespitzt. Auch Uccello zeichnete - sogar in der späteren Phase - die Figur des Affen und die Gruppe des Luchses, der den Hasen schlägt, auf ein- und dasselbe Blatt¹¹⁹, in umgekehrter Reihenfolge. Uccello schätzte die Vorbilder, er studierte und wiederholte sie genau, z.B. in der früheren Phase das Einhorn und die Hirschkuh, die es reißt: das fernere Hinterbein der niedergestürzten Hirschkuh ist so sichtbar wie im Pariser Musterbuch, das linke Vorderbein des Einhorns tritt ebenfalls auf das Vorderbein der Hirschkuh, ja die Ohren stehen ihm ebenso auseinander und sogar das Horn ist ihm in gleicher Weise leicht schief auf der Stirne gewachsen, doch das linke Hinterbein tritt nun wirklich in den nachgebenden Leib seines Opfers und scheint nicht in der Luft zu schweben. Und der Rücken- und der Bauchkontur der Hirschkuh läßt bei Uccello den Schultergürtel, die Elastizität der Muskeln, die Weichheit des Fleisches und die Bewegungsfähigkeit der Beine des doch geschlagenen Tieres erkennen, ebenso der Rücken-, der Bauch- und der Beinkontur des Einhorns Spannkraft und Bewegungsfähigkeit; man achte besonders auf den Übergang der Beine in den Leib. Die Tiere des Uccello verkörpern Energie. Auf den späteren Blättern in Dijon und Wien sieht man in den Gruppen von Hirsch, Hengst und Stier, die jeweils von einem Leoparden, einem Löwen oder einem Panther eingeholt und angefallen werden, wie Vasari es von gemalten Tieren und Tierkämpfen des Uccello berichtete, *movenza e fierezza terribili, velocità und timore*. Der Luchs, der einen Hasen schlägt und an dessen Hals anfällt, steht schwingenden Schwanzes auf den Hinterbeinen nun kräftig, er hat kräftiger Hüften, elastisch gestreckten Rückens, die Vorderläufe auf den Kopf und die vordere Schulter des Hasen gestreckt, der, die Läufe in der Luft, seinen Kopf

¹¹⁹ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 397.

zurückdreht. Und der Leopard hat den Hirschen, einen Sechs- oder Siebenender, mit seinen Hinterläufen schon überholt, ist ihm offenen Maules an den Hals geschneilt, die rechte Tatze auf dessen rechtem Vorderlauf (die linke Tatze hätte räumlich allerdings keinen Platz). Der Luchs und der Leopard haben hier gesprenkelte Felle, und der Zeichner stellte diese Sprenkelung mittels kleiner Kreise dar; er gab die Rückenkonture aller Tiere auf diesem Blatt sehr dunkel, am Bauch finden sich jeweils ausgehende Strichelchen, welche die Haare der Felle sichtbar machen, sonst ist die Schraffur dichter und dünner und wechselnder Richtung. Vasari berichtete, daß es in dem Hause des Uccello Studien nach Vögeln, Katzen, Hunden und nach jeder Art wilder Tiere, wie er sie nur immer beibringen konnte, gegeben habe¹²⁰. Degenhart und Schmitt, welche die Zitate und Nachrichten aus Vasari schon herangezogen, urteilen über Uccello's Tierstudien, Uccello habe die Tiere und Tiergruppen aus Musterbüchern genommen und sie mit eigenen Beobachtungen an der Naturwirklichkeit durchdrungen, sie derart neu geschaffen und insbesondere auf den späteren Blättern zu Leben und Monumentalität zugleich gebracht¹²¹. Man betrachte besonders die Gruppe aus Hengst und Löwen, beachte die Ähnlichkeit der Konture der beiden Tiere an Bauch und Hinterbeinen, die Verschiedenheit dann der Vorderbeine im Zu- und Ausgreifen, die Korrespondenz von Kopf des Hengstes und Schwanz des Löwen. Auch die sechs Adlerköpfe auf den Blättern in Dijon und Wien wurzelten in der Mustertradition, sagen die Autoren, so sehr sie dem Betrachter die Lebendigkeit, die Kraft und auch das Unheimliche des Raubvogels verkörpern.

5. Figurenstudien, Figurenmuster in Akt nach Kunstwerken (Kopien), (incl. Kompositionsstudien, Kompositionsmuster in Akt nach Kunstwerken).

Auch im Mittelalter gab es, wie bekannt, Aktdarstellungen, ikonographisch gebunden als Adam und Eva, als Auferstehende beim Jüngsten Gericht, als Männer und Frauen in Heilbädern, etc. Erst die erneuerte Zuwendung zur Naturwirklichkeit in der Frührenaissance lenkte die Künstler auch zum *Studium* des nackten Menschen unabhängig von möglichen ikonographischen Vorwürfen. Sie wollten sich zeichnend einen Begriff vom Menschen, von dem in seinem Körper lebenden und als Körper präsenten Menschen machen, sie wollten wohl auch sich selbst an ihresgleichen erfahren und begreifen.

Bei den Figurenstudien, die wir bisher betrachtet haben, war es ein langer Weg von den Figurenstudien und den Figurenmustern nach Kunstwerken, den das gesamte Mittelalter hindurch üblichen Kopien, zur vollen Etablierung der

¹²⁰ Vasari Milanesi vol. 2, pp. 208sq. (*Vita* des Uccello).

¹²¹ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. bes. p. 398.

Figurenstudien nach der Naturwirklichkeit im Laufe des 15. Jahrhunderts. Es ist bemerkenswert, daß die Künstler beim Studium des Aktes den gleichen Weg, nun innerhalb des 15. Jahrhunderts, zeitlich versetzt, noch einmal aufnahmen und ihn allerdings rapide gingen, den Weg von Figurenstudien nach Kunstwerken, jetzt durchgängig der Antike, zur vollen Etablierung der Aktstudien nach der Natur. Auch hier stand am Anfang der Wunsch, sich nun über den nackten Menschen durch Aktfiguren auszusprechen, sich davon Figur zu machen, und man benützte am Anfang diejenigen Formulierungen, die man vorfand, benützte jene Figuren, die man sah, und erlernte sie: so viel war da gut und treffend formuliert und figuriert, was man nun entdeckte und wie man, es besser und treffender sichtbar zu machen, sich noch nicht denken konnte. Erst darnach, doch dieses Mal nach kurzer Zeit, bildete man sich die Figuren dann selbst aufgrund der eigenen Naturbeobachtung, wie man es bei den anderen Figuren als den Aktfiguren schon des Längeren für selbstverständlich gehalten. Das erste Aktstudium nach Kunstwerken galt, wie bemerkt, Kunstwerken der Antike: es handelte sich somit freilich auch um Formulierungen und Figuren, welche die Künstler studierten, denen nach hundert Jahren des Humanismus die Würde des Antiken zukam.

Dieses Studium nach der Antike fand vor Reliefs, gelegentlich vor Statuen statt; es führte zu gezeichneten Kopien, doch eben zu Kopien nach Reliefs und Statuen. Eingedenk der Geringschätzung des Kopienwesens in der *Doctrina* durch Alberti, sollte man sich erinnern, daß Alberti den Kopien nach plastischen oder skulpturalen Kunstwerken immerhin etwas abgewinnen mochte, da der Zeichner in solchen Kopien zwar die Figuren nur duplizierte, Licht und Schatten auf ihnen jedoch, eigens beobachtet, selbständig darstellte.

Die erste zu behandelnde Aktzeichnung, die älteste auch im *Corpus* von Degenhart und Schmitt, ist weit älter als die nachfolgenden; sie stammt aus dem späten 13. Jahrhundert und gibt sogar eine Komposition in Akt wieder. Die Akte sind ikonographisch gebunden, sie gehören zu einer Darstellung der *Vierzig Martyrer von Sebaste*. Der mittel- oder süditalienische Zeichner, der diese Komposition kopierte, konnte kaum damit rechnen, daß er, diesen im Westen höchst seltenen Gegenstand darzustellen, jemals beauftragt würde. Warum er die Komposition gleichwohl kopierte, ist unbekannt: ob er sie kopierte, um sie zur Hand zu haben, falls er dennoch je einmal einen solchen Auftrag bekommen sollte? oder war es - verfrüht - die später dann allgemeine Freude, über den Menschen auch als Akt zu sprechen?

Mittel- oder Süditalienisch, spätes 13. Jahrhundert, *Die Vierzig Martyrer von Sebaste*, Pergament, eingeritzte Pause, dann Silberstift; das Pergamentblatt umschließt eine später in das Gesamtmanuskript eingefügte Lage, die Zeichnung steht auf den Außenseiten; das Blatt wurde bei dieser neuen Benützung beschnitten und ein großer Teil der Zeichnung mit Text überdeckt,

Gesamtgröße des Blattes jetzt 0,29 x 0,44, Rom, Bibliotheca Vaticana Ms. Barb. lat. 144, fol. 127r und 130v (CIZ-001).

Die ursprüngliche, byzantinische Komposition, die in byzantinischen Elfenbeintafeln in Berlin (Konstantinopel, 10. Jh., Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Byzantinische Kunst Inv. Nr. 574) und St. Petersburg (Mittelstück eines Triptychons, Konstantinopel, sp. 10./fr. 11. Jh., Staatliche Eremitage Inv.Nr. Ω 299¹²²) überliefert ist, zeigte in der unteren Hälfte die vierzig Martyrer, nackt auf dem Eise eines zugefrorenen Sees, und in der oberen Hälfte, hoch oben, Christus in Throno und Mandorla zwischen beidseits drei Engeln, in Proskynese und gereiht, und darunter rechts, als Alternative zum Martyrertod, falls sie von ihrem Glauben abfallen wollten, ein Badehaus. Ob der Zeichner die gesamte Komposition dargestellt hatte und die obere Hälfte verloren ging oder ob er nur die untere Hälfte kopieren wollte oder ob die untere Hälfte der Komposition ihm allein vorlag, kann man nicht entscheiden. Er kopierte jedenfalls die Komposition der vierzig Martyrer selbst und zwar genau, mittels eingeritzter Pause der Umrisse und dann einer Ausführung in Silberstift, „sorgfältig, sensibel und meisterlich reich“ (Degenhart-Schmitt)¹²³.

Die Komposition der Figuren dieser vierzig, eng beieinander stehenden, nur mit einem Lendenschurze bekleideten Männer ist, wie man z.B. mit Hilfe des Reliefs in Berlin in der Zeichnung leichter ausmachen und sich ergänzen kann, reich. Die vierzig Soldaten der *Legio* stehen in vier Reihen von jeweils zehn Soldaten, in die Ferne, darstellerisch in die Höhe, gestaffelt. In der die Komposition grundlegenden, ersten Reihe stehen zunächst dreimal zwei Soldaten, einander zugewandt, dann zwei Soldaten, von einander abgewandt, und dann zwei Soldaten, einander parallel; die letzten beiden Gruppen bilden, indem die mittleren Personen zugleich einander zugewandt sind, auch eine Einheit aus vier Personen; dadurch bemerkt man, daß die dritte der erstgenannten Gruppen, durch die enge Verbindung eines alten und eines jungen Soldaten, durch des einen Anlehnung und des anderen Stützung auch motivisch betont, zugleich die mittlere Gruppe der gesamten Reihe ist. Auch in der dritten Reihe ist die Mitte besonders besetzt, dieses Mal durch eine Einzelfigur, sodaß in der Mitte der gesamten Komposition - aus der Nähe in die Ferne - ein Wechsel eintritt von einer Gruppe, zu einer Zäsur, zu einer Einzelfigur, zu einer Zäsur und dann - hoch über den nach oben gewandten Händen - zur Figur Christi. Einige Motive sind wiederholt, namentlich die zu Christus nach oben gewandten Hände, links in der ersten und in der vierten Reihe, zugleich wie in Folge.

Doch der Kopist studierte nicht nur die Komposition, sondern eben auch deren Akte in großer Zahl, meistens von vorne, bisweilen im Profil. Die

¹²² Für die nähere Auskunft danke ich Alexei K. Leporc, Staatl. Eremitage, St. Petersburg.

¹²³ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, z. St. p. 1.

Figuren mit etwas hängenden Füßen, zumeist vorgeschobenen, weichen Knien, zurückweichenden Oberschenkeln, tiefsitzenden Lententüchern, aufgehenden Oberkörpern, gerundeten Schultern, beweglichen Oberarmen, zueinandergeführten, überkreuzten oder zum Himmel gehobenen Unterarmen und Händen, mit gebeugten, gehobenen oder auch aufrechten Köpfen, mit jungen, glatten und älteren, bärtigen Gesichtern, sind sehr plastisch, fester in Schultern, Rücken und Hüften, weicher dann der Leib. Der Zeichner gestaltete diese Plastizität vor allem durch die Konture, welche, konvex und binnen durchaus mehrfach wiederholt und in den Leib kurz eindringend, auch von Schattierungen begleitet, Schatten und nach außen gewendete Kräftigkeit darstellen, die die Körper nach außen abschliessen und so behaupten, doch aus eigener Schwellkraft (eigenwillig die zwei Konturbögen übereinander jeweils oberhalb der Hüfte). Die Lententücher, im oberen Teile gewunden, so um den Leib geführt und vor dem Leibe geschlungen, sind binnen reich konturiert und bewegt, bald anliegend, bald schwingend, bald gezogen, bevor ihre Enden in Spitzen, Zacken und Trichterfalten, oft ornamental, fest dastehen. Der Kopist studierte Akte, figurierte sich Körper und Lententücher, in denen seine eigene Zeit, das byzantinische Vorbild und das antike Urbild vereinigt sind. Der Kopist studierte Akte, doch: er studierte sie ikonographisch gebunden.

Gentile da Fabriano (um 1370 - 1427, ca. 1419/20), Kopie nach einem Römischen Relief, schiefergrauer Kreidegrund, Silberstift 0,16 x 0,24, Paris, École des Beaux-Arts 2342 (1369) (CIZ-126).
Diese Studie für Putten nach dem Römischen Relief *Thron des Neptun* im Chor der Kirche S. Vitale in Ravenna ist ca. 140 Jahre jünger. Gentile ließ in dieser ältesten seiner erhaltenen Studien nach antiken Vorbildern, die allesamt in die späteren Jahre seiner Tätigkeit fallen, den leeren Thron des Neptun weg, auch die Gerätschaften des Neptun, welche die Putten tragen; er zeichnete nur die ansteigenden und ableitenden Teile der Komposition in ihrer Korrespondenz und studierte nur die Körper der geflügelten Putten, die er, als Muster auch in anderen ikonographischen Kontexten gebrauchen zu können, hoffen mochte. Er studierte die im Herantreten auseinandergestellten Beine, den aufgehenden oder gebeugten Leib, die im und beim Fassen und Tragen gehobenen und gesenkten Arme, die erhobenen und gesenkten Köpfe, die wehenden Draperien. Er faßte die Körper, die vor ihm dastanden, in einen zumeist fortlaufenden Kontur, welchen die hochreliefierten Figuren vor ihm garnicht aufwiesen, und er begriff solcher Art diese Körper; und auch er stellte durch die konvexen Bögen dieses Kontures die Kraft der Körper dar; er begleitete die Konture mit Schattenbahnen und -flächen im Kontrast zu den hellen Binnenflächen, um die Rundheit der Körper gegen uns entstehen zu machen; er führte - vor allem im Bereiche der Beinchen - Kontur- und Schattenkerben von den Konturen aus auch in den Körper hinein, um Knie

und Waden und die molligeren Oberschenkel genauer zu artikulieren. Gentile änderte sein Vorbild in den Proportionen, vor allem der mittlere Putto hat alles Pummelige und gegen uns gewendet Schwere seines Leibes verloren, er ist gestreckter, er hat schlankere, artikuliertere Beinchen, einen schlankeren, artikulierteren Leib mit einer ausgeprägter Taille; und die beim antiken Vorbilde im Kontraste zu den gewölbten Körpern sehr flache Draperie ist nun ein an Artikulation korrespondierendes Trompetenwerk, ornamental schmückend. Gentile änderte vor allem den Tonus des Körpers durch den Rhythmus des Konturs ins beweglich Alerte.

drs. (1420er Jahre), Kopien nach antiken Sarkophagen, bald Pergament, bald Papier (?), teilweise Kreide- oder Metallstiftvorzeichnung, Feder 0,19 x 0,24/27 Mailand, Biblioteca Ambrosiana F. 214 inf. 13r, Paris, Louvre Inv. 2397r, Mailand, Biblioteca Ambrosiana F. 214 inf. 15r, Oxford, Ashmolean Museum 41r, (CIZ-129/132); drs. (1420er Jahre), Kopie nach einer *Venus pudica* und wohl nach Reliefs, Pergament, Feder 0,19 x 0,25, ehem. Rotterdam, D. G. van Beuningen I. 524r (CIZ-134).

Diese Blätter, zu denen noch zwei weitere mit ähnlichen Motiven in Rotterdam und Florenz gehören (CIZ-133, -135), entstanden nun in Rom, vor Sarkophagen und einer Statue, die sich damals in Rom befanden; sie gehörten wahrscheinlich zu einem gebundenen Zeichnungsbuche, aus dem zwei weitere Blätter in Mailand Madonnengruppen und eine Heiligenfigur zeigen (CIZ-127/128), während alle anderen Blätter ausschließlich Studien nach der Antike enthalten¹²⁴. Die Rückseiten von fünf der insgesamt neun Blätter tragen Zeichnungen des Pisanello, der dieses *Römische Skizzenbuch* mit anderen Zeichnungen zusammen von Gentile geerbt (welchen bemerkenswerten Komplex von Zeichnungen Degenhart und Schmitt, samt Werkstatt- und Sammlungsgeschichte, rekonstruieren¹²⁵).

Gentile kopierte auf dem einen Blatte in Mailand (CIZ-129) Okeanus und Putto, Rhea Silvia und Putto aus dem *Mars- und Rhea Silvia-Sarkophag* (Rom, Palazzo Mattei) und die ermordete Klytämnestra aus dem *Orestes-Sarkophag* (ehem. Palazzo Giustiniani), welche sich zu Gentile's Zeit an anderen, wohl ebenfalls verschiedenen Plätzen in Rom befanden. Gentile kopierte auf dem zweiten Blatte in Paris (CIZ-130) einen knienden Jüngling wahrscheinlich aus dem *Marsyas-Sarkophag* (früher Rom, Kunsthandel), Venus aus dem *Adonis-Sarkophag* (heute Mantua, Palazzo Ducale) und Orestes aus dem erwähnten *Orestes-Sarkophag*, den er durch Austausch der Waffe - Keule statt Schwert - in einen Herkules umwandelte. Gentile kopierte auf dem dritten Blatte, wiederum in Mailand, eine Mänade, einen trunkenen Bacchus, einen diesen stützenden Satyr und einen weiteren, tanzenden Satyr aus dem *Bacchus-Sarkophag* (Rom, Vatikan, Belvederehof). Gentile kopierte

¹²⁴ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, pp. 236sqq.

¹²⁵ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, pp. 236-240, bes. pp. 639-644.

auf dem vierten Blatte in Oxford zwei tanzende und Kymbala spielende Bacchantinnen aus einem *Bacchus-Sarkophag* (früher Rom, Kunsthandel). Gentile kopierte auf dem fünften und letzten hier herangezogenen Blatte, früher in Rotterdam, zwei noch nicht identifizierte Figuren, wahrscheinlich ebenfalls aus Reliefs, und in deren Mitte eine *Venus pudica*, wohl die einzige seiner Kopien, wie hervorzuheben ist, nach einer vollrunden Statue. Die Figuren und Gruppen auf den nicht herangezogenen Blättern sind, soweit identifiziert, Kopien nach zwei weiteren Sarkophagen, einem *Orestes-Sarkophag* (Weimar, Staatl. Kunstsammlungen Schloßmuseum) und einem *Medea-Sarkophag* (wahrscheinlich demjenigen in Ancona, Museum), und nach zwei weiteren Reliefs in Rom. So ergibt sich insgesamt eine Vorstellung von dem Interesse und dem Eifer, mit dem Gentile in Rom umherwanderte, die antiken Statuen und vor allem Reliefs, auf die er dabei stieß, betrachtete und Figuren auswählte, um sie zu studieren, zu kopieren und seinem Musterbuche einzufügen.

Wenn ich alle einschlägigen Zeichnungen beachte, dann studierte Gentile Männerakte, stehend von vorne, breitbeinig und geschlossener und überkreuzter Beine, dann stehend von der Seite und halb von hinten, dann kniend von vorne und sitzend von hinten, die Arme ausbreitend, sie erhebend oder auf dem Rücken gekreuzt; er studierte Frauenakte, stehend, gehend, eilend, von vorne, halb von vorne, von hinten, dann sitzend wieder halb von vorne und von hinten, dann lagernd oder liegend, die Arme ausbreitend, sie hebend und senkend, in Aktion und Spiel; er studierte Knabenakte, stehend, gehend, niederkniend, lagernd, von vorne, von der Seite und halb von hinten. Er faßte die Körper durch Konture ein und modellierte sie vorzugsweise durch kurze, feinste Parallelschraffuren, die von den Konturen ausgingen, oft nach dem Körperinneren sanken oder zu den Außenkonturen links und rechts hin anstiegen, dadurch gestaltend und lebendig wirkten. Weitere Parallelschraffuren folgten immer wieder im Bogen dem unteren Rande der beiden Brustlappen, dann dem Rippenbogen und dem unteren Rande der Bauchwölbung zusammen, oder auch dem Rippenbogen und seiner Spiegelung zum Nabel. Andere Parallelschraffuren in gerader Sukzession schattierten die *linea alba* vom Kehlkopfe bis zum männlichen Gliede. Gelegentlich, so auf dem Blatte mit Knabe, Venus und Herkules, schraffierte Gentile den weiblichen Körper nur wenig, den Knabkörper mehr, den männlichen Körper sehr, als habe er ein helleres und dunkleres Inkarnat erzeugen wollen, welcher Unterschied den steinernen Vorbildern nicht geeignet haben konnte. Die Studie nach der *Venus pudica* zeigt, wie Degenhart und Schmitt schreiben, ein stärkeres Volumen, eine stärkere Räumlichkeit, den Autoren ein Argument auch dafür, daß es sich um die Studie nach einer Statue gehandelt haben könnte. Gentile studierte - bei stets starker Einziehung der Taille - vor allem zwei Weisen, einen Körper zu gliedern: bei der einen Weise lief der Außenkontur der Beine bis in die Taille

weiter, sodaß die Beine einerseits bis in die Taille verlängert und der Leib andererseits zwischen die Beinverlängerung eingesetzt schien, bei der anderen Weise mit einer starken und den Oberkörper von den Beinen abhebenden Hervorhebung der Inguinalregion.

Gentile sammelte auf den einzelnen Blättern Studien nach Figuren aus verschiedenen Sarkophagen, er änderte auch die Reihenfolge bei Figuren aus einunddemselben Sarkophag, er ordnete sie aber immer wieder mit einer ‚Tendenz auf Komposition‘ an. Degenhart und Schmitt weisen schon daraufhin, wie Gentile die liegende Figur der Klytämnestra aus dem *Orestes-Sarkophag* zu der lagernden Gruppe der Rhea Silvia mit Putto aus dem *Mars- und Rhea Silvia-Sarkophag* setzte, die eine aufgerichtet, die andere hintübersinkend; man beachte auch die linken Konture der linken Unterbeine beider Figuren, welche auf einer Linie liegen, und beider rechten Fuß; oder wie Gentile die Gruppe aus Okeanos und seinem Putto, den jener fest am Arme hält und der sich wohl befreien möchte, zu Rhea Silvia und ihrem Putto, der zur Seite blinzelt, heranschob¹²⁶; oder wie Gentile den knienden Jüngling, dann die Venus und den aus einem Orestes umgestalteten Herkules aus drei Sarkophagen (dem *Marsyas-Sarkophag*, dem *Adonis-* und dem *Orestes-Sarkophag*) fast zu einer *Storia* fügte¹²⁷; oder, nun aus dem einem *Bacchus-Sarkophag* genommen, die Sequenz Mänade, Bacchus und Satyr studierte und zu einer symmetrischen Rahmung des Bacchus und des ihn stützenden Satyrs einen weiteren Satyr aus dem linken Teile des Vorbildes nach rechts hin versetzte¹²⁸: die Mänade, mit den Füßen wie heranschwebend, die Beine beisammen, die Knie dicht beisammen, der Mantel oben in großem Rund, mitten davor der Kopf, die erhobene Hand am Gewandkonture, Bacchus erschauend, und Bacchus, sein rechtes Handgelenk und seine Hand, differenzierter, zarter Finger, über ihrer linken Hand, auf ihrem Unterarme liegend, doch mit seiner Linken im Rücken des Satyrs fest sein auf- und abwehendes Tuch umfassend, und der Satyr, ihn mit der Rechten in der Seite haltend und den linken Oberschenkel und das Bein des Bacchus mit seinem rechten Oberschenkel und seinem Beine stützend, und der zweite Satyr, wie im leichten Vorbeigehen, sich rückwärts wendend und aufmerksam. Degenhart und Schmitt schreiben: „Gentiles Antikenstudien sind nie inhaltlich motiviert, sondern in Auswahl und Zusammenstellung von formalen Interessen bestimmt. Es entstehen Musterblätter, die edelste Blattmuster sind und deren Einzelelemente niemals in plastisch-räumliche oder perspektivische Beziehung zueinander treten, sondern ihre gegenseitige Erfüllung in einer formalen Klangverbindung mit den Nachbarelementen finden. ... Alle Einzelwerte sind ruhig, fest, aber in nie übertroffener Zartheit gebildet und

¹²⁶ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, pp. 240sqq.

¹²⁷ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, p. 242.

¹²⁸ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, p. 243.

ihre niemals gleiche, eher verborgene als allzu deutliche gegenseitige Abstimmung führt in jeder Zeichnung Gentiles zu einem anderen formalen Gesamtakkord.¹²⁹

Gentile durchlief mit diesen Studien nach antiken *Kunstwerken*, wie ich es schon zu Domenico Veneziano - anlässlich seiner Studien nach der *Natur* - ähnlich gesagt und zitiert hatte, einen Kursus der Figurenbildung und -variation, wie er Alberti gut zehn Jahre später vor Augen stand, als er niederschrieb: "Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß aufgestützt. Andere mögen das Gesicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: Eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen."¹³⁰ Nun, alles in Akt. Gentile gewann sich Formulierungen, Figuren, mit denen er hätte sprechen können; er gewann durch Kunstwerke und durch die Antike Erfahrung im Akt; mit welcher Erfahrung und welchen Figuren er z.B. eine *Volkstaufe durch Johannes* hätte darstellen können, dessen *Storie* er zu dieser Zeit in S. Giovanni in Laterano ausführte.

Mittelitalienisch um 1420-1430, Kopien nach einem antiken Sarkophage, graugrün grundiertes Pergament, Silberstift 0,13 x 0,17 Paris, Louvre Inv. 5611 (CIZ-136).

Ein anderes Blatt dieses Mittelitalienischen Zeichners (CIZ-137) enthält vier Kopien nach Figuren und Gruppen verschiedener Monumente, angeordnet mit einer ‚Tendenz auf Komposition‘. Das hier herangezogene Blatt zeigt auf der Vorder- wie auf der Rückseite nun wirklich Kompositionen, das eine Mal: der trunkene Pan wird von einem Satyr und von zwei Putten getragen und ein die Doppelflöte spielender Satyr geht voran; das andere Mal: ein Satyr holt mit seiner Rechten aus, Pan, der ihm auf dem Rücken eines weiteren Satyrs bereitgehalten wird, zu bestrafen, und abermals geht der die Doppelflöte spielende Satyr ihnen voran. Beide Kompositionen sind ausgewogen, die Figuren korrespondieren einander nach Vorder-, Rücken und Profilansicht und beide Mal schließt die Figuren- und Gruppensequenz mit dem musizierenden Satyr in seiner Bewegung und Drehung gegen die Ferne zu. Es war der Zeichner, der diese Kompositionen schuf, indem er seine Kopien nach zwei Schmalseiten eines *Bacchischen Sarkophages*, heute im British Museum in London, jeweils rechts mit einer Figur aus der Mitte nun der Vorderseite desselben Sarkophages bereicherte und als Kompositionen in Akt vollendete. Dabei variierte er, wie schon Degenhart und Schmitt hervorheben¹³¹, diese

¹²⁹ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, p. 238.

¹³⁰ *De Pictura Libri Tres* II, 40. S. Kuhn, "Albertis Lehre ...", p. 140, oder Kuhn, *Erfindung und Komposition*, p. 25.

¹³¹ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 247.

abschließende Figur leicht, indem er sie jeweils aus einer etwas anderen Sicht zeichnete, wie eine Figur in Hochrelief es ihm ermöglichte: das eine Mal schreitet und tanzt der musizierende Satyr dem Zuge voran in einem Bogen gegen die Ferne zu, und das andere Mal wendet er sich zugleich auf Pan und die Bestrafung zurück, er könnte in seinem Tanzschritt gegen die Ferne zu auch leicht verweilen.

Der Zeichner hinterholte die Figuren und Gruppen mit dichten Parallelschraffuren in wechselnder Richtung, so daß deren Körper auf dunklem Grunde, wie Degenhart und Schmitt formulieren: wie aus einem Reliefgrunde aufragten; woraus die Autoren schlossen, diese Kopien möchten von einem Bildhauer stammen, vielleicht einem großen Bildhauer¹³². Der Kopist, der die ihm vor Augen stehenden Figuren in's Zierliche umwandelte, modellierte die Akte durch Binnenschraffuren sorgfältig, und er brachte die Volumina der Schenkel, des Gesäßes, des unteren Rückens und der Schultern namentlich des musizierenden Satyrs auf dem Verso und den organischen Zusammenhang in der Bewegung und Drehung ungewöhnlich klar hervor. Die Schraffuren in den Körpern, an einzelnen Stellen nach Dunkelheit und Strich jener Hinterholung verwandt, und die Schraffuren der Hinterholung, immer wieder auch über die Körperkonture hinweggeführt, ließen die Körper, wie mir scheint, nicht nur herausstehen, sondern die Leiber hindurch- und aufscheinen.

Sienesisch um 1425, r: *zwei Jünglinge peitschen einen sitzenden Mann, v. ein stehender, ein liegender Rückenakte*, u.a., Metallstiftvorzeichnung, braune Feder 0,29 x 0,20, Mailand, Biblioteca Ambrosiana F. 214 inf. Nr. 18 (CIZ-228).

Der Zeichner studierte auf dem Verso dieses Blattes, hochrechteckig genommen, wohl zuerst einen liegenden und dann einen stehenden Rückenakt, und später, querrechteckig genommen, einen bekleideten, mit einem Tucho zugedeckten Liegenden im Halbprofile und einen gewandeten, sitzenden Heiligen enface; und auf dem Recto drei in einer Handlung verbundene Akte, einen an einen Baum gefesselten Sitzenden und zwei links und rechts dorsal und ventral Stehende, die diesen Sitzenden auspeitschen. Die Figur des Sitzenden ging dabei auf einen Marsyas zurück, überliefert zum Beispiel in einem Karneol in Lyon und in einer Gemme in Neapel, alle anderen vier Akte auf Recto und Verso folgten heute unbekanntem Vorbildern; der Zeichner verband zwei Akte mit jenem Marsyas zu einer eigenen Komposition, wie Degenhart und Schmitt schon dartun¹³³. Der Zeichner figurierte schmale und magere Körper, er betonte die Gelenke, besonders die Kniegelenke und Armbeugen, betonte die Hüftknochen und

¹³² Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 249.

¹³³ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. pp. 312sq.

Schulterblätter; er beobachtete ein sich Abstützen auf den Zehen an dem Ausholenden links auf dem Recto, den Kontrapost an dem Stehenden auf dem Verso, der seine Linke, nach außen gedreht und den Daumen emporgestreckt, in die Seite stützt und ausschaut, und das Durchhängen des Rückgrates bei dem Liegenden, der, den rechten Arm eng am Leibe, sich auf den im Ellenbogen ausgeschobenen, linken Arm abstützt und zugleich leicht aufschaut.

Er zeichnete längere und lange Schattenbahnen mit optisch dominierenden, gegen die Konture anlaufenden, kurzen und schrägen Parallelschraffuren über diesen zugrundeliegende, lange und der Gliederrichtung folgende Schraffuren; er betonte dabei das Rückgrat und die *linea alba*, er teilte die Körper dieser Art und ähnelte die Teile der Torsi den Gliedmaßen an und näherte die Schattenbahnen, besonders am Rücken, geometrischen Mustern.

Fra Angelico (ca. 1400 - 1455, um 1450), *Rossebändiger*, leuchtend blauer Kreidegrund, Silberstift, Feder, Bister- und weißer Pinsel 0,36 x 0,25, London, British Museum Pp. 1-18 (CIZ-373); Ghiberti-Umkreis (ca. 1430), *Kalathiskostänzerin*, hellolivgrüner Kreidegrund, Bister- und weißer Pinsel 0,25 x 0,14, London, British Museum 1895-9-15-439v (CIZ-194v).

Fra Angelico studierte in Rom in seinen späteren Jahren den einen der beiden Dioskuren, er ergänzte dabei, wie Degenhart und Schmitt darlegen¹³⁴, dessen damals fragmentiertes Pferd, wahrscheinlich nach dem Pferde des zweiten Dioskuren. Er studierte die Stellung, den breiten Schritt, die Auseinanderwendung der Beine und Füße des Dioskuren, steigerte die Auseinanderwendung der Arme, des rechten nach außen, des linken in die Höhe, und machte auch das Gelände unter der Levade des Pferdes und unter des Rossebändigers Schritt und seinen Griff in den Zügel ansteigen.

Fra Angelico zeichnete zunächst mit dem Silberstift, dann mit der Feder die Umriss und modellierte dann auf dem leuchtend blauen Kreidegrund mit Bister- und weissem Pinsel in's Dunkle und Helle. Die Waden und Schenkel vor allem des Beines rechts, die Schulter, der Ober- und Unterarm vor allem des Armes links verkörpern nach außen drängende Kraft, nicht minder die Muskeln über Magen und Bauch. Die lange Lichtbahn auf dem Beine links vermittelt Zusammenhang und Streckung, die kurzen Lichtbahnen auf dem Beine rechts Artikulation. Fra Angelico figurierte den Mann und das Pferd auch über die Lichtführung zu einer Gruppe, er variierte dazu die Lichtflächen auf dem Oberkörper des Mannes neben dessen Seite und unter dessen Achsel auf dem Körper seines Pferdes, er variierte die Lichtbahnen auf dem erhobenen Arme des Mannes auf den erhobenen Vorderhänden des Pferdes, und er ließ dem konkaven Bogen des ausgreifenden, rechten Armes des Mannes die konvexe Form des Hinterns des Pferdes und das diese Form

¹³⁴ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 449.

nachzeichnende Licht antworten. Der Zeichner, falls die Zuschreibung durch Degenhart und Schmitt Bestand hat: Fra Angelico, schuf ein einzigartiges Bild, differenziert und stimmig, von Mann und Pferd, Körper und Kraft, von ausgreifender Bewegung und ruhiger Sammlung, von antiker Großheit. Auch der andere Zeichner aus dem Umkreise des Ghiberti arbeitete auf farbigem, dieses Mal hellolivgrünem Grunde mit Bister- und weißem Pinsel in's Helle und Dunkle. Doch sei diese Studie nach einer Kalathiskostänzerin - an der Schilfkrone kenntlich - aus einem anderen Grunde, worauf Degenhart und Schmitt aufmerksam machen¹³⁵, herbeigezogen. Eine Kalathiskostänzerin wurde nie, wie die Autoren schreiben, nackt dargestellt, „jedoch gibt es Exemplare, bei denen der Chiton so eng am Körper anliegt, daß eine Kopie als Akt ... verständlich ist,“ und sie weisen auf eine römische Kandelaberbasis hin, früher in der Sammlung M. v. Heyl in Darmstadt. Angesichts der in einem solchen Falle jedoch wehenden Chitonenden war ein Mißverständnis dem Zeichner kaum möglich; so interessiert hier, daß der Zeichner die Gelegenheit ergriff, vom Chiton abzusehen und die Tänzerin zu ‚entkleiden‘, um einen weiblichen Akt zu studieren. Diese Studie findet sich auf dem Verso jenes früher herangezogenen Blattes, dessen Recto die Studie nach einer Heiligenstatue enthielt, deren Plinthe in der Werkstatt zwei Balken untergeschoben waren.

Uccello (1396/1397 - 1475, 1440er Jahre), *Amor und Putto*, Metallgriffel, Feder und brauner Pinsel 0,15 x 0,19, Stockholm, Nationalmuseum Inv. 45c (CIZ-303).

Zum Abschluß der Behandlung der Figuren- und Musterstudien in Akt nach Kunstwerken der Antike sei auf ein Blatt hingewiesen, auf dessen rechter Hälfte Uccello einen geflügelten Putto mit wehender Chlamys kopierte, welcher auf einer Muschel mit seitlichen Voluten steht und in seinen hoch erhobenen Händen die Enden weiterführender Girlanden hält; der Putto steht im Kontraposte, noch bis in die Brustlappen hinauf spürbar, hat jedoch die Arme und Schultern spiegelbildlich erhoben¹³⁶. Auf der linken Hälfte des Blattes figurierte Uccello dann - wie mir scheint - diesen Putto zu einem Amor um, er behielt die Proportionen des Körpers, leicht schlanker, nahezu bei, wechselte den Kontrapost von links nach rechts und ließ den Putto, aus dem Kontraposte heraus begründet, handeln, nun einen hoch erhobenen Bogen spannen; der herausgedrehten Hüfte des Standbeines links korrespondierte nun der Köcher rechts, und aus der Muschel wurde die Kalotte einer Kugel, auf welcher dieser Amor steht.

Dieser Vorgang: Kopie, dann eine neue, eigene Figurierung aufgrund der Kopie, erinnert an das Blatt des Benozzo Gozzoli (CIZ-418), auf dem dieser -

¹³⁵ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 295.

¹³⁶ Zu den an Donatello erinnernden Zügen s. Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 390.

ebenfalls rechts - eine Kopie des Königs Balthasar aus einer *Anbetung der Könige* aus dem Umkreise des Rogier van der Weyden - sie neu belebend - studierte und dann links - aufgrund solchen Studiums - eine neue Figur erfand; auch dort wechselte der Zeichner dabei von einem ruhigen, beobachtenden Strich und einer breiten Lavierung zu einem heftigen, zupackenden Striche.

Die kopierenden Zeichner verwandelten und modernisierten auch immer wieder das antike Vorbild, namentlich in den Proportionen, wie bei Gentile da Fabriano, aber auch dem Mittelitalienischen Zeichner um 1420-1430 hervorgehoben; sie suchten eine Verbindung von Antik und Modern. Nochmals sei an Petrarca erinnert und dessen bewußte Verbindung von Antik und Modern, gut fünfzig Jahre zuvor:

vielleicht, daß wir ein doppelt Stück gewöhnen:
der Stil der Neuen (derart in der Schweben)
mit der antiken Rede - (ich erbebe!) - (übers. Gabor und Dreyer)

*i' farò forse un mio lavor sí doppio
tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco*
*Canzoniere 40, 5-6*¹³⁷

6. Figurenstudien, Figurenmuster in Akt nach der Naturwirklichkeit.

Ich gehe nun zu Aktstudien nach der Naturwirklichkeit über.

Parri Spinelli (um 1387 - 1453, wohl 1430er Jahre), *Studie eines liegenden männlichen Aktes*, Metallgriffel, Feder, links neben der Studie eine Vorzeichnung derselben in schwarzer Kreide 0,11 x 0,18, Florenz, Uffizien 32 E Recto (CIZ-217r).

Parri Spinelli stand vor einem Manne, der quer auf seinem Lager lag und derart kaum auf ihm Platz hatte; die nähere Grenze dieses Lagers lief unter der Wade seines rechten Beines, die fernere Grenze unter seiner rechten Schulter und dem, halb angehobenen, Rücken durch. Der Bursche streckte und rekelte sich: das wollte Parri zeichnen: er studierte einen nackten Mann, in komplizierter Bewegung, unter extremer Verkürzung. Dieser Mann lag auf seinem Gesäße und seinem rechten Rücken, die rechte Seite eingezogen, er hatte sein rechtes Bein halb gestreckt und auf die Seite niedergelegt, den rechten Arm an und in seine Seite gedrückt, die Hand wohl gehoben, er hatte sein linkes Bein an- und hochgezogen, den Fuß hochgewinkelt, sodaß man die

¹³⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ital.-dt., übers. Geraldine Gabor u. Ernst-Jürgen Dreyer, Basel 1989. Petrarca's Titel: *Rerum vulgarium fragmenta*, *Bruchstücke muttersprachlicher Dinge*, vgl. Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt, 1964, p. 157.

Fußsohle sah, er hatte den linken Rücken wohl angehoben, den linken Arm gewinkelt und seine Hand breit auf das Knie gelegt; sein rechtes unteres Unterbein hing, sein linkes Bein stand wohl und sein linker Rücken hob sich in die oder in der Luft, und sein Kopf hing vollends hintüber. Soweit die komplizierte Bewegung und die extreme Verkürzung.

Parri studierte ihn und brachte einen Akt hervor; er studierte vor allem die langen Beine und den - auch durch die Verkürzung - kompakten Rumpf mit den ihm nahen Armen; er charakterisierte das Muskulöse des liegenden Oberschenkels, den sehnigen Übergang zum Unterschenkel, die Knochenhärte des Schienbeines in der Luft, die mächtigen, auch binnengewölbten Hauptgelenke an Knien und Schultern, er charakterisierte den gerundeten Torso im Gesamten mit den einzelnen, mächtigen Aufwölbungen der Brustlappen, über dem Magen und des Bauches, er konturierte diese Aufwölbungen mit Bogen und modellierte sie, indem er diese Bogen wiederholte, und nützte auch reichlich Kreuzschraffuren, um dort das Dunkel zu stärken und hier das Helle zu mildern.

Das Tuch, mit dem der Bursche - vielleicht während einer heißen Juli-Siesta - sich anfänglich bedeckt haben mochte und das nun neben ihm lag, stilisierte Parri nach dem Typus seiner Draperien, zunächst der Richtung des Kopfes antwortend, unter dem Rücken dann nach rechts hervorgeführt, dann rechts herabgeführt, allein der Figur auf dem Blatte entsprechend, nicht mehr einer Realität im Raume.

Giovanni di Paolo (gegen 1399 - 1482, 1440er Jahre), *Vier Studien kniender und sitzender männlicher Akte mit Stöcken*, Pergament, helle, rotbraune Feder 0,15 x 0,27, Paris, Louvre R.F. 6949 (CIZ-240).

Giovanni di Paolo zeichnete vier Aktfiguren mit Schlagstöcken, jeweils zwei auf dem Blatte zueinander geschoben, wie sie sachlich auch zusammengehört haben könnten, denn der jeweils linke Mann kniet auf seinem rechten Knie und hält und führt, kräftig umfaßt, mit seinen ausgestreckten, nur in der Bewegung zur Seite gebogenen Armen und seinen Händen einen langen, einmal geraden, einmal gebogenen Schlagstock, einmal gehoben, einmal gesenkt, und der jeweils rechte Mann sitzt, einmal mit untergeschlagenem, rechten Beine, und hat seinen Schlagstock unter sein linkes Bein geführt oder gegen es zerbrochen. Degenhart und Schmitt vermuten, es könnten Teilnehmer eines Kampfsportes dargestellt sein, an dessen Ende der Unterlegene seinen Stock zerbrach.

Giovanni studierte wohl, wenn man die Köpfe unterscheidet, drei Männer, die fast gleichen Körperbaues waren, der jeweils rechte mit langen Haaren könnte identisch sein, dann zweimal unterlegen, links gegen einen älteren mit kurzem Haare und rechts gegen einen jüngeren mit gleichfalls langem Haar. Giovanni studierte die Bewegungen, z.B. das leichte Überkreuzen der Beine der jeweils Knienden, einmal mit darüber hinaus auswärts quer gestelltem Fuße, einmal

mit einwärts gewendetem Fuße der je knienden Beine, welches Beweglichkeit, Leichtigkeit, Balancierfähigkeit zeigte, dann z.B. das leichte Vorkommen der Oberkörper in ihrem Handeln vorwärts, dann die fast übermäßige Anspannung der Schultern, aus welcher sie die Arme streckten und ihren Schlagstock fest in den Händen hielten, und schließlich die Konzentration, die Aufmerksamkeit in den Gesichtern des Alten und des Jungen.

Giovanni beobachtete und studierte auch aufmerksam, was nicht übersehen sei, die männliche Geschlechtlichkeit, das Glied und den Hodensack, deren je eigenen Übergang in den Leib, bei dem linken Manne auch die Zweiteilung des Hodensackes, die Zweiheit der Hoden, bei drei der Männer die Öffnung der Vorhaut an der Spitze, bei dem zweiten, ventral gestellten Manne die zwischen seinen gespreizten Beinen sichtbaren Gesäßbacken, bei allen die Schamhaare - ja: glatt beim linken, lockig-kraus bei den anderen; das zeugt von der unverstellten, genauen Beobachtung und von der zeichnenden Bildung einer anschauenden Vorstellung. - Parri Spinelli hatte das männliche Glied und den zweigeteilten Hodensack angedeutet, doch nicht näher ausgeführt.

Giovanni di Paolo interpretierte die Körper. Gegenüber Parri Spinelli's in Bauch, Brust und Gelenken mächtigem Körper, dem mächtigen Liegen und Anziehen der gewinkelten Beine charakterisierte Giovanni den Rumpf der Männer eher als zierlich und durch die Oberflächen der Muskelwölbungen reich bewegt, er gab das Gesäß bald rund beim ersten, bald eckig beim vierten, er gab die Konture bald in Bogenfolge beim ersten, bald eher gerade beim vierten, und die vier Gliedmaße nach vorne und hinten, nach unten und oben, nach rechts und nach links ausgreifend. Giovanni steigerte dabei die Zahl der Konturbögen in Folge - so bei den Rückenkonturen der Knienden -, auch über das beobachtbar Richtige hinaus. Er modellierte die Körper durch feine Parallelschraffuren, welche, ungeachtet der wechselnden Körperteile, die sie als dunkel darstellen sollten - Oberschenkel, Gesäß, Bauch -, gleichmäßig fortgeführt und wiederaufgenommen, dahinzogen und über die Bewegung der Gestalten hin einen ruhigen Ton erzeugten. Eine expressivere Schraffur findet sich vielleicht nur am inneren rechten Oberschenkel des zweiten Mannes, welche wohl die Spreizung des Beines mit hervorbringen sollte. Giovanni wechselte bei den Schraffuren innerhalb eines Körpers zwischen schräg nach links und schräg nach rechts geführten, bisweilen beim Übergange von Körperteilen des einen Körpers zu solchen eines nächsten Körpers, wie bei den Beinen des dritten und des vierten, die einander überschneiden, jedoch gerade nicht: doch auch hier erzeugte die beibehaltene Richtung schräg nach links einen ruhigen, nun überfiguralen Ton.

Domenico Veneziano (erster Nachweis 1438 - 1461 (?), wohl 2. Hälfte 1440er Jahre), *drei Aktstudien eines auf einem Stuhle, eines auf dem Boden Sitzenden*

und eines Stehenden, der einen weiteren auf seinen Rücken gezogenen trägt (auf zwei Teilen eines Studienblattes); *zwei Aktstudien Stehender* (abermals auf zwei Teilen eines Studienblattes); *zwei Aktstudien eines Stehenden, vom Rücken zu sehen, und eines auf dem Boden Sitzenden*: blaues Papier, Vorzeichnung in Silberstift bzw. in schwarzer Kreide, Bister und weißer Pinsel 0,26 x 0,27 bzw. 0,21 x 0,21 bzw. 0,23 x 0,25, Florenz, Uffizien 30 E Recto, 1108 E Recto, New York, Metropolitan Museum 80.3.114/115 (Bean¹³⁸ 71), Florenz, Uffizien 1107 E (CIZ-338r/339r, -340/341, -343)¹³⁹.

Die Blätter und Blattfragmente des ehemaligen Zeichenbuches des Domenico Veneziano, die ich für andere Studien nach der Natur schon heranzog, enthalten auch acht Studien in Akt nach wohl drei - wie man annehmen darf - Lehrlingen/Gesellen seiner Werkstatt, vier nackt, vier in Unterhose oder Slip. Auf dem ersten, von Degenhart und Schmitt wieder zusammengefügt, Blatte studierte Domenico einen Mann, der, auf einem Stuhle sitzend, einen Herrscher zu spielen hatte und dies prononciert tat, steif und streng, aufrecht: leicht eingestellt sein Standbein, dahinter untergeschlagen sein Spielbein, aufrecht sein Oberkörper, der rechte Arm ausgestellt, die Rechte in die Seite greifend, der linke Arm, abermals das Volumen mehrend, ein wenig zur Seite und nach vorne gehoben und, ausgestreckt, einen Stab haltend, den er fest auf den Boden gestellt, der Kopf schließlich, ein wenig zur Stockseite gedreht, aufrecht und geradeaus blickend; dann denselben Mann, in der gleichen Sicht, nun auf dem Boden sitzend, die Beine halb angezogen, das Spielbein abermals, wie es vielleicht des Mannes Art war, hinter dem Standbeine untergeschlagen, den Rücken leicht gebeugt, die Schultern und Arme vorgeführt, die Hände unterhalb der Knie über den Unterschenkeln gefaltet und den Kopf abermals aufgerichtet und geradeaus schauend. Diese beiden Figuren in Akt, welche Domenico studierte, waren - im Vergleiche miteinander - ein Kontrast, ein *Contrarium*; beide zugleich solcher Art, daß man meinen möchte, die zweite offenbare uns diesen Mann, gesammelt, ernst, schauend, und die erste zeige die Pose, um die er gebeten war.

Domenico studierte auf derselben Seite des Blattes noch eine Gruppe in Akt, abermals in der gleichen Sicht, zwei Männer, die Rücken an Rücken gestanden hatten, deren näherer seine Arme über beider Schultern zurückgebeugt und deren fernerer seine Arme erhoben, sich an den Händen des näheren festgehalten hatte, während der nähere ihn, leicht sich dabei beugend und einen Schritt vorwärts tuend, auf seinen Rücken zog.

Auf dem zweiten, ebenfalls von Degenhart und Schmitt rekonstruierten Blatte studierte Domenico ein- und denselben Jüngling im Slip, stehend; er variierte die Stellung, Haltung und Stimmung des Jünglings. Das eine Mal stand er, das

¹³⁸ Jacob Bean, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1982.

¹³⁹ Man könnte eine Studie anfügen: CIZ-334: Florentinisch 2. V. 15. Jh's.: *Aktstudie nach einem stehenden Jüngling*, Florenz, Uffizien 94 E.

Standbein hergewendet, das Spielbein im Profile leicht vorgesetzt, und umfaßte auf Halseshöhe mit beiden Händen das Ende eines langen, unten leicht gebogenen Stabes; er stützte sich auf diesen Stab, das Haupt leicht zur Seite und aufgehoben, und offener Augen schauend; Domenico machte den Stab dem Oberschenkel des Spielbeines parallel laufen, zur Festigung der Figur, und ließ den Kopf und dessen Hebung über diesem Stab stehen. Das andere Mal stand dieser Jüngling, ventral zu sehen, aufrecht da, sein Standbein leicht ausgewendet, sein Spielbein ein wenig zur Seite und auf einen Stein gesetzt; er hatte die Linke in die Biegung seiner Seite gestemmt, die Rechte leicht über den Schenkel hinüber gegen die Mitte des Leibes geführt und hielt darin einen Stab (oder, wie Degenhart und Schmitt urteilen, eine Steinschleuder), der (oder die), unten gebogen (oder im Bogen), vor ihm zum Boden hinabführte, dort zum linken Fuße mit seinem großen Zehen parallel und dem rechten Fuße antwortend; er stand, wie hin und her sich wiegend (der Kehlkopf über der Schlinge oder Ferse), und schaute, aufgerichteten Hauptes und der Richtung des Spielbeinfußes folgend, in die Ferne: - ein David - vielleicht war dies auch sein Name¹⁴⁰.

Auf dem dritten Blatte studierte Domenico einen Stehenden und wiederum einen, der auf dem Boden saß, beide in Unterhose. Der Stehende, vom Rücken zu sehen, hatte das Spielbein rechts zur Seite gesetzt, die Linke in seine Seite gestützt, mit der Rechten in Schulterhöhe fest einen Stab umgriffen, ihn schräg nach rechts, dem Spielbeine parallel - was abermals die Figur festigte - auf den Boden gestellt, einen Stab, auf den er sich, den Kopf leicht vorgebeugt, nun stützte. Der kräftige Hintern, im Kontraste zur durchscheinenden und locker sitzenden Unterhose, und der feste Nacken seien nicht übergangen. Der Sitzende, halb von vorne zu sehen, hatte das rechte Bein halb angezogen, das linke, auf dem Boden liegende, untergeschlagen, hatte beide Arme, lockerer Finger, ausgestreckt; die Finger seiner Rechten berührten, jenseits des angezogenen Beines, in Fersennähe, leicht den Boden, sein linker Unterarm und seine linke Hand lagen auf dem linken Ober- und Unterschenkel, die Finger hingen überhin herab; er hatte seinen Kopf gegen den Zeichner gewendet und schaute genau beobachtend, abwartend heraus. Das zweite dieser Blätter sei nun herausgegriffen, um Domenico's ‚malerische' Modellierung anzusehen:

Domenico studierte diese Akte, so den linken, in Hell-Dunkel, ohne Dominanz der Konture, welche der Zeichner als Begrenzung - z.B. des Beines rechts - wohl zeichnete, die, als dunkle, durchaus aber auch fehlen konnten. So begrenzte der Zeichner den Körper etwa durch Weißhöhung z.B. links fast vom Halse, jedenfalls von der Schulter an bis in den Rücken, auch den Oberarm bis zum Ellenbogen vor dem Leibe und den Oberschenkel und den

¹⁴⁰ Die Naturstudien des Domenico Veneziano, gewandet oder in Akt, waren ikonographisch in der Regel nicht bestimmt, und Domenico nutzte sie in seinen Gemälden nicht unmittelbar.

Unterschenkel links. Der Zeichner gab bisweilen mit Bister eher Formen als Grenzen, so Augenkreise - sachlich wohl den Wimpernkranz -, so Pupille, Augenbrauen und Locken. Domenico zeichnete auch den Stab dieses Jünglings in reinem Hell-Dunkel, ohne Konture, und gab Schlagschatten an beiden Füßen. Domenico's *Figurazione* war ein sowohl leises wie entschiedenes, ein kraftvolles wie zartes Herausheben und Abheben vom Grunde, und das Papier war rau.

Zur malerischen Modellierung gehörte bei dem rechten Akte, daß Domenico den Oberarm und den Ellenbogen links überhaupt nicht vom Grunde abhob, dann die Schultern aber klar, durch Weißhöhung, und rechts den Oberschenkel von der Hüfte an und den Unterschenkel, diese durch breite Bisterbahnen. Den Schatten am linken Oberschenkel innen gab Domenico als breite Fläche, ebenso den Schatten zwischen dem rechten Unterarme und dem leuchtenden Slip. Dieses malerische Kontrastieren führte dazu, daß der Zeichner den Hintergrund zwischen dem Stab (oder der Schleuder) und dem Bein einfach dunkel gab - sachlich unerläutert -, gegen welche Dunkelheit er den Stab (oder die Schleuder) bzw. das Bein mit einer dunkleren Linie, breiter oder schmaler, abhob, dem Hellen kontrastiert.

Die zwei Studien des stehenden Jünglings, Hirt und Held, wurden - ferner - auf dem Blatte so plaziert, daß deren Zusammengehörigkeit zu spüren ist, und die Studien des Rückenaktes und des Sitzenden so, daß die ‚Tendenz auf Komposition‘ zu bemerken ist, von welcher bei anderen Studien des Domenico schon zu sprechen war.

Bei jenen früher herangezogenen Studien nach der Naturwirklichkeit war zu sehen, daß Domenico seine Gestalten zu figurieren wußte, wie es Masaccio eingeführt hatte. Und das studierte er hier und nun am nackten Körper: die Aktfiguren standen auf ihren Füßen, sie standen auf dem Boden; davon war bei Giovanni di Paolo keine Rede; sie hatten im Unterschiede zu jenen eine Achse, sie wurden um diese Achse herum organisiert und ponderiert; und die Gestalten wußten um diese ihre Achse, das sieht man ihnen an: der variiert studierte Jüngling stand einmal so und einmal anders, als wenn er, wie für die rechte Studie bemerkt, sich in seiner Achse hin und her zu wiegen, verstanden hätte; und der als Rückenakt studierte Mann und der auf demselben Blatte sitzende, junge Mann standen, saßen, neigten und stützten sich in ihrer Achse, nun schwereren Leibes. Dadurch, daß die Gestalten in ihren Haltungen und Bewegungen sich zugleich zu ihren Achsen verhielten, gab es eine Zweischichtigkeit in deren Darstellung. Dazu kam als Drittes, daß Domenico seelische Stimmungen darstellte, einen *motus animi*, und daß diese Stimmungen aus der Haltung und Bewegung der Körper sprachen, ja, diese zu erzeugen und zu begründen schienen, ob die einzelne Gestalt nun posierte oder sich eher selbst aussprach: Das Herrschende und das gesammelt Ernste auf dem ersten Blatte, das schwere vor sich Hinschauen des Rückenaktes, das unsichere, wartend-beobachtende, Herausschauen des sitzenden, jungen

Mannes auf dem dritten Blatte und die wechselnden Gemütslagen des variiert stehenden Jünglings auf dem zweiten Blatte: nachdem man diese Studien des Domenico gesehen, meint man, die Jünglinge und Männer, die ihn umgaben, zu kennen.

Nachfolger des Masaccio (1440er Jahre), *Aktstudie zweier, einander verbundener Jünglinge*, hellgraues Papier, Feder, mit feinem Pinsel weiß gehöht; die Figuren wurden später um die Konture herum ausgeschnitten und neuerlich aufgeklebt 0,19 x 0,10, Florenz, Uffizien 30 F (CIZ-347). Die Lesbarkeit dieser Zeichnung hat dadurch, daß die Figuren um die Konture herum ausgeschnitten wurden, sehr gelitten. Domenico Veneziano hatte der Geschlechtlichkeit des variiert studierten Jünglings Platz gelassen, sie aber keineswegs herausgestellt und sie bei den anderen Aktfiguren kaum oder infolge der Stellung und Haltung der Figuren überhaupt nicht behandelt. Das war bei diesem Nachfolger des Masaccio anders.

Der ältere dieser Jünglinge, halb von vorne zu sehen, stand breit und etwas o-beinig da, das Standbein uns zugekehrt, das Spielbein in der Körperrichtung halb von vorne zu sehen, mit schmalen Unterschenkeln, deutlichen Schienbein- und Kniescheibenknochen, breiten Oberschenkeln, auf denen und zwischen die eingelassen, mächtig der Rumpf, leicht zur Standbeinseite gebogen, saß und das Geschlecht da war; der Jüngling schaute, mit leicht zur Spielbeinseite geneigtem Kopfe, vielleicht halb offenem Munde, aus tiefen Augenhöhlen, vielleicht traurig, vor sich hin. Der jüngere der Jünglinge, im rechten Winkel neben dem älteren, das Standbein leicht abgewendet, war ihm mit dem Spielbeine zur Seite und leicht vorangetreten; er neigte sich im Rumpfe dem Gefährten zu, hatte ihm die Finger seiner Linken zart von hinten auf die nähere Schulter und den rechten Arm vertrauensvoll über die fernere Schulter gelegt; er hatte seinen Kopf dem älteren parallel gestellt, ein wenig stärker geneigt, ihn seiner eigenen Hand und dem Gefährten genähert, und schaute, vielleicht zusammengezogener Brauen, etwas wulstiger Lippen und stupsnasig, ebenfalls aus tiefen Augenhöhlen, aufmerksam. Der ältere hatte seinen rechten Arm gehoben, die Hand auf den Unterarm des Freundes über seiner Schulter gelegt und den linken Arm leicht zu Seite gewendet, wo er mit lockeren Fingern vielleicht den Schenkel des Freundes leicht anrührte. Man meint Figur von Freundschaft zu sehen, in welcher der jüngere zu dem älteren sich neigt und hält, und der ältere zusammen mit dem jüngeren etwas, das sich vor ihnen zeigt, erlebt; beide vital und ernsthaft. Degenhart und Schmitt sprechen von einer „machtvollen, ja wilden Aussage“ und nennen das Blatt *Adam und Eva*¹⁴¹. Falls der Zeichner „Adam und Eva“ gesagt haben sollte, dann eher motivierend: „stellt euch vor, ihr wäret Adam und Eva nach der

¹⁴¹ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 423.

Erkenntnis des Sündenfalles“; was er zeichnete, waren halbwüchsige Gefährten und Freunde.

Benozzo Gozzoli (1420 - 1497, 1450er Jahre, um 1459, 1470er Jahre) *Studie eines männlichen Aktes; zwei Studien männlicher Akte; Studie eines weiteren männlichen Aktes*: gerötelttes Papier, braune Feder bzw. braune Feder und Pinsel, weißgehöht, bzw. auf gelbbraunem Kreidegrund, Silberstift und weißer Pinsel 0,20 x 0,15 bzw. 0,17 x 0,04 bzw. 0,20 x 0,10, Florenz, Uffizien 12 E, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen 1/2, New York, Privatbesitz (CIZ-404v, -419/20, - 426); Umkreis des Benozzo Gozzoli, *Vier Studien männlicher Akte*, hellbrauner Kreidegrund, Silberstift, Bisterpinsel, weiß gehöht 0,18 x 0,28, Oxford, Christ Church College A. 10 (CIZ-475). Ich gehe auf diese Studien des Gozzoli und seines Umkreises nur im Vorübergehen ein.

Einerseits, um an ihnen die Verschiedenheit der Technik, der Mittel und der Wirkung hervorzuheben, die ein Zeichner wie Gozzoli bei seinem Studieren anwandte, benützte und erreichte: In der ersten Aktstudie des gut dreißigjährigen Zeichners wohl für einen dahinschreitenden, aufmerksam aufschauenden, kräftigen Mann, der etwas wie eine Fahne tragen sollte: auf leicht gerötetem Grund nur braune Feder, Konture, Parallel- und Kreuzschraffuren. In den nächsten beiden Aktstudien des etwa vierzigjährigen Zeichners für einen Jüngling mit Federhut und Lanze und einen jungen Mann mit einem Stabe, beide frontal dastehend, der zweite geziert um die eigene Achse beschäftigt: auf dunkel gerötetem Grund braune Feder, auch zeichnender brauner und weißer Pinsel, Konture, Parallelschraffuren, welche sich in der Weißhöhung gelegentlich zu Feldern verdichten. Und in der letzten Aktstudie des wohl Mittfünfzigers, vielleicht für den Christus einer Grablegung: auf nun gelbbraunem Kreidegrund, für die Konture Silberstift und für die Modellierung weißer Pinsel. In der frühesten Studie stand der Körper offen und frei im Lichte; in den mittleren wirkten die Körper geschlossen, das Licht, das auf sie traf, abweisend; und in der letzten war der Körper dunkel, wie der Grund, und brauchte, um sichtbar zu werden, das Licht, das auf ihn traf, ja fast aufschlug.

Andererseits, um mit einem Studienblatte aus dem Umkreise des Gozzoli ein extremes Beispiel für jene häufig erwähnte ‚Tendenz auf Komposition‘ zu nennen, welche die nebeneinander gezeichneten Einzelstudien, einer Komposition ähnlich, zusammenstimmen machte: Hier waren es vier männliche Akte, die infolge der Ähnlichkeit der Sicht auf die beiden linken und auf die beiden rechten Akte, infolge der Ähnlichkeit der Stellung und Haltung abermals der beiden linken und dann der beiden rechten Akte und infolge der verbindend wirkenden Gesten und Blicke des zweiten und des vierten Aktes in einer Sequenz zu stehen und eine *Storia* darzustellen scheinen.

Von Gozzoli, wie letztlich erinnert sei, stammte auch ein erstes Porträt in Akt, das Aktporträt eines Jungen (CIZ-405).

Andrea del Castagno (gegen 1421 - 1457, gegen 1454), *Studien zweier männlicher Akte*, Feder, laviert 0,20 x 0,17, Florenz, Uffizien 110 E (CIZ-496)¹⁴².

Castagno figurierte in dieser letzten Aktstudie nach der Naturwirklichkeit, die ich heranziehe, bislang ungewohnt heftig, lebendig bewegte Akte. Auch deren Studium war schwierig: denn der Werkstattgenosse - wie man annehmen darf -, der für diese beiden Studien posierte, konnte die Haltung des linken Aktes für längere Zeit einnehmen, nicht aber die des rechten. In dem Werkstatttraume von oben herabhängende Riemen- oder Bänderschlingen, in die man Gliedmassen hätte einbetten können, um eine Haltung auf Zeit zu justieren, wie sie Rubens später benützte, wird man weder annehmen dürfen, noch hätten sie wohl bei dieser besonderen Haltung genützt werden können. Der Mann, der nur auf seinem rechten Beine stand, in diesem Beine dann vorgeneigt, im Torso wieder zurückgebeugt war und noch beide Arme hob und übrigens wohl ponderiert war, wenn man beachtet, daß das angehobene, im Unterschenkel zurückgeführte linke Bein sich mit den Zehen gegen den unteren Teil der Wade des rechten Beines stützte, dieser Mann mußte die Haltung wieder und wieder einnehmen, bis der Zeichner das Verhältnis der Beine zu einander, der Beine zum Hintern, des Hintern zu Rücken, Armen und Kopf studiert, erfaßt und in Figur gebracht hatte.

Auch Castagno, der in dieser Studie selbst intim Individuelles, wie den langen Hodensack, nicht ignorierte, figurierte nach Ähnlichkeit und Gegensatz (*similia, contraria*). Die eine Figur war von vorne zu sehen, die andere von hinten, sie standen einander gegenüber; die eine hatte die Beine auseinander gerichtet, ihre Arme zusammengeführt, die andere dagegen die Beine zusammengeführt und die Arme auseinander gerichtet; die eine hatte die Arme gesenkt, die andere gehoben; und beide schauten und reagierten zugleich auf das, was sie über sich sahen oder von dort erwarteten: die eine war relativ einfach bewegt, die andere höchst kompliziert; die eine trat leicht nach links näherzu, hatte die Arme leicht nach links vor der Brust verschränkt und schaute auf, bewegt und gesammelt, erwartend - und die andere hob sich jenem Fernen entgegen, wich dann zurück und warf die Arme empor, sie schaute auf, sich nach oben öffnend und schützend, wie sich exstatisch ergebend.¹⁴³

¹⁴² Man könnte einige Studien anfügen: CIZ-508/11: Florentinisch um 1460: *Vier Studien nach männlichen Rückenakten, eine Studie nach einem liegenden, männlichen Profilakt*, Paris, Louvre Inv. 1256, Stockholm, Nationalmuseum Inv. 48, New York, Pierpont Morgan Library I.4. D.

¹⁴³ Mich der Vermutung anzuschließen, daß es sich um Studien für ein *Inferno* handeln könnte, wie gelegentlich geäußert, sehe ich noch keinen Grund.

Castagno konturierte die Figuren mit einzelnen, immer wieder neu ansetzenden, konvexen Federzügen von unterschiedlichem Radius, welche nach außen drängende Kraft wechselnder Spannungsintensität darstellen, und im Wechsel mit diesen auch mit geraden Federzügen, die Streckung darstellen; man verfolge den Kontur links außen des Beines der ersten, frontalen Figur, oder den linken Kontur des Oberschenkels und Bauches der zweiten, der Rückenfigur; ferner sah und zeichnete Castagno akzentuierende und schärfende Winkel wie links zwischen Bauch und Brust der Rückenfigur oder letztlich abgerundete Winkel wie links vom Oberschenkel über's Knie zum Unterschenkel abermals dieser Rückenfigur. Castagno modellierte die Figuren dann über die Konturierung hinaus und im Verhältnis zu einzelnen Konturbögen durch die Lavierung gewölbter Oberflächen, vor allem die Oberschenkel und Gesäßbacken der Rückenfigur. So figurierte Castagno handlungs- und ausdrucksbewegte, elastisch-dynamische Figuren voller Kraft und Spannkraft. Man meint, den energischen Federzügen, der zupackenden Lavierung anzusehen, mit welcher Kraft und Sympathie der vielleicht dreiunddreißigjährige Zeichner die Bewegungskraft, das Ausdrucksvermögen, die Bewegung und den Ausdruck, in und durch Körper, in seinesgleichen, die er beobachtete und studierte, Figur werden ließ - „Wildheit, Kraft und Größe“ schreiben Degenhart und Schmitt dieser Studie zu.¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Degenhart-Schmitt, *Corpus*, z.St. p. 514.

3. Kapitel: Ghiberti's Natur- und Geschichtsstudien nach Texten und nach der natürlichen wie historischen Wirklichkeit. Bemerkungen zu seinen *Commentarii*.¹⁴⁵

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) schrieb seine drei Bücher *I Commentarii*¹⁴⁶ wahrscheinlich in den Jahren 1447-1455, in den Siebzigern seines Lebens, und, ohne sie vollenden zu können. Heute ist eine einzige Handschrift erhalten

¹⁴⁵ Diese Erörterung der *Commentarii* des Ghiberti steht zugleich in einer Folge mit meinen schon früher publizierten Erörterungen der Schriften des Cennino Cennini und des Leon Battista Alberti über die Kunst der Malerei und der im zweiten Teile vorliegender Schrift enthaltenen Erörterung des *Libro di Pittura* des Leonardo da Vinci. S. Rudolf Kuhn, "Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozeß." *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 36, 1991, 104-153, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4689/>; und: Rudolf Kuhn, "Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei", *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28, 1984, 123 – 178, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>.

¹⁴⁶ Julius von Schlosser entdeckte die Schrift Ghiberti's für die Wissenschaft und gab sie als erster heraus. Schlosser wies viele, Gezienus ten Doesschate und, nochmals bessernd, Klaus Bergdolt wiesen umfassend die von Ghiberti benützten, bald kopierten, bald übersetzten, Autoren, deren Schriften und darin die Stellen nach (s. die Synopse bei Bergdolt pp. 570-573). Lorenzo Bartoli besorgte die neueste und verbesserte Edition der *Commentarii*, und er rekonstruierte, auf der Grundlage der Forschungen von ten Doesschate und Bergdolt, den Text als Arbeitsexemplar Ghiberti's. Schon Schlosser, vor allem Bergdolt und Bartoli fügten ihren Editionen eine Anzahl von Quellentexten hinzu. Schlosser übersetzte das zweite Buch (nebst kleineren Partien der anderen) in's Deutsche, Bergdolt dann das gesamte dritte Buch, bei seiner Übersetzung immer wieder auch an Ghiberti's *auctores* orientiert, was dem Verständnis des Textes geholfen, und Bergdolt kommentierte dieses dritte Buch durchgängig. Julius von Schlosser, „Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe“, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, 4, 1910, 105-211 (stark überarbeitet und um die Kapitel über die Florentiner Künstleranekdote, über Villani, über das Fortwirken der Geschichtskonstruktion, das Mittelalter betreffend, und über das Giotto-Problem gekürzt, in den Kommentarband seiner nachfolgend genannten Edition aufgenommen); Julius von Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 1-2, Berlin 1912; Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Lorenzo Bartoli (Biblioteca della Scienza Italiana vol. 17), Florenz 1998. Gezienus ten Doesschate, *De derde Commentar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de middeleeuwsche Optiek*, Utrecht 1940; Klaus Bergdolt, *Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis, Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance. Eingeleitet, kommentiert und übersetzt*. Weinheim 1988. Julius Schlosser (übers.), *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti*, Berlin 1920. Julius von Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, München 1941 (enthält Schlosser's gesammelte Abhandlungen zu Ghiberti).

(Biblioteca Nazionale, Florenz, II, I, 333), die in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Eigentume des Cosimo Bartoli war, des an der *Doctrina* interessierten Übersetzers der lateinischen Kunsttraktate des Alberti in das Volgare, bei dem auch Giorgio Vasari die Handschrift einsah¹⁴⁷. Diese Handschrift wurde gegen Ende des Lebens des Ghiberti begonnen oder sogar erst nach seinem Tode zusammengestellt. In sie wurden die vollendeten Partien des Werkes, d.h. die ersten beiden Bücher sowie der Anfang des dritten Buches, und zumeist geordnete, doch oft noch nicht überarbeitete Materialien für den Hauptteil des dritten Buches in Gestalt von Übersetzungen und Exzerpten aus mittelalterlichen und antiken Autoren aufgenommen. Am Ende des zweiten der drei Bücher nannte Ghiberti dieses zweite und das nachfolgende dritte Buch ausdrücklich: *Commentarii*, ein Begriff¹⁴⁸, den Ghiberti bei Vitruv für Künstler- (Architekten-)schriften gefunden (Vitruv I,1,12; Ghiberti I,ii,9 p.49) und den auch Alberti für seine *De pictura libri III* verwendet hatte (Alberti III, 51), welchen Titel wohl schon Leopoldo Cicognara dem gesamten Werke faktisch, dann Julius von Schlosser, der erste Herausgeber des Ghiberti'schen *Opus Magnum*, ausdrücklich zuerkennen¹⁴⁹. Ghiberti beabsichtigte, seine *Commentarii* einem hochgestellten Gelehrten (*dottissimo; sacratissimo; nobilissimo*) zu widmen, ohne daß der Text schon erkennen ließe, wem¹⁵⁰. Der Schreiber dieser Handschrift, der insbesondere den schwierigen Text des dritten Buches, wie es scheint, oft nicht verstand, schob Blätter aus den Materialien gelegentlich an falscher Stelle ein

¹⁴⁷ S. u.a. Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton ²1970, pp. 311sq., Bergdolt p. XIII, Bartoli pp. 6sq.; über den Zustand des Manuskriptes Bergdolt und das Urteil Bartoli's pp. 13sqq. „*Infatti, per le sezioni sull'arte antica e moderna (cc. 1r-12v), per la prima parte della sezione sugli argomenti prospettici (cc. 12v-15r), e per la sezione sulla anatomia e la proporzione (cc. 61r-64v), il Ghiberti lavora effettivamente sulle fonti, ritoccandole ed adattandole alla propria argomentazione; ma nelle restanti carte sulla prospettiva e nelle prime carte sull'anatomia (cc. 15r-60r e 61v-62v, rispettivamente), si limita a raccogliere le fonti ed a combinarle senza modificarle affatto*“ (Bartoli p. 15).

¹⁴⁸ S. schon Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 10. Schlosser vertrat mit Nachdruck die deutsche Übersetzung ‚Denkwürdigkeiten‘, welcher Begriff jedoch für den Dritten Kommentar nicht paßt; so lasse ich es bei dem lateinischen Lehnwort im Italienischen des Ghiberti und verstehe es als ‚Aufzeichnungen‘.

¹⁴⁹ Seit Cicognara Titel des Gesamtwerkes, so Bergdolt p. XXV; s. Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fine al secolo di Canova*, 2. Auflage, Prato 1823, vol. 4, pp. 172, 225. Bartoli wies für den Begriff *commentario* auf Vitruv als Quelle. Bartoli versuchte gleichzeitig darzutun, daß Ghiberti am Ende seines Zweiten Buches, an dem er vom zweiten und dritten Kommentare sprach, mit dem ‚zweiten‘ Kommentare nur den zweiten Teil des Zweiten Buches über die Bildhauer, im Unterschiede zum ersten Kommentare, dem ersten Teile des Buches über die Maler, gemeint und damit den Begriff ‚Kommentar‘ für die auf einem eigenen Urteil beruhende Behandlung neuerer Künstler reserviert habe. Doch - was wäre dann der dritte Kommentar, zu dem Ghiberti an dieser Stelle doch ausdrücklich überging? Bartoli pp. 16sqq.

¹⁵⁰ Solche Anreden stammten wiederholt, doch nicht immer, aus den übersetzten Vorlagen s. Bergdolt p. XXVI.

oder bemerkte ihren irrtümlichen Platz nicht, verwirrte auch sonst häufig die Rechtschreibung, die Koordinatenangaben der Demonstrationszeichnungen, ja, gravierender, die Satzstruktur der Texte, ließ immer wieder Wörter, Sätze und Halbsätze aus oder sprang zum gleichen Worte an späterer Stelle vor oder an früherer Stelle zurück u. ä.¹⁵¹. Freilich ist auch zu fragen, ob Ghiberti selbst die komplizierten, aus mehreren Autoren erhobenen Materialien an allen Stellen schon verstanden hatte oder sie bei einer Durcharbeitung erst durchdenken und noch genauer verstehen wollte¹⁵².

Ghiberti hatte auf dieses Werk des Längeren hingearbeitet und/oder Kenntnisse und Materialien, die ihm dabei zustatten kamen, gesammelt, denn nachweislich kannte er schon 1430 Schriften antiker Autoren überhaupt, so des Cicero, und lieh sich besondere Schriften antiker Autoren aus, so des Athenaios, die er später in seinem Werke auch zitierte¹⁵³.

Das Werk im Gesamten besteht, wie erwähnt, aus drei Büchern, einem Buche über die Ursprünge der Kunst und die Geschichte der Kunst in der Antike, einem zweiten Buche über die Geschichte der Kunst in der neueren Zeit bis in das mittlere Trecento und - im Zeitsprünge angefügt - über das künstlerische Lebenswerk des Autors selbst und aus einem dritten Buche - viermal so umfangreich - über Fragen der Optik, der Anatomie, der Proportionslehre und andere Fragen der Naturwissenschaft, welches Buch vielleicht noch um weitere Gebiete hätte ergänzt werden sollen¹⁵⁴.

Wie - und das interessiert uns hier - arbeitete Ghiberti dabei, was war seine Methode? Ghiberti exzerpierte und transponierte Texte der *auctores* über die Geschichte der Kunst und der *auctores* der Naturwissenschaften, *exempla* vorbildlicher Autoren, die er als Autoritäten auch aufzählte und für Einzelstellen gelegentlich ausdrücklich benannte¹⁵⁵; er studierte und kopierte sie, wie es künstlerische Praxis lernender Aneignung war und er selbst es gelernt hatte. Er kopierte und transponierte das, was er garnicht anders erfahren konnte, aus der

¹⁵¹ S. z.B. Bergdolt pp. LXXXIII, LXXXVII, XCVIII, 175 Anm. 3, 241 Anm. 6, 259 Anm. 1, 463 Anm. 1 u.v.m.

¹⁵² S. z.B. Bergdolt pp. LXXXIII, LXXXVII und passim.

¹⁵³ S. z.B. Bergdolt p. XIII Anm. 5 (Ernst Gombrich folgend). Ghiberti's Konkurrenzrelief von 1401 zeugte, wie bekannt, bereits von seiner Schätzung antiker Kunstwerke, dann jedoch erst wieder seine Werke ab 1416, nun basierend *on a careful scrutiny of Roman sarcophagi and historical reliefs*, und, nochmals verstärkt, seine Werke aus eben den 1430er Jahren, s. Krautheimer, op.cit. pp. 282sq., Zitat p. 284, pp. 337sq.).

¹⁵⁴ Das letztere ergab sich der Forschung dann, wenn sie die Aufzählung der zehn Gebiete, in denen ein Bildhauer und Maler Kenntnisse haben müsse (I,ii,1), am Anfang des Ersten Buches als Arbeitsprogramm und Inhaltsverzeichnis verstand, was möglich wäre, aber nicht zwingend ist.

¹⁵⁵ Z.B. Alhazen: Bergdolt pp. 422, 492 (auf der letzten Seite zweimal), Avicenna: Bergdolt pp. 532, 536, s. Bergdolt jeweils zur Stelle, Averroes: Bergdolt p. 546.

Geschichte der vergangenen, antiken Kunst und dasjenige, was er selbst kaum errechnen, erfahren, erproben konnte und obendrein - durch ihn nicht zu übertreffen - gut und genau formuliert und ausgesprochen vorfand, aus den Lehren über die Optik, die Anatomie, etc. Ghiberti kopierte auch von einander abweichende Aussagen verschiedener Autoren zu ein und derselben Sache und stellte damit Varianten nebeneinander¹⁵⁶. Seine Kopien und Transpositionen bewahrten sogar die Ich-Form der Vorlagen, wenn deren Autoren z.B. auf eigene, ältere Schriften verwiesen; Ghiberti wußte, daß er Kopien und Transpositionen fertigte, und kein Leser seiner Zeit hätte vermutet, daß Ghiberti das alles selbst untersucht und der Sache nach aus Eigenem geschrieben hätte; man war des Kopierens der Form nach gewohnt.

Lagen die Texte in italienischen Übersetzungen vor, dann exzerpierte Ghiberti, lagen sie im lateinischen Urtexte oder in lateinischer Übersetzung vor, dann transponierte Ghiberti sie in das Volgare, möglichst Wort für Wort, dadurch deren Lehre sich und einem möglichen Leser nähernd und sie sich aneignend¹⁵⁷; nur die Schriften zur Anatomie exzerpierte Ghiberti auf Lateinisch, sie derart in akademischer Distanz belassend, sie vielleicht auch vor einem unberufenen Leser schützend¹⁵⁸.

Ghiberti studierte dagegen die Geschichte der neueren Kunst, deren Werke ihm vor Augen standen, und jene Naturphänomene, die ihm, insbesondere bei seiner künstlerischen Arbeit, begegneten, nach der historischen und der natürlichen Wirklichkeit und fügte diese eigenen Studien jenen anderen selbstbewußt und selbstverständlich hinzu; er verfuhr darin abermals so, wie es künstlerische Praxis war und er es gelernt hatte. Der gesamte Text seiner *Commentarii* glich damit einem Zeichnungsbuche mit Studien, allerdings nun in historisch systematischem und in naturwissenschaftlich fast systematischem Zusammenhange; der Text war eine *Studienkomposition*.

An *auctores* studierte Ghiberti die Schrift *Über Belagerungsmaschinen* περὶ μηχανημάτων des (vielleicht schon kaiserzeitlichen, hadrianischen) älteren Athenaios; er transponierte einen Text aus deren Einleitung und fügte diesen Text in die erste, die Haupteinleitung seiner *Commentarii* ein (die italienische, wahrscheinlicher lateinische Übersetzung dieser Schrift, die Ghiberti vorlag, ist

¹⁵⁶ Auffallend bei den Aussagen des Avicenna und des Averroes über den Knochenbau im menschlichen Körper, mäßig lange Texte, im unmittelbaren Anschluß aneinander (Bergdolt pp. 532-536 und 536-546).

¹⁵⁷ Bartoli: *Il Ghiberti non riassume, né commenta i testi delle fonti: piuttosto li trascrive, traduce e combina. Lavorando sul proficuo corpus prospettico medievale, il Ghiberti svolge opera essenzialmente linguistica, riducendo al volgare le fonti latine e rendendole così accessibili ad un ambito culturale più ampio*; in: Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998, p. 35.

¹⁵⁸ Ghiberti beließ - von einem Worte da und dort abgesehen - einmal auch die Unterschriften zu geometrischen Demonstrationen optischer Regeln bei Roger Bacon in Latein (Bartoli III,xxx,3; Bergdolt pp. 420sqq).

heute verloren). Ghiberti studierte die *De architectura libri decem* des Vitruv (der um die Zeitenwende lebte), transponierte mehrere Stellen aus den ersten Kapiteln zweier Bücher und vor allem aus den Einleitungen von fünf Büchern und fügte sie an sachlich geeigneten, die letzteren sogar an Gelenk- und Gliederungsstellen seiner *Commentarii* ein; er studierte Vitruv ferner über die Proportionen des menschlichen Körpers (nämlich das 1. Kapitel des dritten Buches des Vitruv). Die Berücksichtigung allein der Einleitungen und nur der jeweils ersten Kapitel der einzelnen Bücher sollte man durchaus beachten. Ghiberti studierte und transponierte dann aus den Büchern XXXIV und XXXV der *Naturalis Historiae Libri XXXVII* des Plinius (23/24 - 79) zur Geschichte der Antiken Kunst. Ghiberti studierte die Lehren der Optik und der Perspektive und kopierte ganze Passagen aus der *Prospettiva* des Alhazen (965 - ca.1040), aus der italienischen Übersetzung *Prospettiva* des Guerruccio di Cione Federighi (welche der lateinischen Übersetzung *De aspectibus* des Gherardus da Cremona in Toledo folgte)¹⁵⁹. Er transponierte ebenso ganze Passagen aus der *Perspectiva (Opus Magnum, Pars V)* des Roger Bacon (ca.1219 - ca.1292), aus der *Perspectiva communis* des John Peckham (ca. 1225/30 - 1292) und einige Passagen aus der *Perspectiva* des Witello (um 1230/35 - nach 1275), die ihm allesamt in lateinischer Fassung vorlagen. Ghiberti studierte ferner die menschliche Anatomie und kopierte einige Passagen aus dem *Liber canonis medicinae* des Avicenna (973/80 - 1037), aus der lateinischen Übersetzung des genannten Gherardus da Cremona¹⁶⁰, und aus dem Buche *Colligit* des Averroes (1126 - 1192), aus der lateinischen Übersetzung des Bonacosa in Padua¹⁶¹. Ghiberti benützte in den Fragen der Anatomie die damals gebräuchlichen Handbücher¹⁶²; und studierte in den Fragen der Optik und Perspektive, wie Bergdolt dargelegt, diejenigen mittelalterlichen *auctores*, die in der Schule der *scientia naturalis* in Padua bevorzugt wurden¹⁶³, bemerkenswerter Weise jedoch nicht deren ihm zeitgleiche Vertreter, sondern er ging auf die *fontes* zurück¹⁶⁴.

1. Ghiberti's Naturstudien nach Texten und nach der Wirklichkeit im Dritten Kommentar.

In der Einleitung zum Dritten Kommentare bezeichnete Ghiberti, einen Text des Vitruv über die Architektur seinem eigenen Vorhaben anpassend, diesen Dritten

¹⁵⁹ Bergdolt p. XLIV, dort auch: „Die Ungereimtheiten des lateinischen Textes potenzieren sich hierbei in der italienischen Fassung und gehen, zumindest zum Teil, von dieser in den dritten Kommentar ein“.

¹⁶⁰ Bergdolt pp. LXI sq. und LIV Anm. 402.

¹⁶¹ Bergdolt p. LXII.

¹⁶² Bergdolt p. LXII.

¹⁶³ Siehe die übernächste Anmerkung mit Zitaten aus Bergdolt.

¹⁶⁴ Bergdolt pp. XLV sq., auf welche Autoren Paolo Toscanelli, ein „Repräsentant der Paduaner *scientia naturalis* in Florenz“, Ghiberti hingelenkt haben könnte, so Bergdolt p. XL.

Kommentar ausdrücklich als eine Schrift über die Skulptur und die Malerei (*si scrive della scultura o della pictura*, Bartoli III,i,1; Bergdolt p.2). Dieser Dritte Kommentar hat seinerseits zwei Teile, einen Ersten Teil - zwanzig Mal so lang wie der zweite - *Über das Sehen* und einen Zweiten Teil *Über den männlichen Körper*. Wir würden den Ersten Teil wohl eher als einen Kommentar über physikalische, biologische (anatomische) und physiologische *Vorbedingungen* für Skulptur und Malerei ansehen, einschließlich einiger unmittelbarer Wirkungen dieser *Vorbedingungen* auf die Werke der Skulptur und der Malerei; doch, wenn man die Kunst der Skulptur und der Malerei als die Kunst *sehenden sichtbar Machens* begreift, dann handelte die Schrift von den (unmittelbaren) Bedingungen solchen sichtbar Machens und vom Sehen selbst, worauf zurückzukommen ist¹⁶⁵.

a) Über das Licht, das Auge und das Sehen.

Ghiberti handelte - wie ich zählen möchte: - in dem Ersten Kapitel des Ersten Teiles dieses Dritten Kommentares: *Über das Licht*. Er notierte - nach der Einleitung - als den ersten Satz aus Eigenem: *nessuna cosa si vede senza luce*, und erinnerte daran, daß Platon gelehrt habe, daß es zwei Sinne gebe, durch welche die *sapientia* im Menschen ihren Weg finde, das Gesicht und das Gehör; und Aristoteles, so folgte er dann Bacon, habe gelehrt, daß allein das Sehen die *differentia di cose* anzeige, wodurch wir *investighiamo e cerchiamo certa sperientia di tutte le cose, in cielo et in terra sono* (Bartoli III,ii,1-2; Bergdolt p. 4).

¹⁶⁵ Zu dem naturwissenschaftlichen Aspekte s. Bergdolt. Ich führe einige seiner Urteile an: „Die mittelalterlichen Autoren hatten den griechischen Ausdruck *ὀπτική* im Lateinischen mit diesem Wort (sc. *perspectiva*) wiederzugeben versucht. Es umfaßt alle mathematischen, psychologischen, anatomischen und philosophischen Gesichtspunkte, die bei der Wahrnehmung von Sehobjekten eine Rolle spielen. Die Themenfülle der ‚optischen‘ bzw. ‚perspektivischen‘ (die Begriffe sind im Mittelalter synonym) Schriften Alhazens, Bacons, Peckhams oder Witellos erklärt sich hierdurch“ (Bergdolt pp. XII sq.). „Im Quattrocento dürfte der Begriff ‚prospettiva‘ bzw. ‚perspectiva‘ noch weitgehend vom erweiterten mittelalterlichen Bedeutungsinhalt besetzt gewesen ein... Sie wird auch ‚perspectiva naturalis‘ oder ‚communis‘ genannt“ (Bergdolt p. XXIII Anm. 125). „Überraschender Weise geht Ghiberti um 1450 wieder von dem komplexen Begriff des Mittelalters ... aus (sc. und nicht der *costruzione legittima*, der bloß graphischen Perspektive mit einem Augenpunkte). ... Eine naturgetreue Wahrnehmung ist für Ghiberti jedoch viel komplexer. Sie läßt sich nicht allein durch eine geometrische Darstellung der Beziehung von Auge und Sehobjekt darstellen, wie dies bei der *costruzione legittima* der Fall ist. Nicht nur das Auge nimmt wahr ... Für Ghiberti sind andere Faktoren bei der Perzeption von ebenso großer Bedeutung. Interessanter Weise finden sich so im dritten Kommentar auch kaum Hinweise auf die Zentralperspektive, was von Ghiberti’s Kritikern vielfach mißverstanden wurde“ (Bergdolt p. XXIII). „Ein Vergleich drängt sich auf: Wie es Brunelleschi gelang, durch die Analyse mittelalterlicher Protorenaissance-Bauten antike Architekturstrukturen zu kopieren, stellte Ghiberti in den *commentarii* mit Hilfe der mittelalterlichen *prospettivi* die Verbindung zu den ‚Autoritäten‘ der Spätantike und der arabischen Welt her“ (Bergdolt p. XCVI).

Ghiberti unterschied dann, Witello und Alhazen folgend, Körper, die Licht senden, die Licht durchlassen und die Licht anhalten; unterschied das gesendete, das auffallende und das reflektierte Licht; die Lichtstrahlen und die Lichtpyramide, auch im Unterschiede zur Sehpyramide; die Lichtintensität am Ursprunge des Lichtes und die Lichtstreuung; den Widerglanz, den Schatten, in welchem man noch etwas sehen könne, und die Abwesenheit von Licht (Finsternis), in der man nichts mehr sehen könne; und die Schnelligkeit der Lichtausbreitung in der klaren Luft und deren Zähigkeit im Nebel (Bartoli III,ii,1-9; Bergdolt pp. 4-14).

Ghiberti notierte, mit Alhazen, die das Auge schmerzende Wirkung intensiven Lichtes und intensiv leuchtender Farben, deren nur langsam nachlassende Nachbilder, wenn man sich wiederum in's Dunklere, Schattige wende oder die Augen schließe, mit vielen Beispielen illustriert (Bartoli III,ii,10; Bergdolt pp. 14-18); umgekehrt, so fand Ghiberti im nächsten Kapitel des ersten Buches des Alhazen, - und dieses Beispiel dürfte ihn unmittelbar berührt haben - entziehe sich manches in schwachem Lichte oder an dunklem Orte unserem Blicke, das in mildem oder starkem Lichte hervortrete, in zu direktem und zu starkem Lichte aber auch überblendet werde, so feine (Relief)-Skulpturen und das in ihnen Dargestellte und Komponierte und - hier wohl: - dessen Eindruck (*sottili sculture; le cose ... in quelle sculture; la compositione d'esse; la compressione d'esse*); oder manches erscheine in schwachem Lichte in einer trüben Farbe (*colori torbidi*), in hellem Lichte jedoch funkelnd und selbst hell (*scintillanti e chiari*), so die Edelsteine; auch sei die Lage der Lichtquelle wichtig, um die Feinheiten der Skulpturen bestmöglich auffassen zu können; und letztlich nehme ein weißer Körper in mäßigem Lichte neben einem leuchtend-farbigen in vollem Lichte zunächst dessen Farbe an, dann, wiederum in's Sonnenlicht gerückt, sei die fremde Farbe auf ihm verschwunden (Bartoli III,ii,11-13; Bergdolt pp. 18-26; *la compositione d'esse* Bartoli III,iv,1; Bergdolt p. 36, hier sinngemäß hinzugefügt).

Ghiberti war - wenn ich Bergdolt's Anmerkungen und Zusätzen zu dem Texte folge - in den bisher beachteten Partien interessiert, seine Kopien und Transpositionen nach und aus den Schriften der *auctores*, wie er es beim zeichnenden Kopieren gelernt hatte: gelegentlich zu ändern, sie bisweilen zu bereichern, so durch eigenständige Nennung von und Erinnerung an Autoritäten - ich erwähnte die Nennung des Platon -, durch plausible Vervollständigung - ein „Licht ..., das ... ausgeht, *bis es ... ein Hindernis findet*“ (Bergdolt p. 6) -, durch Einfügung von Beispielen - bei den lichtdurchlässigen Körpern Luft, Wasser, Glas, Kristall, auch Chalzedon und Beryll, welche dem Künstler wichtig gewesen sein könnten (Bergdolt p. 6) -, durch sachliche Ergänzung - die Unterscheidung von geraden und gebrochenen Sehstrahlen (Bergdolt p. 8) und - später - ein Verweis auf weitere Autoren (auf Euklid, anlässlich einer

Transposition aus Peckham, Bergdolt p. 208) -, durch sinnvolle Umstellung - daß manches in schwachem Lichte trübe erscheine, in hellem Lichte funkelnd, aus dem dritten Kapitel des ersten Buches des Alhazen in Partien aus dessen zweitem Kapitel (Bergdolt p.20) -, durch eigene Zusammenfassung - bei der Lichtintensität am Ursprunge des Lichtes und der weiteren Lichtstreuung (Bergdolt p. 8), bei der Schnelligkeit und der Zähigkeit der Lichtausbreitung (Bergdolt pp. 12sq.) -, und durch Kritik an den Autoren, aber auch durch die Mahnung an sich selbst, Maß zu halten - *gli autori ... non fanno sempre questa differentia ...; ma non constringere troppo il parlare nostro: noi parleremo comunamente* (in der Umgangssprache, sc. nicht für Gelehrte) *come gl' altri* (Bartoli III,ii,8; Bergdolt p. 10).

Nun fügte Ghiberti einen längeren, eigenen Text ein (Bartoli III,iii,1-3; Bergdolt pp. 26-36), im Manuskripte mehr als eine Folioseite umfassend, nach Inhalt, Gattung und Stil anderer Art als bisher, einen Exkurs über antike Kunstwerke¹⁶⁶, welcher Exkurs in der Forschung große Aufmerksamkeit gefunden hat¹⁶⁷. Ghiberti erzählte in diesem Exkurs *Storie* über die Entdeckung - in einem Falle auch die Zerstörung - dreier Statuen und über das Sammeln eines geschnittenen Chalzedon, er beschrieb Erfindung und Darstellung in diesen Kunstwerken und begleitete seine Erzählung und Schilderung mit seinem und anderer Leute künstlerischen Urteilen. Er schrieb abwechslungs- und wendungsreich, zwischen den drei Aufgaben hin und her wechselnd, im Historischen lebendig, realistisch über Fundumstände, Finder, deren Tun, über das Zusammenlaufen der Künstler und Kunstkenner, in der Beschreibung auf das Motivische achtend, im künstlerischen Urteile bald allgemein, bald auf das Detail bezogen. Drei der vier Werke, den Hermaphroditen in Rom, die Venus¹⁶⁸ in Padua und den Chalzedon in Florenz mit dem *Raub des Palladium von Troja durch Diomed*¹⁶⁹ hatte Ghiberti selbst gesehen, und das vierte Werk in Siena, wohl abermals eine Venus und vom mediceischen Typus, kannte Ghiberti, wie er sagte, aus einer zeichnerischen Kopie des Ambrogio Lorenzetti¹⁷⁰.

Ghiberti schrieb einleitend, alle Skulpturen seien *cose scolpite molto perfette e fatte con grandissima arte e diligentia*, mit größter Kunst und Sorgfalt gefertigt.

¹⁶⁶ Ghiberti erwähnte noch ein weiteres antikes Kunstwerk, das er in Händen und selbst mit einer aufwendigen Fassung versehen hatte, einen Karneol mit der Darstellung, wie Schlosser erkannte, der *Schindung des Marsyas*, wie Ghiberti meinte, der Darstellung der *Drei Lebensalter*; er erwähnte es im Zweiten Kommentare innerhalb seiner Autobiographie (Bartoli II,vi,1).

¹⁶⁷ Insbesondere Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, op.cit., pp. 152 - 164.

¹⁶⁸ Schlosser op.cit. p. 155: möglicherweise vom Typus der capuanischen.

¹⁶⁹ Schlosser op.cit. p. 161.

¹⁷⁰ Man denke an die im vorigen Kapitel dieser Schrift herangezogene Studie des Gentile da Fabriano aus den 1420er Jahre nach einer *Venus pudica* in Rom (ehem. Rotterdam, D. G. van Beuningen (CIZ-134)).

Die Skulptur des Hermaphroditen in Rom sei *fatta con mirabile ingegno*, welches auf die Erfindung gehen dürfte, sie lasse *perfectione* erkennen, *doctrina et arte e magisterio*, welches nun die Figuration und die Komposition betraf; ein Detail - Ghiberti beschrieb die Figur motivisch genau -, nämlich das Leinentuch, auf dem der Hermaphrodit lagerte, zeige schon allein *mirabile arte*. Ebenso beurteilte Ghiberti die Statue der Venus in Padua, Kunst und Erfindung dabei zusammennehmend, sie sei eine *tanta perfecta cosa e fatta con tanta maravigliosa arte e con tanto ingegno*, auch an dieser Statue ein Detail hervorhebend, nun ein Detail der Erfindung, das Stehen auf dem rechten Fuße und das gleichzeitige Halten eines Tuches um die Hüften herum sei *fatto perfettissimamente*, und zum Abschluß: *lavorata molto diligentemente*. Ähnlich beurteilte Ghiberti die Statue der Venus in Siena als wunderbar, eine *maravigliosa opera*, eine *statua di tanta maraviglia e di tanta arte*, eine Statue *di grandissima perfectione*, wie die Fachleute und Kenner, die *intendenti*, später *gli intendenti e dotti dell'arte della scultura et orefici e pittori*, sie würdigten, eine Statue, die als *cosa molto egregia* sogar auf dem Stadtbrunnen plaziert wurde und dort auftrug. Gleichermassen rühmte Ghiberti den Chalzedon, er sei *perfettissimo*, die Reliefdarstellung *lodata sommissimamente*, das Relief sei eine *egregia cosa*, und konkreter nach den Proportionen beurteilt, eine *cosa maravigliosa con tutte le misure e le proportioni*, besonders der Jüngling sei meisterhaft verkürzt - wie Ghiberti ausdrücklich bemerkte -, sodaß es ein Wunder sei, *scorciava con tanta arte e con tanto maesterio, cosa maravigliosa*, in diesen Urteilen stimmten *i periti et amaestrati di scultura o di pittura*, stimmten *tutti li ingegni* überein.

Ghiberti fügte diesen Exkurs nicht in den Ersten seiner *Commentarii* ein, der von der Geschichte der antiken Kunst handelte, wo er inmitten der Geschichtsstudien nach Texten eigene Erfahrung mit und eigenes Urteil über antike Kunstwerke hätte einbringen können, sondern in den Dritten seiner Kommentare mit Naturstudien und an jene Stelle, die von dem Zusammenhang von Erkennbarkeit und Lichtintensität handelte: genau zu diesem Punkte seine eigene Erfahrung einbringend.

Ghiberti verband den Exkurs mit diesem Probleme zweimal und *expressis verbis*: „ich habe gesehen, *in una temperata luce, cose scolpite molto perfette e fatte con grandissima arte e diligentia*“, so lautete der einleitende Satz des Exkurses: er, Ghiberti, hatte Skulpturen in gemäßigttem Lichte gesehen und dank dieser Tatsache deren Qualität, deren Kunstcharakter erkannt; ebenso schloß Ghiberti die Behandlung des Chalzedon und damit den gesamten Exkurs, jener Einleitung symmetrisch, ab: „*Non si comprendeva bene a una forte luce. La ragione è questa ...*“, falls man dagegen den Chalzedon drehte und die Lichtverhältnisse damit modifizierte, „*allora si vedea perfettamente*.“

Ghiberti beschloß mit solchen Worten die Behandlung des dritten jener antiken Kunstwerke, die er mit *Augen*, mit eigenen *Augen* gesehen. In diesem

Problemzusammenhänge von Lichtintensität und sehendem Erkennen wirken die Abschlüsse der Behandlungen der beiden anderen Werke, die er mit *Augen* gesehen, des Hermaphroditen in Rom und der Venus in Padua, zunächst seltsam: an diesen zwei Bildwerken rühmte Ghiberti die *moltissime dolceze*, rühmte die Feinheiten, und fuhr dann fort: „und nichts davon konnte das *Gesicht* ausmachen, wenn die *Hand* es nicht mit *Gefühl* entdeckte (*nessuna cosa il viso scorgeva, se non col tatto la mano la trovava*)“, so beim Hermaphroditen, und noch schärfer bei der paduanischen Venus: „sie hat sehr viele Feinheiten, die das Gesicht nicht begreift, weder bei starkem Lichte, noch bei gemäßigtem, allein die *Hand* entdeckt sie durch *Tasten* (*à moltissime dolceze, le quali el viso no lle comprende, né con forte luce, né con temperata, solo la mano a toccarla la truova*)“. Diese Abschlüsse, abermals ihrer zwei, sind einander parallel, sie sind einander symmetrisch, und sie stehen inmitten jener erstgenannten, den gesamten Exkurs rahmenden Sätze. Das läßt das Durchgegliederte, das Komponierte des Exkurses des Künstlers erkennen. Inhaltlich schiene - so möchte man meinen - das Gefühl unter den Sinnen nun der feinere, der edlere Sinn zu sein, noch vor dem Gesichte; und Ghiberti verwendete auf die Relation von Gefühl zu Gesicht hier kein weiteres Wort. Doch wird man genauer sagen dürfen, daß das Gefühl innerhalb dessen, was das Gesicht wahrgenommenen, noch Feinheiten herausspürte. Hier vernahm man die Erfahrung eines ausgebildeten Goldschmiedes und eines Künstlers, der zeit seines Lebens vorwiegend als Plastiker in Statue und Relief tätig gewesen, d.h. mit Händen und Fingern bildend. Das Gesicht blieb sicherlich dem Range nach der umfassendere, der edlere Sinn, das Gesicht ermöglichte Weltorientierung; das Gefühl ermöglichte dann, noch Feinheiten zu spüren, kaum aber Weltorientierung zu geben. Ghiberti hatte eingangs des Dritten Kommentares Platon und Aristoteles herangezogen und den Gesichtssinn, neben und vor dem Gehöre, als den ersten Sinn herausgestellt, und er sah es wohl nicht als nötig an, das in Bezug auf das Gefühl nun abermals auszuführen.

Das Licht und das Sehen im Lichte lag den *Storie* des Exkurses dann noch allgemeiner zugrunde; denn die drei Statuen, von denen Ghiberti erzählte, waren zunächst ja unsichtbar und, mit Erde bedeckt, begraben gewesen (*sotto terra, coperta di terra, nascosa, sepulta, coperta con uno lastrone di pietra*), sie wurden gefunden, ausgegraben und hervorgeholt (*trovata, tratta fuori*); derart konnten sie wiederum gesehen und geschätzt werden, die erste Statue wurde an den Arbeitsplatz eines Bildhauers, die zweite schließlich in die Sammlung eines Fürsten gebracht und die dritte mit einem Feste auf dem *Campo* der Stadt auf einem Brunnen über die Menge erhöht, als eine *cosa egregia*.

Die Sichtbarkeit dieser antiken Kunstwerke lag den *Storie* zudem im Besonderen zugrunde, in dem eindringlich geschilderten, heftigen Hin und Wider zwischen Ikonodulie und Ikonoklasmus, zwischen Christentum und Renaissance. Denn die zweite der Statuen wurde in einem, für sie hergerichteten, gemauerten ‚Grabe‘

gefunden¹⁷¹, welches - so Ghiberti - ein *spirito gentile*, bewegt vom Mitleid (*mosso a pietà*), hatte einrichten lassen, als er sie *con tanta marviglosa arte e con tanto ingegno* gemacht sah, was Ghiberti zeitlich kurzerhand in die Zeit des aufkommenden Christentumes rückte und diesem entgegenstellte (*quando sormontò la fede christiana fu nascosa*). Und die dritte der Statuen wurde letztendlich auf das Verlangen eines in der Ratsversammlung erregten Bürgers, der das auch kriegerische Unglück der Stadt auf die Wertschätzung und Verehrung dieser Statue zurückführte, vom Brunnen wieder herabgenommen, zerstückelt und vergraben, dieses im Lande des Feindes, in einer Verbindung von Angst, christlicher Gesinnung (*la ydolatria è proibita alla nostra fede*) und magischer Praxis¹⁷². Ghiberti, selbst Plastiker und Sammler, rahmte die Schilderung dieser bewegenden, heftigen Vorkommnisse um die zweite und die dritte Statue in der Mitte seines Exkurses, seinen Text komponierend, mit den Berichten über die Bergung des ersten der erwähnten, antiken Kunstwerke an den Arbeitsplatze eines Bildhauers und des vierten in das Haus eines Antikensammlers, wo *gli intendenti e dotti dell' arte della scultura* sie in Ruhe, mit Einsicht und mit Gespür, in Bewunderung und Genuß wahrnehmen konnten.

Nach diesem Exkurs über das Licht und das sehen Können antiker Kunstwerke kopierte Ghiberti zum anderen Male aus dem zweiten und dritten Kapitel des ersten Buches des Alhazen, daß sich manches in schwachem Lichte oder an einem dunklen Orte dem Blicke entziehe, was in einem milden oder starken Lichte hervortrete - wobei er an den Reliefs nun auch die Komposition erwähnte -, oder daß manches in schwachem Lichte in trüben Farben erscheine, in hellem Lichte aber hell und funkelnd: Ghiberti variierte bereits Gesagtes, teilweise mit weiteren Beispielen (Bartoli III,iv,1-2; Bergdolt pp. 36-40). Man wird sich diese Wiederholung bei einem Autor, der seinen Exkurs sorgfältig komponierte, so erklären dürfen, daß er noch nicht entschieden hatte, an welcher Stelle diese Exzerpte letztlich stehen sollten, vor dem Exkurse, mit welchem das Erste Kapitel des Dritten Kommentares dann höchst wirkungsvoll abgeschlossen hätte, oder nach dem Exkurse, um nach ihm wieder in die Hauptargumentation zurückzukehren.

Das Erste Kapitel des Dritten Kommentares handelte also: *Über das Licht*, und das, wie ich zählen möchte, Zweite Kapitel dann: *Über das Auge*, da man, ohne dessen innere Zusammensetzung [und seinen Zusammenhang mit dem Gehirne] zu kennen, von der Funktionsweise des Sehens nichts wissen könne, wie Ghiberti aus Roger Bacon, der für dieses Kapitel fast alleinigen und fortlaufend benützten Autorität, notierte (Bartoli III,v,1;Bergdolt p. 40).
Ich greife zwei Punkte heraus:

¹⁷¹ Zu weiteren solchen Gräbern s. Schlosser op.cit. p. 160.

¹⁷² Zur historischen Grundlage des Ghiberti'schen Berichtes s. Schlosser op.cit. p. 153.

Ghiberti notierte die unterschiedenen Funktionen und Leistungen sowohl des *sensus communis*, wie der *imaginatio* und auch der *phantasia*: Der *sensus communis* „beurteilt also die Verschiedenheit der Dinge und die Unterschiedlichkeit der wahrgenommenen Objekte. ... [Er] beurteilt so die Funktion[leistung] der Einzelsinne (*e giudica questo senso della diversità delle cose e differentia de' sensibili. ... Ma giudica el senso comune delle operationi de' sensi particolari*).“ Er kombiniere die Daten, welche die verschiedenen Sinne, welche Gesicht, Geschmack etc. lieferten, zu einer Vorstellung von dem Objekte. Und die *imaginatio* „bildet einen Speicher“ für den *sensus communis* bzw. für dessen Arbeitsergebnisse (*la quale virtù si chiama ,imaginatione', et arca e ripostorio ,sensus communis'*). Und die *phantasia* endlich beurteile die Wahrnehmungen abschließend: Die *imaginatio* „speichert also die Bilder eines Objektes, während“ der *sensus communis* „sie aufnimmt. Daraufhin folgt ein abgeschlossenes Urteil, welches die Phantasie vollzieht“ (diese Übersetzung korrigiert den verderbten italienischen Text: *'l senso comune ritiene la spetie della cosa et ancora la riceve; la imaginatione seguita il giudicio compiuto, il quale giudicio exercita la fantasia*). (Bartoli III,vi,1; übers. Bergdolt pp. 46-50)

Ghiberti notierte auch zwanzig Kategorien (*intentiones*) des Sehens: Entfernung, Lage, Körperlichkeit, Figur, Größe, Zusammenhang, Unterteilung und Strukturierung, Zahl, Bewegung und Ruhe, Grobheit und Feinheit, Durchsichtigkeit und Dichte, Schattenverhältnisse, Schönheit und Häßlichkeit, Ähnlichkeit und Verschiedenheit: [*la remozione*], *il sito, la corporità, la figura, la grandezza, la continuatione, la divisione, la separatione, el numero, el movimento o riposo, l'aspreza e la dilicateza, la diafanità, la spesseza e l'ombra, la bellezza (e la pulcritudine), turpitudine, e la similitudine e la diversità* (Bartoli III,vi,2; übers. Bergdolt p. 50, von mir leicht geändert; der italienische Text nennt eine Kategorie doppelt, hier in runden Klammern abgehoben (s. Bartoli p. 114, Anm. 49), und eine Kategorie garnicht, hier in eckigen Klammern hinzugefügt, letzteres wie schon Bergdolt in seiner Übersetzung).

Es seien noch zwei Bemerkungen über die Schönheit eines menschlichen Gesichtes angefügt: Die Bindehaut, so notierte Ghiberti, sei weiß, damit *la faccia sia bella per lei*. Und über die Anzahl der Augen: *ancora conviene siano due occhi per benignità del creatore, acciò che se l'uno sia offeso, l'altro rimanga; ancora sono due acciò che lla forma della faccia sia più gratiosa e più bella* (Bartoli III,ix,4; Bergdolt p. 96).

In dem - nach meiner Zählung - dann Dritten Kapitel: *Über das Sehen*, kopierte Ghiberti Alhazen und transponierte Roger Bacon, später auch John Peckham. Ghiberti nahm die schon erwähnten Kategorien des Sehens (*intentiones*) auf und schrieb aus Eigenem: „Alle diese besonderen Intentionen sind nicht erforscht. Sie sind insbesondere nicht von Gelehrten so dargestellt worden, wie wir sie, in diesem Werke, soweit uns möglich, zu erklären und darzulegen, beabsichtigen, mit allen Verhältnissen und Maßen“(Bartoli III,x,2; Bergdolt p. 102) - welche

Absicht diese Formulierung auch immer ausdrücken mochte, es blieb beim Kopieren und Transponieren der Texte der drei Gelehrten und beim Hintereinander-Reihen der Exzerpte und Transposita.

Ich greife wiederum einiges heraus:

Ghiberti notierte, daß das Sehen ausschließlich die Form von Körpern (von Objekten, welche vorliegen,) wahrnehmen könne und diese Form entsprechend jener Kategorien, stets nach mehreren Kategorien zugleich, doch nach den einen Kategorie schon bei einem ersten Hinblick (*aspectus*) und nach anderen Kategorien nur bei genauem Hinsehen, bei genauem Beobachten und Unterscheiden (*intuitio*), so daß erst eine solche *intuitio* Sicherheit entstehen lasse. Feine Linien, die Verschiedenheit der Farben, auch abgewandte Teile eines Objektes bedürften eines solchen genauen Hinsehens.

Ghiberti notierte weiter, daß der Körper, das Objekt, als das aktive Element, von sich beim Sehen, als dem passiven Elemente, einer *virtù passiva*, ein Bild erzeuge, indem sich das Sehen der Form des Objektes anähnele; das exemplifizierte er an Farbe und Licht. Ghiberti hob die Bedeutung des Urteilens hervor, durch welches die in einer *intuitio* gewonnenen, zunächst verschiedenen Bilder und die dank zweier Augen gewonnenen, zunächst zwei Bilder als Bilder eines Objektes beurteilt und verstanden würden. (Bartoli III,x,1-xi,3; Bergdolt pp. 100-124).

Ghiberti kopierte Texte über den Vorgang des Sehens, dabei einzelnen Kategorien folgend; so auch der Kategorie der Schönheit, dies anhand von Gesicht, Schrift und anderen Objekten; diese Notate beschränkten sich allerdings - seiner Vorlage Alhazens entsprechend - auf die Aussage, daß die Teile zum Gesamten und das Gesamte zu den Teilen und die Teile zu einander proportional sein müßten, um schön zu erscheinen, und daß das Gesamte dadurch auch dann als schön erscheine, wenn die einzelnen Teile für sich nicht schön wären (Bartoli III,xiii,9; Bergdolt pp. 168-170).

Er notierte noch:

„Ich sage also, daß jede Wahrnehmung der Größe einer [bestimmten] Entfernung mit Hilfe der Größe der dazwischen liegenden Körper erfolgt. Beispielsweise wirkt eine Wolke über flachem Gebiete wie mit dem Himmel verbunden. In einer gebirgigen Gegend erscheint sie dagegen ganz erdnah, weil ihre Höhe, von der Erde aus betrachtet, oft nicht die der Berge erreicht. Die sichere Wahrnehmung der Entfernung der Wolken beruht also auf der Wahrnehmung der Körper, die dazwischen liegen. Sind diese Körper, die dazwischen liegen, in keiner festen Ordnung zueinander, sondern für das Auge durcheinandergeraten, so kann der Verstand nicht mehr das Ausmaß der Entfernungen wahrnehmen. ... Die Entfernung des Horizontes erscheint größer als die irgendeines andern Abschnitts der Hemisphäre. ... Wenn nämlich die Entfernung mittels der Größe der dazwischen liegenden Körper wahrgenommen wird, so muß, wenn größere Ausmaße der Dinge dazwischen vorliegen, notwendigerweise auch die Entfernung größer sein. Zwischen dem Horizont und dem Betrachter scheint die

ganze Breite der Erdoberfläche zu liegen, zwischen dem Betrachter und dem Zenit dagegen gar nichts. Deswegen erscheint der Horizont unvergleichlich weiter weg als jeder andere Teil des Himmels.“ (nach Peckham, Bartoli III,xxi,13-15; Berg-dolt pp. 236sq.)

„Das Auge macht sich also die Größe der Entfernung der Sehobjekte mit Hilfe der Tatsache klar, daß zwischen der Entfernung von Sehobjekten und den ununterbrochen hintereinander liegenden Zwischenkörpern eine Beziehung besteht, und indem es durch Erkenntnis der Ausmaße dieser Zwischenkörper, die zur Entfernung in Beziehung stehen, diese wahrnimmt. In einigen Fällen liegen nun die Sehobjekte in einer mäßigen Entfernung, in andern in einer größeren. Ist die Entfernung mäßig, können die Sehobjekte sicher erkannt werden. Ist ihre Entfernung nämlich mäßig und befinden sich zwischen ihnen und dem Auge solche Zwischenkörper, werden sie wirklich vom Auge wahrgenommen. Aus diesem Grunde wird man, wenn das Auge Wolken in einer Ebene oder Gegend ohne Berge wahrnimmt, glauben, daß sie so weit entfernt sind wie die Himmelskörper. Wenn dagegen die Wolken an den Bergen hängend gesehen werden und mit diesen verbunden und wenn die Spitzen der Berge von Wolken bedeckt sind und wenn sich dann die Wolken trennen und dadurch die Gipfel der Berge höher als die Wolken erscheinen, so sieht man aus diesem Versuch, daß die Entfernung der Wolken nicht so extrem weit ist und daß die meisten näher sind als die Spitzen der Berggipfel, und ferner auch, daß das, was man über die extreme Weite der Wolken zu wissen glaubt, ein Irrtum ist. Daher erfaßt das Auge auch nicht genau das Ausmaß der Entfernung von Wolken über einer Ebene.“ (nach Alhazen, Bartoli III,xxii,4; Bergdolt pp. 250sq.)

„Nichtsdestoweniger gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Ausmaß der Entfernung und der Größe des Objektes, wie sie vom Auge wahrgenommen wird. Es wurde ja bereits erklärt, daß einige Entfernungsgrößen von Sehobjekten sicher erkannt werden, andere nur mit Hilfe von Schätzungen. Letztere werden auf Grund der Ähnlichkeit ihrer Entfernungen mit der Entfernung eines Objekts, die sicher erkannt ist, wahrgenommen. Und sicher erkannte Entfernungen sind solche, die mit Hilfe von ununterbrochen hintereinander liegenden Zwischenkörpern erfaßt werden. Durch die Erkenntnis dieser zusammenhängenden Körper, die zum Auge in Beziehung stehen, und durch die sichere Wahrnehmung ihres Ausmaßes wird die Größe der Entfernungen von Sehobjekten sicher ermittelt, das heißt, wie sie an deren Enden jeweils vorliegen. Es bleibt nun zu erklären, wie das Auge die Entfernung von Sehobjekten mit Hilfe der ununterbrochen hintereinander liegenden Zwischenkörper begreift. Diese bilden größtenteils für das Auge vertraute Objekte, welche es immer wieder wahrnimmt. Häufiger handelt es sich dabei um die Erdoberfläche oder um Erdabschnitte, welche zwischen diesen Sehobjekten und dem Körper des betrachtenden Menschen liegen. Und die Größe der Erdabschnitte, welche zwischen dem Betrachter und dem Sehobjekt liegen, das sich auf der Erdoberfläche befindet, und welche in direkter Beziehung zur Entfernung der

Sehobjekte vom Auge stehen, wird vom Auge immer wahrgenommen. Die Wahrnehmung der Erdabschnitte, die sich auf der Erdoberfläche befinden, wird nur dadurch möglich, daß diese untereinander vom Auge gemessen werden, und zwar die entfernteren Abschnitte durch einen Vergleich mit den Erdabschnitten, die nahe am Auge liegen und deren Ausmaße sicher wahrgenommen werden können ... Das Vergleichsprinzip liegt also in dem[jenigen] Teil, der direkt vor den Füßen des Betrachters liegt. Dieser wird vom Auge und von der Unterscheidungsfähigkeit sicher erkannt, und zwar mit Hilfe des Maßes des menschlichen Körpers, des Maßes eines Fußes, wenn dieser Mensch darüber hinwegschreitet, oder eines Armes, wenn er einen Arm oder die Arme ausstreckt. ...“ (nach Alhazen, Bartoli III,xxiv,1-2; Bergdolt pp. 266sq. Alle drei Stellen in der Übersetzung von Bergdolt, unter Auslassung seiner Kennzeichnungen seiner Ergänzungen).

Soweit zum Ersten Teile des Dritten Kommentares *Über das Licht, Über das Auge und Über das Sehen*.

b) Über den männlichen Körper.

Ghiberti leitete den Zweiten Teil: *Über den männlichen Körper*, des Dritten Kommentares *a principiis* und feierlich ein, auch mit dreimaliger Anrede dessen, dem das Buch gewidmet werden sollte.

Im Ersten Kommentar gibt es zwei Anreden, am Anfang und am Ende des Kommentars (Bartoli I,i,1; I,ix,1); im Zweiten Kommentar gibt es keine Anrede. Und in diesem Dritten Kommentare gibt es in dessen Erstem Teil ebenfalls keine Anrede, doch im Zweiten Teile gehäuft und, wie zu sehen sein wird, gliedernd, akzentuierend eingesetzt.

Ghiberti transponierte in der Einleitung einen Text aus Vitruv's *De architectura libri decem* und handelte derart vom Ursprunge der Welt aus dem Wasser oder der Luft oder den Vier Elementen, er handelte vom Leben und der Ernährung (besonders durch Luft und Wasser), namentlich des Menschen, und fügte überleitend dann ein: *O nobilissimo, senza la notitia dell'ossa del corpo humano non è possibile a potere comporre la forma della statua virile* (Bartoli III,xxxiv,3; Bergdolt p. 532), womit Ghiberti - wahrlich - bei seiner ureigenen künstlerischen Aufgabe war. Ghiberti kopierte dann Passagen in Latein sowohl aus Avicenna wie aus Averroes, zweimal derart über den Knochenbau (und, ganz kurz, über die Blutgefäße) des Menschen handelnd.

Darnach transponierte Ghiberti, mit zwei weiteren Anreden an den Widmungsträger seines Werkes, wiederum einen Text aus Vitruv, nun über Bildhauer und Maler des Altertumes, *delli antichi statuarii et de' pittori*, die jene *forma della statua virile* zu komponieren wußten und mit *studio et ingegno et astutia* (*studio et ingenio sollertiaque*, Vitruv), mit Eifer, natürlicher Begabung

und wohl jedweder Kunstklugheit, *egregiamente ... l'opere perfette* geschaffen hatten. Diese Künstler - so sagte der transponierte Text - hatten jedoch ungleiches Glück, denn die einen arbeiteten für große Städte, für Könige oder für vornehme Bürger [wohl ansehnliche Werke an hervorragender Orten] und gewannen eine *eterna memoria*, und andere arbeiteten für weniger begüterte Vornehme und gewannen *nulla memoria*, die einen wie Myron, Polyklet, Phidias, Lysipp und ähnliche und die anderen wie Hegias aus Athen, Chion aus Korinth, Myagros aus Phokis, Pharax aus Ephesos, Boedas aus Byzanz, die Maler Aristomenes aus Thasos, dann Polykles und Androcydes aus Cyzikos und noch weitere: *per ignorantia della arte si obscurano le virtù*: und darum dieses Buch, um die *virtù* der Kunst zu zeigen¹⁷³ und die Unkenntnis und offensichtliche Fehleinschätzung aufgrund dieser Unkenntnis zu mindern. Ein solches Gedächtnis der weniger begünstigten, darum weniger erfolgreichen Künstler aus der Feder eines Künstlers, der eine wichtige Konkurrenz gewann und sehr erfolgreich war, ist bemerkenswert.

Ghiberti fügte aus Eigenem hinzu, daß auch die Maler, ebenso wie die Bildhauer, Bescheid wissen mußten, denn sie hätten dieselben Definitionen und Einteilungen, dieselbe Lehre und dasselbe *Ingenium*, sie gebrauchten dieselben Maße und Proportionen (*medesime determinazioni et participatione; medesima theorica, medesimo ingegno; misure, proporzioni*); und er wolle beginnen, *a dare forma alla statua virile con quella arte e diffinitioni e proporzioni et simetrie che usarono e nobilissimi staturarii e pictori antichi* (Bartoli III,xxxvii,1-2; Bergdolt pp. 546sq.).

Dann handelte Ghiberti, wie schon beim Knochenbau, zweimal nacheinander über die Proportionen des männlichen Körpers und über den *homo ad circulum* und *ad quadratum*, einmal nach Vitruv und einmal nach eigenem Urteile (Bartoli III,xxxvii,3-xxxviii,1; Bergdolt pp. 550-556, 562-564, 566-568), verbunden mit einem kurzen Exkurse nach Vitruv über die Idealzahl Zehn oder Sechs (Bartoli III,xxxvii,4; Bergdolt pp. 558-560).

Ich möchte die Proportionsrechnungen nach Länge (Vitruv, Ghiberti) und Breite (Ghiberti) im Einzelnen nicht wiederholen¹⁷⁴ und merke nur an, daß die Maßeinheit in dieser Proportionsrechnung das Gesicht vom Kinne bis zum Haaransatz war, gleich groß der Hand von der Handwurzel bis zur Spitze des Mittelfingers; daß die Körperlänge durch Vitruv auf zehn, durch Ghiberti auf neun und eine halbe Einheit, aber auch auf zehn, berechnet wurde; daß dem Vitruv der Nabel für den *homo ad circulum*, dessen Konstruktion Ghiberti für wenig realistisch hielt, und dem Ghiberti der Ansatz des männlichen Gliedes

¹⁷³ Parallelstelle im Ersten Kommentare (Bartoli I,v,1sq), in der zweiten Einleitung zum Gesamtwerk der *Commentarii*.

¹⁷⁴ Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 34sq. pp. 36sq. dort auch über Ghiberti's Einteilung der Proportionsfigur durch ein Netzwerk von Rechtecken.

überhaupt das Zentrum des Körpers¹⁷⁵ schienen. Wir kennen diese Konstruktionen vor allem aus einer, etwa dreißig Jahre jüngeren Zeichnung des Leonardo (ca. 1485/90, Feder 0,34 x 0,26, Venedig, Accademia Nr. 228, Popham 215: Mittelpunkt des *homo ad circulum* der Nabel und des *homo ad quadratum* der Ansatz des *membrum virile*).

Ghiberti's Darlegung seiner eigenen Proportionsrechnung wird heute gegen Ende durch eine letzte Transposition aus Vitruv störend unterbrochen (Bartoli III,xxxviii,1, 1. Hälfte; Bergdolt pp. 564-566), welche, so scheint mir, am ehesten den Abschluß des gesamten Kommentares oder den Übergang zu einer vielleicht noch beabsichtigten Darlegung der Perspektive darstellen könnte. Da der Schreiber der Handschrift, wie bereits bemerkt, häufig Blätter an der falschen Stelle einschob oder ihre verrutschte Lage nicht bemerkte, so - um den gravierendsten Fall zu nennen - ein Stück aus Alhazen (Bartoli III,xiii,1-12; Bergdolt pp. 148 - 174) in ein mitten im Satze unterbrochenes und später an derselben Stelle wieder aufgenommenes Stück aus Bacon¹⁷⁶, wird man die Unterbrechung sich auch an dieser Stelle so erklären dürfen.

Falls Ghiberti tatsächlich, auch noch von der Perspektive zu handeln, erwog, dann vielleicht deshalb an dieser Stelle, weil die Perspektive, künstlerisch praktisch gesehen, ebenso anwendbar gewesen wäre wie die Proportionsrechnung; doch - wie man einwenden muß - hätte die Perspektive, systematisch gesehen, in den Ersten Teil des Dritten Kommentares in das Kapitel: *Über das Sehen*, gehört. Derjenige Teil dieser letzten Transposition aus Vitruv, der auf die Perspektive hinweist, handelte von antiker, augentäuschender, perspektivischer Bühnenmalerei.

Und der andere Teil dieser letzten Transposition, der hier, als Abschluß gedacht, einen angemessenen Ort gehabt hätte, drückte, nach neuer, feierlicher Anrede an den Widmungsträger (*O egregio maggior mio*), Ghiberti's Dank an die Skulpteure, die Maler und besonders die Kunstschriftsteller für ihre Werke und Schriften aus, die, mit herausragender Klugheit ihres *Ingenium (con egregie astutie d'ingegno)* verfaßt, dem Autor, der wie aus einer Quelle Wasser schöpfe, seine Darlegungen erleichtert, ja ermöglicht und dann auch, Neues (*nuove istituzioni*) zu sagen, erlaubt hätten.

Akzeptiert man, daß diese letzte Transposition nach dem endgültigen Abschluß der Darlegungen über die Proportionen des männlichen Körpers und am Ende des erhaltenen Textes stehen sollte, und erlaubt man die Vermutung, daß Ghiberti über einen möglichen Fortgang mit einer Darlegung auch noch der Perspektive das letzte Wort noch nicht gedacht hatte, dann erkennt man in

¹⁷⁵ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 190, daß, die Scham als Zentrum anzunehmen, mittelalterlicher Tradition sei (Verweis auf Villard de Honnecourt).

¹⁷⁶ S. Bergdolt zur Stelle.

diesem Zweiten Teile des Dritten Kommentares eine ebenso sorgfältige Komposition wie in jenem Stücke mit den Antikenbeschreibungen: eine zugleich feierliche Einleitung nach Vitruv über das Prinzip der natürlichen Welt bis zum Menschen hin, dann folgte der Körperbau des Menschen, einmal nach Avicenna, einmal nach Averroes; dann eine der Kunst näher rückende, zugleich abermals feierliche Überleitung nach Vitruv über antike Künstler, welche die *forma* der *statua virile* zu bilden wußten, und über den Zusammenhang von Ruhm der Künstler und Sichtbarkeit wie Erkenntnis der Kunst und ihrer Werke, dann folgte die Lehre von der Proportion, einmal nach Vitruv, einmal nach eigenem Urteile; dann folgte der Abschluß, zum dritten Male feierlich, mit einer Danksagung an die älteren Künstler und Autoren.

Dieser Zweite Teil des letzten, des Dritten Kommentares mit jener Überleitung über antike Künstler und mit der Proportionslehre schloß zugleich den Kreis, der mit den beiden ersten Kommentaren über die Geschichte der Kunst, besonders demjenigen über die Geschichte der antiken Kunst, begonnen worden war; zu dem ich nun übergehe: Ich wechsele damit von Ghiberti's Studien zur Natur nach den Texten der *auctores* und nach der Naturwirklichkeit zu seinen Studien zur Geschichte, ebenfalls nach den Texten der *auctores* und nun nach der historischen Wirklichkeit.

2. Ghiberti's Geschichtsstudien nach Texten im Ersten Kommentare: Über den Ursprung der Bildenden Kunst und über die Geschichte der Skulptur und der Malerei im Altertume¹⁷⁷.

Ghiberti stellte dem Ersten Kommentare zwei Einleitungen voran, die, faktisch und der Sache nach, Einleitungen zum Gesamtwerk der drei *Commentarii* waren und die zweite zugleich die Einleitung zur Geschichte der Bildenden Kunst im Altertum und in der Neuzeit in seinen ersten beiden Kommentaren.

Ghiberti transponierte oder kopierte als erste Einleitung eine Stelle aus einer Schrift des älteren Athenaios, die einzige Stelle dieses Autors, die er benützte und die auch bei Athenaios zur Vorrede gehörte¹⁷⁸. Ghiberti transponierte oder

¹⁷⁷ Zu Ghiberti's Terminologie s. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 42-47, und Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 193-198, über eigene Prägungen des Ghiberti, Übernahmen aus seiner Zeit, aus dem Mittelalter und aus der Antike; „Indiculus Ghibertianus“, in Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 195-202; Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton ²1970, pp. 230-234, 309sq. und pp. xx sq. (Preface to the second edition); allgemeiner: Charles Seymour Jr, *Sculpture in Italy, 1400 to 1500* (Pelican History of Art), London 1966, pp. 4sq. über *statua* und *statua virile*; bes. Webster Smith, „Definitions of 'Statua'“, *Art Bulletin* 50, 1968, 263-267 über *statua* usf.; Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. 1 - 21, Turin 1961 - 2002.

¹⁷⁸ Die lateinische oder italienische Übersetzung, welche Ghiberti vorlag, ist verloren; der griechische Text und eine deutsche Übersetzung finden sich bei: Rudolf Schneider, *Griechische*

kopierte damit aus jener Schrift eines antiken Autors, die er sich schon 1430 ausgeliehen hatte, rund 20 Jahre vor der Hauptarbeit an seinen Kommentaren¹⁷⁹. Der Text handelte vom Schreiben, er handelte - wie Ghiberti ihn seinem Vorhaben leicht anpaßte - vom Schreiben über die Skulptur (*uno che scriva di scultura*) bzw. über die Skulptur und die Malerei (*come scultore o pittore*). Das Schreiben eines solchen Schreibenden wurde bedacht. Es wurde zugleich auf das Lesen eines Lesenden und auf die Zeitökonomie in dessen Leben bezogen, also im Rahmen des Lebens gesehen. In diesem Texte über das Schreiben traten Stichworte auf, die auch bei der Skulptur und der Malerei eine Rolle spielen und Ghiberti diesen Text vertraut und überzeugend, ihm das Schreiben als schriftstellerische Tätigkeit mit inhaltlichem und formalem Anspruche aber auch bewußt gemacht haben dürften, in Ghiberti's Text: *nuove inventioni, sapere le misure (del tempo), le compositioni (de' vocaboli)*, ein Buch als *compositione*, die *recta doctrina*, und auch, daß die Worte *secondo la proprietà della persona e dell' opera* gewählt werden sollten. Und das akkomodierte Zitat aus Athenaios schloß mit der Aufforderung: das Urteil sei jederzeit kurz, für den Bildhauer und den Maler klar, sei ungeschmückt und, wie wir verstehen dürfen, zweckgerichtet, es sei ‚unrhetorisch‘ - ein nicht unbekannter Topos der Redekunst: *in ogni sermone che si fa di questa arte giudico essere breve ed aperto, sì come scultore o pittore e come cosa non appartenente a' precepti di rectorica*. (Bartoli I,i,1) Ghiberti nahm den letzten Gedanken über die empfehlenswerte Kürze in der Einleitung zum Dritten Kommentare wieder auf, dort eine ähnliche Darlegung aus Vitruv (V, praef., 1) transponierend; und spitzte sie bei diesem naturwissenschaftlichen Kommentare auf die Schwierigkeit der naturwissenschaftlichen Terminologie zu, „die *Termini technici*, aus Notwendigkeit konzipiert, bleiben in der gewohnten Rede für das Verstehen dunkel“ (Übersetzung, nach Vitruv korrigiert¹⁸⁰): *lli proprii vocaboli della necessità conceputi nel consueto sermone nuocono alla oscurità et alli sensi*; solch einem im Hinblick auf einen Leser schwierigen Schreiben stellten Vitruv und Ghiberti die Dichtungen, durch Versmasse, edle Anordnung der Worte, Verteilung der Aussprüche auf verschiedene Personen u.a. erfreuend, und die Geschichtswerke entgegen, welche das Interesse der Leser am Neuen fesselten (Bartoli III,i,1), wie es, so füge ich hinzu, die ersten beiden Kommentare des Ghiberti ja auch taten.

In der zweiten Einleitung zum Ersten Kommentare handelte Ghiberti dann von der Skulptur und der Malerei im Allgemeinen, von dem *ingenium* und der *ars*,

Poliorketiker III (hrsg. u. übers. R. Schneider), (Abhandlungen der kgl. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philosophisch-Historische Klasse, N.F. 12, No. 5), Berlin 1912, pp. 8-13; der griechische Text nach einer älteren Edition auch in Schlosser's, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 63-64.

¹⁷⁹ S. z.B. Bergdolt p. XIII, Anm. 5.

¹⁸⁰ S. auch Bergdolt zur Stelle.

von der natürlichen Begabung und der Kunst, auch von der Theorie und der Praxis der Kunst und insbesondere von der Stellung und Bedeutung des *disegno*. Ghiberti begann mit einem Satze über die Vielseitigkeit des Wissens, dessen ein bildender Künstler bedürfe, und er schrieb, sich an ähnliche Gedanken des Vitruv (I,1,3)¹⁸¹ anlehnend, doch mit teilweise eigenem Inhalte: „Es schickt sich, daß der Skulpteur, und ebenso der Maler, in allen diesen [zehn] *Artes Liberales* unterrichtet sei: *Gramatica, Geometria, Phylosophia, Medicina, Astrologia, Prospectiva, Istorico, Notomia* [Anatomie], *Teorica disegno, Arismetica*.“ (Bartoli I,ii,1) Und den Umfang solcher Unterrichtung bestimmte Ghiberti etwas später anhand der Medizin und der Anatomie, sich wiederum an Vitruv (I,1,10) anlehnend, abermals auch mit eigenem Inhalte, genauer und auch begrenzend: „Auch muß er die *disciplina* der Medizin kennengelernt haben und die Anatomie gesehen haben, sodaß der Skulpteur weiß, wie viele Knochen in einem menschlichen Körper sind, wenn er eine *statua virile* komponieren will, und die Muskeln kennt, welche im Körper eines Menschen sind, und ebenso alle Sehnen und Bänder (*nervi e legature*), die in ihm sind.“ (Bartoli, I,ii,8) „Man muß kein Arzt sein wie Hippokrates, Avicenna und Galien, aber man muß ihre Werke wohl gesehen haben, muß die Anatomie gesehen haben, muß alle Knochen der Zahl nach (kennen), die im Körper des Menschen sind, muß die Muskeln, die in ihm sind, wissen, alle Sehnen und alle Bänder, die in der *statua virile* sind; andere Dinge der Medizin braucht man nicht so sehr.“ (Bartoli, I,ii,10; angelehnt an Vitruv I,1,13) Auf solches Wissen kam Ghiberti, wie gezeigt, im Zweiten Teile des Dritten Kommentares: *Über den männlichen Körper*, dann auch zurück. Ghiberti bestimmte den Umfang jener Unterrichtung ebenso anhand der Philosophie genauer, Vitruv (I,1,7) folgend: die Philosophie lehre einerseits die Natur der Dinge und erfülle den Künstler andererseits mit *magno animo*, sodaß er nicht *arrogante* sei, sondern *agevole, et humile, e fedele, e senza avaritia*, nicht anmaßend, sondern umgänglich, bescheiden, verlässlich, ohne Habgier, und sodaß er mit *gravitate* auf seine *dignitate*, mit Festigkeit auf sein Ansehen, achte (Bartoli I,ii,7). Ghiberti transponierte aus Vitruv (I,1,12) eine Vorstellung von Bildung aufgrund von Wissenschaften, welche Bildung aber nicht mit der vollständigen, fachlichen Durchdringung dieser Wissenschaften, vor allem nicht mit deren Praxis, identisch sei: diese Wissenschaften hingen unter einander zusammen (*congiuntione*), sie seien wie Glieder eines Körpers (*disciplina si come corpo uno di questi membri composta*), in den Grundzügen einander gleich, und man erfasse sie, wenn von Jugend auf (*dalle tenere etadi*) bemüht, gemeinsam, eine mit und anhand der anderen (Bartoli I,ii,9-11).

Ghiberti transponierte in diese zweite Einleitung nach der Aufzählung jener notwendigen ‚*Artes liberales*‘ aus Vitruv (I,1,1sq.), wiederum an die Skulptur und die Malerei angepaßt, noch dieses: „Die Skulptur und die Malerei ist eine

¹⁸¹ S. Bartoli z. St.

scientia, mit mehreren *discipline* und verschiedenen *amaestramenti* geschmückt, die“, wie Ghiberti mißverstand oder verderbt las, „der anderen Künste allerhöchste *inventione* ist. Sie wird mit einer gewissen Überlegung (*meditatione*) ausgeübt, die sich in *materia e ragionamenti* vollzieht“, in der Praxis und der Theorie (Bartoli I,ii,2); und der Skulpteur und der Maler müssen diese beide üben, um *autorità* zu gewinnen (Bartoli I,ii,3).

Und über die Verbindung von *ingenium* und *ars*, letztere hier *disciplina* genannt, ebenfalls aus Vitruv (I,1,3): *Bisognia sia di grande ingegno, a disciplina maestrevole (imperoché llo ingegno senza disciplina, o la disciplina senza ingegno non può fare perfecto artefice)*. (Bartoli I,ii,4) Es ist nötig, daß ein großes *ingenium* zu einer meisterlichen *disciplina* hinzukommt,...

Und über den *disegno*, den Ghiberti als die Theorie der Skulptur und der Malerei schlechthin bezeichnete, fügte er aus Eigenem hinzu: für den Bildhauer und den Maler „*el disegno è il fondamento e teorica di queste due arti*. Es schickt sich, daß er in der genannten *teorica* sehr erfahren sei, denn man weiß, daß man nur so ein vollendeter Skulpteur und auch ein vollendeter Maler ist. So vollendet ist ein Skulpteur wie er ein vollendeter Zeichner ist, und so der Maler. Die genannte *teorica* ist Ursprung und Fundament jeder Kunst [jeder dieser beiden Künste]“ (Bartoli I,ii,4).

Ghiberti transponierte dann über die Schriften zur *Doctrina*, über die Kunstschriften, die *Commentarii*, aus Vitruv noch das Folgende: „Die Alten haben die ebenso kluge wie nützliche Einrichtung getroffen, der Nachwelt ihre Gedanken durch Berichte in Form von Denkschriften (*per relatione de comentarii*) zu überliefern, damit sie nicht verlorengingen, sondern, von Geschlecht zu Geschlecht weiterentwickelt, in Buchform herausgegeben (*per vilumi composti*), Schritt für Schritt, im Laufe einer langen Zeit, die höchste Stufe gründlicher wissenschaftlicher Erkenntnisse (*alla somma sottiglieza delle doctrine*) erreichten.“ (Vitruv VII, praef.,1, übers. Fensterbusch¹⁸², unter Einfügung der italienischen Worte des Ghiberti, Bartoli I,iii,1). „Denn, wenn sie es nicht so gemacht hätten, dann könnten wir nicht wissen, welche Dinge (Taten) in Troja gemacht (getätigt) wurden“ - so fuhr an seinem Orte Vitruv fort (VII, praef. 2); und „die Dinge der Ägypter und der anderen antiken Nationen“: so gewann Ghiberti (Bartoli I,iii,2) seinen Übergang zum Ursprunge der Bildenden Kunst und zu ihrer Geschichte nach Plinius.

Des Plinius *Naturalis Historia*, sein Bericht von der Natur oder seine Naturkunde, handelte, wie in Erinnerung gerufen sei, in siebenunddreißig Büchern von der Kosmologie, der Geographie, der Anthropologie, der Zoologie, der Botanik, der Medizin und der Pharmakologie und in den letzten fünf Büchern (XXXIII - XXXVII) von der Metallurgie und der Mineralogie; Plinius handelte

¹⁸² Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur, Vitruvii de architectura libri decem*, ed., transtulit Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

dabei in diesen letzten fünf Büchern von den verschiedenen Metallen und Mineralien, er erklärte ihre Namen, erörterte ihre mannigfachen Arten und ihr Vorkommen in der bekannten Welt, handelte von ihrer Gewinnung, ihrem Handel und Handelswerte, auch von deren Fälschung und ‚Verwässerung‘, von ihrer Verarbeitung, von deren Technik und von ihrem Gebrauche zur Ausgestaltung der Lebensumstände bis hin zu der zeitgenössischen Übertreibung in Reichtum und Luxus, dem Verfall der republikanischen Schlichtheit, er handelte vor allem aber auch von ihrer Verarbeitung und ihrem Gebrauche in der Medizin wie in der Bildenden Kunst¹⁸³. Plinius handelte im Zusammenhange mit den Darlegungen der letztgenannten Art auch von der Geschichte dieser Bildenden Kunst, in Einzelsequenzen je nach dem Werkmaterial. Die wichtigsten dieser Sequenzen sind die Geschichte der Bronzeplastik in Buch XXXIV, 49-93, die Geschichte der Malerei in Buch XXXV, 53-148 und die Geschichte der Marmorskulptur in Buch XXXVI, 9-43, daneben gibt es andere Sequenzen, wie die Geschichte der Tonplastik, wiederum im Buch XXXV. Plinius schilderte die Geschichte der einzelnen Kunstgattungen anhand der großen Meister vor allem als eine Geschichte der Erfindungen innerhalb der Gattungen (*qui deinde et quae invenerint et quibus temporibus, dicemus*, Buch XXXV, 29) und über die Folge der berühmten Werke dieser Meister, und er ließ darnach, alphabetisch geordnet, eine Übersicht über die geringeren Künstler folgen. Ghiberti nutzte ausschließlich die Bücher XXXIV und XXXV, nicht die Passagen über die Marmorskulptur im Buche XXXVI¹⁸⁴; vielleicht hatte Ghiberti das in diesem Buche enthaltene, historische Material nicht entdeckt, vielleicht hatte ihm das Buch nicht vorgelegen. Ghiberti konzentrierte sich dabei auf die Tatsachen und die Gesichtspunkte der Kunstgeschichte, er studierte, extrapolierte und transponierte sie, und er ließ, 1400 Jahre später, auch oft - doch nicht durchgängig - dem Plinius je noch Aktuelles beiseite. Ghiberti konzentrierte sich auf die großen Künstler und deren Werke und ließ anderes, auch an Sachgattungen oder -aufgaben, wie Porträt und Genre, weg. Schon Plinius hatte gesagt: *nunc celebres [sc.Künstler] in ea arte quam maxima brevitate percurram* und deren berühmte Werke, *sive exstant sive intercidere* (Buch XXXV, 53), und damit auch von Kunstwerken gehandelt, die nicht mehr vorhanden.

a) Über den Ursprung der Bildenden Kunst.

Die Ägypter beanspruchten, schon 6000 Jahre vor den Griechen, wie Plinius schrieb, die Malerei, bzw. wie Ghiberti präziserte: den *disegno*, den Ursprung und das Fundament der Bildhauer- und der Malkunst, erfunden zu haben; die Griechen dagegen behaupteten, das sei in Griechenland geschehen, namentlich in

¹⁸³ Die materiale Verbindung von Pharmazie und Malerei war dem Florentiner Zunftwesen bekanntlich nicht fremd.

¹⁸⁴ Siehe auch Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 15 und Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 172.

Korinth (Plinius: in Korinth oder in Sikyon). Alle stimmten aber überein, daß es dadurch geschah, daß man den Schatten eines Menschen mit Linien umriß - so Plinius; und Ghiberti umständlicher und präziser: - indem der *disegno* an dem Schatten vor der Gestalt eines Mannes innerhalb des (auf dem Boden aufgefallenen) Sonnenlichtes entdeckt (*trovato*), erkannt und dieser Schatten dann mit Linien umgeben wurde (*circundare dalle linie*).

Ghiberti ließ an dieser Stelle die zeitlich rasche Bereicherung solcher Umrißzeichnung durch eine Binnenzeichnung, von der Plinius berichtete, und den Übergang zur Farbigkeit weg. Er reduzierte und konzentrierte den Ursprung der Bildenden Kunst auf die Erfindung jenes Außenkontures und fügte aus Eigenem an, dadurch das Geistige des Kontures, den es als solchen in der Naturwirklichkeit ja nicht gibt, der eine Erfindung, eine Setzung des Menschen ist, betonend: „sie waren die Erfinder der Kunst der Malerei und der Skulptur, sie zeigten die Theorie des *disegno*, ohne welche Theorie man kein guter Bildhauer und guter Maler sein kann: so gut ist man als Bildhauer und Maler als man erfahren ist in der genannten Theorie, d.h. im genannten *disegno*, welche [Theorie] man nicht gewinnt *sanza grande studio né sanza grande disciplina*“ (Bartoli I,iv,1; Plinius XXXV,15sq).

b) Über die Geschichte der Skulptur im Altertum.

Als Einleitung, nun in die Geschichte der Bildenden Kunst im Altertum, transponierte Ghiberti jene Passagen aus Vitruv, die er auch als eine Einleitung zum Zweiten Teile des Dritten Kommentares, zu den Proportionsstudien, für möglich hielt und auch dort einfügte: die Passagen nämlich über antike Künstler und den Zusammenhang von andauerndem Ruhme und dem Glücke der Auftragslage, wodurch Ghiberti in diesem historischen Teile seiner Schrift den Umständen des realen Lebens nahe kam, ferner Passagen über den Zusammenhang von Auftrag, Ruhm, Gedächtnis der Künstler und dem Verständnis der Kunst, schon seitens des Auftraggebers (dem Verständnis der *virtù della nostra scientia*) (Vitruv III, praef. 1-3; Bartoli I,v,1-3).

"Nichtsdestoweniger werden wir (nun) den ersten [Künstlern] folgen, welche die Erfinder und der Ursprung der Kunst der Statuarik und der Skulptur waren" (Bartoli I,v,3).

Ghiberti behandelte, Plinius darin folgend, erst Allgemeines und schrieb dann über einzelne, herausragende Künstler.

Ich will einiges hervorheben, zunächst aus dem Allgemeinen Teile:

Interessanter Weise versetzte Ghiberti die Geschichte der Tonplastik (aus Buch XXXV) in die Vorgeschichte der Bronzeplastik (aus Buch XXXIV) und sachlich

insofern zu Recht, als das Modellieren in Ton jedem Bronzegusse vorausging¹⁸⁵, doch auch historisch - nach Plinius, dem Ghiberti darin folgte, -: Denn der erste Plastiker, *secondo Plinio*, sei Butades in Korinth gewesen: dieser Butades traf auf seine Tochter, die in einen jungen Mann verliebt war, der Abschied nehmen mußte, und die im Scheine einer Lampe den Schatten seines Kopfes auf der Wand umriß (*lineò nel muro la faccia sua*), und er, Butades, nahm dann Ton zur Hand und bildete den Kopf des jungen Mannes plastisch [in diesen Umriß hinein] aus. Ghiberti ließ einiges aus dieser Geschichte weg, so das Abnehmen des entstandenen Reliefs von der Wand und das Brennen desselben; und er fügte einiges, das Grundsätzliche betonend, hinzu: daß die Umrißzeichnung des Mädchens *tanto perfectamente* gemacht war, daß *lla effigie d'esso giovane era maraviglosa* und daß der Vater zum Tone griff, als er *lo 'ngegno delle linee circundate* sah und erkannte. So stand am Anfange der Geschichte der Plastik abermals, nun - einer Geschichtserzählung entsprechend - ausgeschmückt und dem realen Leben näher, die These vom *disegno* als dem Ursprunge der Bildenden Kunst; und die Tochter, in und aus Liebe heraus inspiriert, wurde dem Künstlervater Butades zu einer Muse, denn der Vater erkannte in deren Linien das *Ingenium* (Bartoli I,vi,1; Plinius XXXV, 151).

Zu dieser Zeit, so fügte Ghiberti als historische Bemerkung aus späteren Paragraphen (XXXV, 153) ein, pflegte man noch keine *arte statuaria*, außer eben der Arbeit in Ton oder Gips.

Ghiberti fuhr dann fort, von anderen möglichen Erfindern auf Samos und von der Einführung der Kunst der Tonplastik in Etrurien durch die Künstler Eucheir, Diopos und Eugrammos zu berichten (Bartoli I,vi,1; Plinius XXXV, 152).

Zum Werkprozesse fügte Ghiberti, wiederum aus einigen Paragraphen später (XXXV, 156), ein, daß der weit jüngere Künstler Pasiteles, obwohl in der Statuarik höchst kenntnisreich (*sommamente docto*), Werke von Bedeutung über Tonmodelle vorzubereiten pflegte (Bartoli I,vi,2) und das Arbeiten in Ton die *madre della arte statuaria, overo di scultura* nannte.

Die Tonplastik abschließend, sei noch Lysistratos aus Sikyon erwähnt, der erste Künstler, der, nach Plinius und Ghiberti, das Bildnis eines Menschen (Ghiberti: das Bildnis eines Mannes) unmittelbar am Kopfe dieses Menschen in Gips abformte zu atmender Ähnlichkeit (Bartoli I,vi,3; Plinius XXXV, 153).

Bei der Geschichte der Bronzeplastik ging Ghiberti über das Kunsthandwerk aus Bronze flüchtig hin und eilte zur Statuarik, die sich schließlich aller Orten zu verbreiten begann: *finalmente questa arte in ogni luogo si cominciò a spargere*. Zunächst berichtete er mit Plinius: wem man Statuen zu setzen pflegte: zuerst habe man den Göttern Bronzestatuen gesetzt, in Rom zuerst der Ceres; darnach

¹⁸⁵ So schon Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 15 und Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 172.

auch berühmten Männer (*per qualche illustra causa e meritamente perpetua*), zu Rom, wie Ghiberti unterschied, Siegern in der Schlacht, in Olympia, worin er Plinius folgte, Siegern in den Wettkämpfen und in Athen zuerst den Tyrannen [verderbt für ‚den Tyrannenmördern‘] Harmodios und Aristogeiton; und schließlich habe man, vom allgemeinen Ehrgeize geleitet (*con humanissima ambitione*), sogar auf den Plätzen der Provinzstädte und in Privathäusern Statuen aufgestellt (Bartoli I,vi,8; Plinius XXXIV, 10sq, bes. 15-17).

Dann berichtete Ghiberti, welche Typen von Statuen geschaffen wurden: Von alters her seien *ymagini togate* im Gebrauche gewesen, dann auch *statue innude al modo greco*, mit einem Stabe in der Hand, doch hätten die Römer die Körper wieder, militärisch, mit Rüstung und Waffen versehen und verhüllt; neuerdings gebe es [sc. zur Zeit des Plinius] auch Statuen von Gestalten mit einem Umhange (*penuli*). Ghiberti - oder sein Kopist - übersahen dann die Reiterstatue als einen nächsten Typus; doch erwähnte Ghiberti wieder den folgenden Typ der Statue eines Siegers auf einem zwei- und auch vierrädrigen Wagen, zu Rom sogar auf einem Triumphwagen (Bartoli I,vi,9; Plinius XXXIV, 18-19). Ghiberti übergang die Ehrensäulen mit Statuen oben darauf wie auch die Statuenversammlung auf einer Rostra und in deren Nähe. Doch griff Ghiberti die im weiteren Zusammenhang erwähnte erste Statue für eine Frau heraus, die Statue der vestalischen Jungfrau Taracia Gaia oder Fufetia, sodann die auf Geheiß des Apollon zu Rom errichteten Statuen des tapfersten und des weisesten der Griechen, des Alkibiades und des Pythagoras. Ghiberti erwähnte auch den Brauch der massenhaften Errichtung von Statuen, von [angeblich] 360 für Demetrios von Phaleron in Athen und von einer Statue in jedem Stadtteile Roms für den Prätor Marius Gratidianus (Bartoli I,vi,10-11; Plinius XXXIV, 20-29, bes. 25-27). Ghiberti griff dann auch auf, daß die Zensoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius, gegenüber solcher Statueninflation, die Statuen sogar von ehemaligen Amtsträgern im Bereiche des Forums beseitigen ließen, wenn diese nicht *populi aut senatus sententia* (Plinius), *per sententia del populo* (Ghiberti) errichtet worden waren, und daß Cato als Zensor, wenn auch vergeblich, über die Errichtung von Statuen für Frauen geklagt habe. Ghiberti berichtete ferner von der Errichtung von Statuen zu Rom sogar durch Fremde für einen römischen Tribun und [durch Römer] auch für Fremde, sogar für Hannibal (Bartoli I,vi,12-13; Plinius XXXIV, 30-32).

Und, Plinius folgend, erwähnte Ghiberti, um das Alter der *l'arte statuaria* in Italien darzutun, zwei Werke gesondert, einen Triumphierenden Herkules auf dem Forum Boarium und einen doppelköpfigen Janus (Bartoli I,vi.14; Plinius XXXIV,35-36). Dann wandte Ghiberti sich den Kolossen zu: Er benützte dabei einen Satz des Plinius: „und dann kam diese Kunst (Ghiberti: in der Stadt) zu Unglaublichkeit, Kühnheit und Perfektion, und nur ein Beispiel will ich nennen ...“, welcher eigentlich zu einer überaus wirklichkeitsgetreuen Hundeplastik auf dem Kapitol überleitete, und sprach unmittelbar, wie Plinius erst darnach, von den Kolossen, als Beispielen solcher Kühnheit und Perfektion: von einem Apoll

(auf dem Kapitale) von 30 Ellen Höhe, von einem Jupiter auf dem Marsfelde, dann von einem Jupiter in Tarent von 40 Ellen Höhe, einem bewundernswerten Werke, das beweglich war und mit nur einer Hand gedreht werden konnte, dann von einem Helios in Rhodos von 80 Ellen (Ghiberti), 70 Ellen (Plinius) Höhe, denen noch weit größere nachfolgten, so ein Merkur bei den Arvernern von 400 Fuß und ein Nero in Rom, dessen Fragmente Ghiberti, bei S. Giovanni in Laterano selbst gesehen zu haben, mitteilte¹⁸⁶ (Bartoli I,vi,15-18; Plinius XXXIV, 38-47).

Einzelnes nun auch aus dem Besonderen Teil über einige herausragende Künstler:

Ghiberti stellte wie Plinius einen Katalog der Künstler und Daten voran. Und er fügte wie Plinius jenen Wettstreit der Künstler bei und in der Darstellung der Amazonen für den Artemistempel in Ephesos an; Ghiberti reichte *sua sponte* Phidias die Palme, die Plinius dem Polyklet zuerkannt - vielleicht verstand Ghiberti diese seine Änderung, angesichts des allgemeinen Ruhmes des Phidias, als eine Emendation (Bartoli I,vi,20-22, Plinius XXXIV, 49-53); doch zu einer Reduktion des Ruhmes des Polyklet durch Ghiberti siehe auch weiter unten. Es folgten dann Auszüge zu Phidias, Polyklet, Myron, Lysipp, Praxiteles u.v.a. (Bartoli I,vi,23-38; Plinius XXXIV, 54-87); diese Auszüge waren zumeist gekürzte Werkkataloge.

An diesem Teil über die herausragenden Plastiker der Antike fällt auf, daß Ghiberti die Kunsturteile des Plinius, namentlich über deren Erfindungen, über deren Darstellungsfortschritte, meistens beiseite ließ, so z.B. bei Polyklet, bei Myron und bei Pythagoras (Plinius XXXIV, 56, 58, 59), ganz anders als er es im Kapitel über die Maler der Antike tat; sei es, daß Ghiberti beim Studium des 34. Buches des Plinius, anders als später beim Studium des 35. Buches, Urteile über Künstler und Werke überhaupt noch kaum übernehmen und nur berichten wollte - was als Entwicklung eines Autors möglich wäre -; sei es, daß Ghiberti als Plastiker Urteile über Plastiken in der Regel nicht niederschreiben, nicht kopieren und nachsprechen wollte. Der gleiche Unterschied in der Behandlung von Bildhauern und Malern besteht nämlich auch im Zweiten Traktate, in dem sich Ghiberti bei den italienischen Skulpteuren und Plastikern, anders als bei den Malern, im Urteile ebenfalls zurückhielt, bes. bei Giovanni Pisano. In der antiken Kunstgeschichte machte Ghiberti darin eine Ausnahme bei Lysipp, den er wohl besonders schätzte, bei dem er, wie Plinius, die Behandlung der Haare, die kleineren Köpfe, zierlicheren Körper und Glieder, Maße und Symmetrie hervorhob, den er überhaupt mit Lobsprüchen bedachte: *doctissimo in tutta l'arte*

¹⁸⁶ Durch Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 100, Anm. 17 identifiziert, seit 1471 im Konservatorenpalaste, nach heutiger Meinung Konstantin d. Gr. darstellend; s. Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hrsg. Hermine Speier, Tübingen ⁴1966, vol. 2, Nrn. 1578 und 1581.

et universale; fece ... con perfetta similitudine; faceva maraviglose e perfecte opere; grandissima diligentia et arte, deren ersten und dritten Lobspruch Ghiberti der Vorlage sogar hinzufügte (Bartoli I,vi,30; Plinius XXXIV, 65). Eine zweite Ausnahme machte er bei Praxiteles, bei dem er, wie Plinius, den verschiedenen Ausdruck (*due diversi effecti*) in einer weinenden (wohl trauernden) Matrone und in einer sich freuenden Hetäre hervorhob, als Zeichen zugleich von dessen *peritia dell' arte* (Bartoli I,vi,33; Plinius XXXIV, 70). Letztlich ist das von Plinius übernommene - und schon bei Plinius beachtliche - Urteil über die Parisstatue des Euphranor hervorzuheben: „Von Euphranor stammt der Alexander Paris, an dem man lobt, daß alles zugleich (gesehen und) verstanden wird: der Schiedsrichter der Göttinnen, der Liebhaber der Helena, doch auch der Vernichter des Achill“ - *Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur, quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector* - *Eufranore fece Paris, il quale sommamente è lodato, che in quella sola s'intende ogni sua cosa, cioè che pare il giudice delle ydee et amatore de Helena e lo amazatore d'Achylle*, welches Urteil, insbesondere im Hinblick auf das in ein- und derselben Figur dargestellte Oxymoron ‚*amator - interfector*‘, an die Mehransichtigkeit von Skulpturen denken lassen könnte (Bartoli I,vi,35; Plinius XXXIV, 77).

Auf einer anderen Seite fällt auf, daß Ghiberti den Bericht des Plinius über den Kanon des Polyklet dahin verkürzte: *e fece regole e liniamenti dell'arte* (Bartoli I,vi,24); bei Plinius hatte es, mit bemerkenswerter Schlußwendung, statt dessen geheißt: „Auch verfertigte er eine Statue, welche die Künstler als Kanon bezeichnen; und aus diesem Kanon leiten sie die Grundregeln der Kunst wie aus einer Art Gesetz ab; er allein ist es unter den Menschen, dem zuerkannt wird, die Kunst als solche durch ein Kunstwerk offenbart zu haben“ (übers. König, Plinius XXXIV, 55); allerdings schätzte Ghiberti wohl vor anderen den Lysipp als vorbildlich.

c) Über die Geschichte der Malerei im Altertum.

Als Einleitung (Bartoli I,vii,1-6), nun in die Geschichte der antiken Malerei, transponierte Ghiberti abermals aus Vitruv (Vitruv VII, praef. 11-14) zunächst eine Passage über Künstler, die Bühnenprospekte entworfen und auch über die Kunst des perspektivischen und plastischen Malens geschrieben (*comentarii*) hatten, sodann einen Katalog von Architekten, die sich, von ihren Bauten ausgehend, über die Symmetrien in den verschiedenen, dorischen, ionischen und korinthischen, Stilen schriftlich geäußert (*comenti, comentarii, volumi*) hatten. Am Ende dieser Einleitung folgte, hierher versetzt, eine Danksagung, die Vitruv vorangestellt hatte (nach Vitruv VII, praef. 10), welche Danksagung Ghiberti, wie berichtet, auch als Abschluß der gesamten *Commentarii* erwog und die dort vielleicht passender war. Dann folgte der ausdrückliche Übergang von der Geschichte der Skulptur zur Geschichte der Malerei.

Ghiberti's Text über die Malerei begann mit einem Mißverständnis der Äußerung des Plinius über die geringe Sorgfalt und Verlässlichkeit der griechischen Überlieferung und darin auch mit einem Mißverständnis der ersten historischen Nachricht: Plinius hatte geschrieben, daß der junge Phidias schon einige Olympiaden vor dem angeblichen Beginne der Malerei als Maler tätig gewesen sein und zu Athen einen Schild bemalt haben solle, ebenso dessen Bruder Panainos den Schild einer Statue zu Elis; Ghiberti mißverstand, daß Phidias das gesamte Bild des Olympischen Zeus gemalt habe. Plinius folgerte aus seiner Beobachtung und aus weiteren Nachrichten und Berechnungen, daß die Malerei schon viel früher, als die Überlieferung sagte, hoch geschätzt worden sein und daß deren Geschichte mit den monochrom malenden Meistern, wie Hygionon, Deinias, Charmadas und Eumares, früher begonnen haben müsse, Überlegungen, welche Ghiberti beiseite ließ.

Ghiberti wie Plinius erwähnten dann ein erstes Historienbild, eine *Schlacht von Marathon*, von der Hand des erwähnten Panainos, bei dem der bereits entwickelte Gebrauch der Farben dazu verhalf, die Feldherren der Griechen und die der Perser darzustellen (zu unterscheiden). Und Ghiberti wie Plinius erwähnten - wie in der Geschichte der Skulptur - einen ersten Künstlerwettbewerb, dieses Mal in Korinth und in Delphi, einen *combattimento della pictura*, zwischen Panainos und anderen Malern, den Panainos nicht durchaus für sich entscheiden konnte. (Bartoli I,viii,1-2; Plinius XXXV, 54-58).

Erfindungen:

Der monochrom malende Eumares (so Plinius; Ghiberti: Charmadas) habe als erster Maler Mann und Frau unterschieden. Kimon aus Kleonai habe die Bedeutung und Mannigfaltigkeit der Haltungen entdeckt und das Auf- und Niederschauen der Figuren dargestellt (Plinius sprach dazu noch von der Verkürzung einer von der Seite gesehenen Figur, vom Rückwärtsschauen, von der Unterscheidung von Gliedern, Gelenken, ja Adern, von Faltenhebungen und -senkungen) (Bartoli I,viii,1; Plinius XXXV, 56). Polygnot habe als erster Frauen mit durchsichtigen Kleidern (Ghiberti: *colle veste lucide*; Plinius: *tralucida veste*) und mit Kopfbedeckungen mannigfacher Art gemalt, er habe auch Gesichter mit offenen Mündern und teils sichtbaren Zähnen dargestellt und eben Köpfe mit verschiedenen Ausdrücken erfunden - statt der älteren Steifheit (Bartoli I,viii,3; Plinius XXXV, 58). Apollodorus habe als erster, wie Plinius berichtete, die *species* ausgedrückt, vielleicht die Gestalt soweit von Natur, und die Angemessenheit aller Glieder und Bewegungen an die jeweilige *species*, den Unterschied von Alt und Jung, Gott und Mensch, etc. beachtet¹⁸⁷; Ghiberti sprach

¹⁸⁷ Ich versuche *species* auf diese Art zu interpretieren, da später von Euphranor als dessen Erfindung gesagt wurde, er habe die *dignitas* der Heroen auszudrücken gewußt, wohl den Rang, die durch Stellung und Schicksal erworbene Würde (s. weiter unten); diese Unterscheidung fand

statt dessen von Beleuchtungsverhältnissen, von der Darstellung des Lichtes auf Körpern¹⁸⁸ (Bartoli I,viii,4; Plinius XXXV, 60).

Plinius berichtete des Weiteren von zwei Neuerungen des Parrhasios; Ghiberti übergang dessen doppeltes ‚*primus*‘. Plinius wie Ghiberti nannten dann als eine Leistung des Eupompos, daß man die Stillagen in der Malerei (*genera*) aufgrund seiner *auctoritas* nicht mehr in zwei einteilte, den ionisch-asiatischen und den helladischen Stil, sondern in drei, den ionisch-asiatischen, den helladisch-attischen und den helladisch-sikyonischen (man denke an die Bezeichnungen für die Säulenordnungen). Und als die besondere Leistung des Makedonen Phamphilos (bei Ghiberti irrtümlich: Ulixe di Macedonia), welcher - was Ghiberti besonders interessiert haben dürfte - gelehrt war in den *lettere* und in der Arithmetik und Geometrie, daß dieser Künstler als erster gezeigt habe, die Malerei könne ohne Arithmetik und Geometrie nicht vollendet sein, und daß, auf seine *auctoritas* hin, alle edel geborenen Knaben, zunächst in Sikyon, später in ganz Griechenland, auf der Schule das Malen (Ghiberti: *pictura*, Plinius genauer: *graphicen, hoc est picturam in buxo*, das Zeichnen, d.i. ein Malen auf Buchsbaumtäfelchen) gelernt hätten und diese Kunst unter die Freien Künste plaziert worden sei. (Bartoli I,viii,8; Plinius XXXV, 75-77).

Aristides aus Theben, so berichteten Plinius und Ghiberti, machte als erster das Gemüt sichtbar, die Empfindungen und die Leidenschaften, Plinius: *animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἦθη, item perturbationes*; und Ghiberti, ohne klärenden Verweis auf das Griechische: *dipinse l'animo e dichiarò e' sensi degli huomini, perturbatione* (Bartoli I,viii,16; Plinius XXXV, 98). Und Spurius Tadius, so verstand Ghiberti, sei der erste der Wandmaler gewesen (*trovò l'arte della pictura in muro*); Plinius hatte ihn innerhalb der Genremalerei, welche Ghiberti sonst übergang, als denjenigen angeführt, *qui primus instituit amoenissimam parietum picturam*, und dessen dazu passenden Vorwürfe aufgezählt: Villen, Haine, Flüsse, Fischer, Jäger, Winzer, worin Ghiberti ihm wiederum folgte (Bartoli I,viii,23; Plinius XXXV, 116-117). Euphranor, so berichteten Plinius und Ghiberti, schiene der erste gewesen zu sein, der die *dignitas* der Heroen ausgedrückt und zugleich die Symmetrie erreicht habe: *avere mostrato dignità di baroni et avere usurpato le misure*; Euphranor habe auch Bücher über die Symmetrie und über die Farben komponiert (Bartoli I,viii,25; Plinius XXXV, 128).

Große Meister: Werke, Urteile und Anekdoten (einige der bereits erwähnten Maler sind nochmals zu nennen):

sich vor Ghiberti schon in des Alberti Traktat *De Pictura Libri III*; siehe dazu: Kuhn, "Alberti", bes. pp. 148sq. jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>

¹⁸⁸ Wie Ghiberti auf sein Verständnis kam, ist nicht zu erfinden; im Texte des Plinius war kurz zuvor zwar von den *lumina artis*, zu denen der Autor eilen wolle, die Rede, den ‚Leuchten der Kunst‘, was Ghiberti aber durchaus richtig verstanden (*lumi della arte*), wenn auch auf die falschen Künstler bezogen hatte.

Polygnot, so schrieb Ghiberti, zeigte die *nobiltà dell'arte*, indem er - wie erwähnt - Kopfbedeckungen sehr verschiedener Art erfand, er gewann der Kunst der Malerei *grandissima utilità*, er war ein *grandissimo disegnatore*, besonders von bewegten, ausdrucksreichen Köpfen. Das erste und das dritte Urteil waren Ghiberti's sachliche Explikationen allgemeiner Urteile des Plinius.

Apollodorus malte, wie Plinius schrieb, ein Gemälde, welches die Augen des Betrachters, wie kein Bild zuvor, zu binden vermochte, *quae teneat oculos*; ein Urteil, welches Leon Battista Alberti in seine Lehre von der Kunst in der Malerei schon aufgenommen hatte¹⁸⁹; ein Gemälde, mit dem verglichen es zuvor kein Werk gegeben hatte, *che dimostrasse alcuna virtù* - so setzte Ghiberti Plinius' Urteil radikal um. (Bartoli I,viii,3-4; Plinius XXXV, 58-60).

Dann trat - nach Plinius und Ghiberti - Zeuxis durch die geöffneten Pforten der Kunst - man möchte sagen: - als Malerfürst ein, auch reich gewandet, der seine Gemälde bald verschenkte, da sie niemand angemessen bezahlen könnte. Er stellte in einer Penelope deren *mores*, die *costumi* dar und großmächtig Zeus inmitten der Götter; er malte ferner ein Gemälde nach den fünf schönsten Mädchen von Agrigent, nach den schönsten Körperteilen einer jeden, für den Tempel der Juno Lacinia¹⁹⁰. Ghiberti rühmte die *molte simetrie*, die *molta perfezione* seiner Kunst und, anhand dieser Anekdote, die *tanta excellentia e diligentia*, Plinius die *diligentia*¹⁹¹. Ghiberti folgte Plinius in weiteren Anekdoten über die Wirklichkeitstreue, welche Tier und Mensch, ja den Maler selbst, täuschte, und über den Wettstreit darin mit Parrhasios. Ghiberti setzte aus Eigenem hinzu, Zeuxis habe, wenn besiegt, selbstkritisch seine Figuren ausgebessert: *cerchò di racconciare la figura* (Bartoli I,viii,5; Plinius XXXV, 61-66).

Plinius Äußerung über Parrhasios übertrug Ghiberti frei und mit anderen Akzenten. Er hatte nach Ghiberti vieles komponiert, seinen Werken Maße (*misura*, Plinius' *symmetria*) und *grande gentileza* (entsprechend Plinius' *elegantia* der Haare, *venustas* des Mundes) verliehen, er hatte die Köpfe gut aus den Schultern hervorgewachsen gemacht und wundervolle Haltungen erfunden, er hatte die *salveza delli ignudi*, vielleicht: gesund leuchtende Akte, sehr schöne Münder und *gloriosi aspetti*, herrliche Gesichter (Plinius' *argutias voltus*) gemalt. Parrhasios, wie Plinius und Ghiberti schrieben, war zudem der von seinen Mitkünstlern (Ghiberti: von allen Malern und Bildhauern) anerkannte Meister der Außenkonture der Figuren, der anerkannte Meister der *liniae extremae, delle streme linie*. Ghiberti schrieb, solche Umrisse *vaghi e leggiadri* zu machen, das sei die Vollendung der Kunst sowohl in der Malerei wie in der

¹⁸⁹ Leon Battista Alberti, *De Pictura Libri III*, II,40 und III,52.

¹⁹⁰ Diese Geschichte auch schon von Francesco Petrarca, *Africa* VI, 451 sqq., hrsg. u. übers. Bernhard Huss und Gerhard Regn, Mainz 2007, p.365, übernommen; dort allerdings in Kroton spielend.

¹⁹¹ Die Monochrome Malerei in Weiß, von der Plinius berichtete, mißverstand Ghiberti so, als sei die Tafel in Agrigent weiß gewesen.

Skulptur, was man - wie er hinzufügte – auch nicht lehren könne. Ghiberti übergang des Plinius genauere Ausführung dieser *picturae summa subtilitas*: „die Extrema der Körper zu machen und damit die Art des Aufhörens des Gemalten [des gemalten Körpers gegen den Grund] einzuschließen ... Der Kontur muß nämlich um sich selbst herumlaufen und so aufhören, daß er anderes erwarten läßt und hinter sich auch das zeigt, was er verbirgt [also wohl: die körperliche Rundheit auch nach hinten ahnen läßt]“ (übers. König, etwas geändert). Letztlich erwähnten Plinius wie Ghiberti Zeichnungen des Künstlers, die er hinterlassen, welche Ghiberti, mißverstehend, jedoch einem anderen Maler zuschrieb. Ghiberti wie Plinius rühmten und charakterisierten dann an einzelnen Gemälden des Malers die Darstellung zweier Knaben, in welcher die *securitas aetatis et simplicitas* zu sehen war - eine frühe Würdigung der bestehenden Eigenart von Kindern -, dann die Darstellung eines Hopliten, der zu schwitzen, und eines weiteren, der beim Niederlegen der Waffen beklemmt Luft zu holen schien. Seltsam ist, daß Ghiberti eine andere Erfindung des Parrhasios, ein Musterbeispiel der *varietas motuum animi*, die zu einer *Storia* gehört haben könnte, beiseite ließ: „Er malte“, so schrieb Plinius, „das Volk der Athener, hier auch im Gehalte geistvoll (*argumento quoque ingenioso*). Er zeigte es nämlich als launisch, zornig, ungerecht, unbeständig, ebenso aber als leicht zu erbitten, mild, barmherzig und ruhmstüchtig ..., als erhaben und kleinmütig, als kühn und feige, und das alles zugleich und mit gleicher Ausdruckskraft“ (übers. König). (Bartoli I,viii,6; Plinius XXXV, 67-72).

Plinius und Ghiberti priesen dann des Timanthes *Ingenium* in der Erfindung - worauf bei beiden Autoren das *Ingenium* ausdrücklich ging -, in der Darstellung einer *Opferung der Iphigenie*; konkret in der Erfindung und Nutzung des Topos der Undarstellbarkeit, indem Timanthes die Trauer der Umstehenden in Stufen steigerte und das Haupt des Vaters der Iphigenie, als höchste Steigerung, verhüllte. Plinius schrieb: „Und in den Werken dieses einzigartigen [Künstlers] *intellegitur plus semper quam pingitur et, cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est*, (in den Werken) erkennt man immer mehr als gemalt wird und, obgleich seine Kunst die höchste ist, ist das *ingenium* doch noch über der Kunst“, Timanthes gibt dem Betrachter über dasjenige, was zu sehen ist, hinaus noch zu denken, oder, wie Ghiberti übersetzte: *ma all' opera della arte nientedimeno lo'ngegno l'avanza*. Nach der Erwähnung der *Opferung der Iphigenie* fügte Plinius an: *sunt et alia ingenii eius exempla*, Ghiberti: *e sono alchune altre copie del suo ingegno*, indem er das eindeutige *exemplum* durch das mehrdeutige *copia* ersetzte. (Bartoli I,viii,7; Plinius XXXV, 73-74).

Und Apelles, wie Ghiberti aus Plinius transponierte, überragte dann alle früheren, alle zeitgenössischen und auch alle späteren Maler. Er komponierte Bücher, welche die *doctrina della arte della pictura* enthielten. Er übertraf alle anderen Maler - und er beanspruchte das auch - in der *venustas*, wie Plinius schrieb, in der *belleza* und *perfectione*, so Ghiberti, welche Apelles selbst *Venus* genannt habe und, wie Plinius hinzufügte: *χάρις*. Er habe es zudem verstanden -

und auch das beanspruchte er zu können -, *levare la mano dalla tavola*, nach der Erfahrungsregel, daß *troppa diligentia*, zuviel Sorgfalt, oft schade. In der Kunstsache sei Apelles (trotz seines Selbstbewußtseins) bescheiden gewesen und habe Melanthios in der *dispositione* und Asklepiodoros in den *misure* den Vorrang eingeräumt.

Ghiberti erzählte dann, Plinius folgend, die Episode des Wettstreites des Apelles und des Protogenes im Zeichnen je feinerer Linien auf einer großen Tafel, woran und worin sie einander er- und anerkannten. Die Geschichte war im Altertum wohl ein Beispiel dafür, daß sich das künstlerische Vermögen auch im Einfachsten ausspreche und daß das Einfachste oft das Schwierigste sei, die feinste Linie hier die Frucht des begabten und geübten Könnens, Hand und Pinsel über eine große Tafel hin (*grande tavola*), d.h. mit stets anders gehobenem und ausgestrecktem Arme, delikat und sicher zu führen. Ghiberti's Transposition aus Plinius ist aber merkwürdig, weil Ghiberti allein dieser Anekdote einen Zusatz hinzufügte, ja, eine eigene Version der Geschichte erfand, welche Ghiberti's Unzufriedenheit mit dem Gegenstande jenes Wettstreites erkennen läßt und das Selbstverständnis eines mit den Fragen der Optik befaßten, gelehrten Künstlers des Quattrocento ausspricht. In Julius von Schlosser's lebendiger Übersetzung¹⁹²: „Ich halte dafür, daß die Geschichte von Apelles und Protogenes sich in Wahrheit zugetragen haben mag, wie Plinius erzählt; allein, es nimmt mich wunder, hör' ich von solcher Tiefe der Meisterschaft in allen Teilen der Malerei[, Geometrie] und Bildnerie, wenn mir der Schreiber dann einen so schwachmütigen Beweis davon auftischen will. Ich rede als Bildner und meine, sicher müsse es so sein, wie ich mir's denke. Doch sag' ich das mit aller schuldigen Ehrerbietung vor dem Leser. Und so will ich denn mit meiner Ansicht nicht hinter dem Berge halten. Apelles, der gar manche Schrift über die Kunst der Malerei verfaßt und ausgegeben hatte, kam also nach Rhodus ins Haus des Protogenes, fand auch da die Maltafel vorgerichtet. Nun kam es ihm in den Sinn, er wolle die Fürtrefflichkeit der edlen Kunst der Malerei (*la nobiltà dell'arte della pictura*) und, was er in ihr verstünde, an Tag legen, nahm also den Pinsel und entwarf ein künstliches Problema aus der Perspektive (*compuose una conclusione in prospettiva appartenente all' arte della pictura*). Da Protogenes nach Hause kam, erkannte er sofort die Hand des Apelles, und, wohlgelehrt, wie er war, versuchte er eine andere Lösung. Als Apelles dann zurückkehrte, verbarg sich Protogenes und sah nun, wie Apelles eine neue Lösung von solcher Feinheit und wunderbarer Kunst aufsetzte, daß es ihm unmöglich erschien, sie zu übertreffen, und, obwohl es ihn wurmte, daß er sich für überwunden geben müsse, so ging er doch hin und suchte den Apelles auf. Der aber hatte sich's zur Gewohnheit und zu stetem Brauch gemacht, jeden Tag

¹⁹² Julius Schlosser, *Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti* (übers.), Berlin 1920, p. 48sq.; s.a. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 16, 104.

eine neue künstliche Aufgabe aufzustellen und ihre Lösung zu suchen [Plinius berichtete dies von ‚einer Linie jeden Tag‘, welches sprichwörtlich geworden]. Mit solanem Eifer trieb er seine Kunst und war deshalb so wohlerfahren in ihr. [Und Ghiberti fügte diesen Satz hinzu, der zum Gegenstande der gesamten Kommentare paßte und das Thema nannte:] In seinen Werken wie vor der Natur selbst ließ er sich nur von der Richtschnur des Sehens leiten. Protogenes aber säumte nicht, jene Tafel, auf der die Linien des Apelles oder vielmehr sein Problema zu sehen waren, allem Volke zu weisen, vornehmlich jedoch den Malern, Bildhauern und sonstigen Kunstverständigen. Und jedermann war Wunders und Lobes voll.“

Es folgten dann die Anekdoten, daß Apelles seine Gemälde öffentlich ausstellte, sich hinter ihnen verbarg, um auch die Kritik der Laien, so des Schusters über das gemalte Schuhwerk, zu hören, sich von diesem darüber hinausgehende Kritik aber auch verbat; daß Apelles im Auftrage Alexanders d. G. dessen Geliebte Pankaspe als Akt malte, sich dabei in Pankaspe verliebte, und daß Alexander sie ihm großmütig schenkte; daß Apelles von einem Konkurrenten und ohne Wissen des Ptolemaios an die Tafel des Königs geladen wurde und auf die Frage des Herrschers, wer denn ihn eingeladen, zur Überraschung des Königs mit Kohle aus dem nächsten Kohlebecken das Porträt des Nebenbuhlers auf die Wand zeichnete. Ghiberti übernahm dann aus Plinius auch, daß Apelles, Bilder Sterbender (*expirantium imagines*) - so hatte Plinius geschrieben - zu malen, wußte, doch in der Version, daß Apelles Atmende gemalt habe (*gente paiono che spirino*); ferner auch: Wetterleuchten, Blitz, Donner, Regen und ähnliche, bewegte, flüchtige Naturphänomene. Ghiberti transponierte eigentümlicher Weise zwei Momente, die unter die Erfindungen einzureihen gewesen wären, dann nicht: daß Apelles König Antigonos, der ein Auge verloren hatte, schräg zu malen wußte, sodaß man die Entstellung seines Gesichtes nicht sah, - vielleicht hatte Ghiberti die Formulierung des Plinius nicht verstanden (*altero lumine orbatus*) -, und - noch bemerkenswerter - dasjenige, was Plinius über die Erfindung einer Lasur, eines Firnisses (*atramentum*) berichtete, welcher den Farben Glanz und Ton und dem gesamten Gemälde Schutz verlieh. (Bartoli I,viii,10-15; Plinius XXXV, 79-97).

Aristides dann, berichteten Plinius und Ghiberti, malte ein Gemälde - welcher Bericht des Plinius später Nicolas Poussin beeindruckt und auf dessen Erfindung der *Pest von Azdod* (1630/31, 1,48 x 1,98, Paris. Musée du Louvre 710) gewirkt haben dürfte -, Aristides malte ein Gemälde, „auf dem nach der Einnahme einer Stadt ein Kind zur Brust seiner an einer Wunde sterbenden Mutter kriecht, und man sieht, wie die Mutter dieses fühlt und wie sie fürchtet, das Kind würde nach dem Versiegen der Milch Blut saugen“ (Bartoli I,viii,16; Plinius XXXV,98, übers. König).

Protogenes, so Plinius und Ghiberti, habe bei einem Gemälde des Heroen und Städtegründers Ialysos die Farbe viermal aufgetragen, gegen Beschädigung und Alter, damit die untere Farbe, falls die obere verschwinde, dann zutage trete.

Ghiberti ließ die folgende Anekdote über dasselbe Gemälde weg, vielleicht schien ihm die darin beschriebene ‚Arbeitsweise‘ wenig solide und glaubwürdig, eine Arbeitsweise, die an Phantasiebilder Leonardo’s erinnert: „Auf diesem Bild [sc. des Ialysos] befindet sich ein wunderbar gemalter Hund, [wunderbar] da ja an ihm in gleicher Weise ein glücklicher Zufall mitgewirkt hat (*ut quem pariter et casus pinxerit*). Er meinte, auf dem Bild den Schaum des keuchenden Hundes nicht recht darstellen zu können, während er doch in jedem anderen Teil - was sehr schwierig war - sich selbst Genüge getan habe. Die Künstelei selbst jedoch mißfiel ihm (*displacere autem ars ipsa*): sie konnte nicht gemindert werden und schien allzu groß und weit von der Naturtreue entfernt zu sein, da der Schaum wie gemalt aussah, jedoch nicht wie aus dem Maule entstanden. In ängstlicher Seelenpein, da in der Malerei das Wahre, nicht aber das der Wahrheit Ähnliche enthalten sein sollte (*cum in pictura verum esse, non verisimile vellet*), hatte er den Schaum öfters abgewischt und den Pinsel gewechselt, war aber keineswegs mit sich zufrieden. Schließlich warf er aus Zorn über die Künstelei, weil man sie (als solche) erkenne, einen Schwamm auf die verhaßte Stelle der Tafel. Dieser trug die abgewischten Farben wieder so auf, wie es sein Bemühen gewünscht hatte, und so hat in der Malerei der Zufall die Naturwahrheit geschaffen (*fecitque in pictura fortuna naturam*)“ (Plinius XXXV, 102-103, übers. König).

Über des Nikomachos und des Philoxenos Schnellmalen, über dessen Abkürzungen hingegen berichtete Ghiberti sehr wohl (Nikomachos: *non ... fu un altro più veloce; con maravigliosa presteza et arte; Philoxenos: costoi seghuitò la presteza del maestro e trovò certi abbreviamenti della pictura*) (Bartoli I,viii,21; Plinius XXXV, 109-110).

Das für eine Geschichte der Stillagenlehre wichtige und eindeutige Urteil des Plinius über Nikophanes: elegant, gefällig, doch nicht erhaben, gewichtig, liegt bei Ghiberti - freilich könnte auch der Schreiber des Manuskriptes eine Passage übersprungen haben - verstümmelt und in’s Gegenteil verkehrt vor: *elegans ac concinnus ita, ut venustate ei pauci conparentur; cothurnus et gravitas artis multum a Zeuxide et Apelle abest: elegante e pulito in tal modo, che in honoranza era in lui la gravità dell’arte d’Apelle* (Bartoli I,viii,22; Plinius XXXV, 111). Über Athenion aus Maroneia überlieferten Plinius und Ghiberti ein anderes für die Stillagenlehre interessantes Urteil: die *eruditio* dieses Künstlers habe Gefälligkeit und Strenge zu verbinden ermöglicht: *austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat* (Bartoli I,viii,28; Plinius XXXV, 134).

Metrodoros, so berichteten Plinius und Ghiberti dann weiter, war als Maler und zugleich als Philosoph berühmt, *in utraque scientia magnae auctoritatis; nell’una e nell’altra scientia (facoltà, einige Zeilen später) fu di grande auctorità*; denn als L. Aemilius Paulus die Athener um einen Philosophen als Erzieher seiner Kinder und um einen Maler als Verherrlicher seines Triumphes anging, hätten sie ihm diesen einen Mann für beide Aufgaben und zu seiner Zufriedenheit geschickt. Bislang war bei Ghiberti von gelehrten Malern die

Rede, welche in der Arithmetik, der Geometrie und der Perspektive zuhause waren; am Beispiele des Metrodoros kam *espressis verbis* die Philosophie hinzu (Bartoli I,viii,24 und 27; Plinius XXXV, 135), wobei Ghiberti, wie erinnerlich, soweit die Künstler von der Philosophie lernen sollten, die Kenntnis der Natur der Dinge und eine praktische Moralphilosophie im Auge hatte, wie L. Aemilius Paulus für seine Kinder wahrscheinlich auch.

Nikias schließlich malte Frauen besonders sorgfältig; hervorragend war er auch im Malen von Licht und Schatten, und er achtete darauf, daß seine Tafeln plastisch wirkten (*eminentia*) (Bartoli I,viii,26; Plinius XXXV, 130-131).

Plinius ließ der ausführlichen Behandlung der großen Künstler auch in seiner Geschichte der Malerei eine alphabetisch gereichte Übersicht weniger wichtiger Maler folgen, aus der Ghiberti nur den einen oder den anderen heraushob (ab Bartoli I,viii,31; Plinius XXXV, 138); darunter mit Bemerkungen und humoristischen Einschlägen: Ktesilochos, der durch eine *lasciva pictura* berühmt wurde, in welcher er Zeus bei der Geburt des Bacchus nach Frauenart stöhnend (als habe er Wehen) darstellte, und Ktesikles, der, von der Königin Stratonike nicht ehrenvoll genug aufgenommen, dieselbe darstellte, wie sie mit einem Fischer, ihrem Geliebten, ihren Willen hatte (*dipinse la volontà*), so schrieb Ghiberti, oder sich mit ihm wälzte (*volutantem cum piscatore*), wie es bei Plinius geheißen - welche Wörter Ghiberti vielleicht verwechselte -, und dieses Bild dann im Hafen von Ephesos ausstellte und sich per Schiff davon machte; die Pointe des Plinius entfiel bei Ghiberti, denn Ghiberti schrieb: *esse subitamente fece levare quella tavola*, - das wäre verständlich; Plinius aber hatte geschrieben: *regina tolli vetuit, utriusque similitudine mire expressa*, - das spräche für Frivolität und Kunstverstand der Herrscherin (Bartoli I,viii,32; Plinius XXXV, 140).

Damit war Ghiberti's Behandlung der wichtigsten Maler des Altertumes zu Ende gebracht (*per infino a qui sono mostrati e' principali pictori antichi*).

Ghiberti schloß diesen Ersten Kommentar mit einer kurzen Zusammenfassung, deren Beginn wiederum aus Vitruv genommen und seinem Vorhaben angepaßt war: „Gelehrtester, in diesem ersten Bande habe ich die Dinge erläutert, die ein Skulpteur, oder vielmehr Statuariker, und ein Maler gelernt haben müssen“ (Bartoli I,ix,1; Vitruv III, praef., 4); er wiederholte den Ursprung der Skulptur und der Malerei aus der Nachzeichnung des Schattenbildes einer männlichen Gestalt (*forma virile*), eine Leistung nun des Ägypters Philokles (vgl. Bartoli I,iv,1), der damit den *disegno* und die *teorica di tanta dignità* erfunden; Ghiberti sagte dann, er habe von den herausragenden antiken Statuarikern und Malern und ihren Werken berichtet, welche Werke sie *con grande studio e disciplina et ingegno* hervorgebracht, und die selbst so erfahren geworden, daß sie auch Kommentare und Bücher (*comentarii et infiniti vilumi di libri*) verfaßt hätten,

welche ihren Nachfolgern größtes Licht (*grandissimo lume a quelli che vennero poi*) gespendet.

3. Ghiberti's Geschichtsstudien nach der historischen Wirklichkeit im Zweiten Kommentare:

Über den Untergang der Bildenden Kunst und über die Geschichte der Malerei
und der Skulptur in der Neuzeit¹⁹³.

Ghiberti erfuhr in der *Naturalis Historia* des Plinius immer wieder von Künstlern, die über ‚ihre Kunst‘, über ‚die Malerei‘ oder über deren Teile ‚geschrieben‘, ‚Bücher komponiert‘ oder ‚Bücher herausgegeben‘ hatten, die dasjenige getan hatten, was er seiner Selbsteinschätzung entsprechend und seinem Verständnisse der Kunst und ihres Umfanges gemäß hier und nun erneuerte: *Ipse Menaechmus scripsit de sua arte. Xenocrates ... et de sua arte composuit volumina. Antigonus, qui volumina condidit de sua arte. Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere. [Apelles] voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. [Euphranor] volumina quoque composuit de symmetria et coloribus.* (Plinius XXXIV, 80, 83, 84, XXXV, 68, 79, 129). Und Ghiberti nahm, wie zu sehen war, auch die Aufgabe, solche *volumina* zu ‚komponieren‘, ernst, indem er immer wieder z.B. Einleitungen, doppelte Einleitungen, Überleitungen, vorzugsweise aus Vitruv, in seinen Text, akzentuierend und gliedernd, einfügte; eine solche Einfügung, auf die noch einzugehen sein wird, findet sich auch im Zweiten Kommentare. Ghiberti unterließ es jedoch, am Anfange des Zweiten Kommentares eine eigene Einleitung zu schreiben: Ghiberti komponierte dadurch die Geschichte der Bildenden Kunst im Altertume und in der Neuzeit als eine zusammenhängende, als fortgesetzte Geschichte, mit ihrem Auf und Ab - nicht nur mit Fortschritten über je neue Erfindungen -, als eine fortgesetzte Geschichte mit Zäsuren und einer entschiedenen Einteilung in das Altertum und die Neuzeit in Gestalt der zwei Kommentare I und II. Und er komponierte diese zwei Teile der einen Geschichte symmetrisch, parallel wie spiegelbildlich; denn er ließ dem Berichte vom Ursprung der Bildenden Kunst am Anfange ihrer Geschichte im Altertum den Bericht vom Untergang der Bildenden Kunst am Anfange ihrer Geschichte in der Neuzeit korrespondieren,

¹⁹³ Zu Ghiberti's Terminologie sei wiederholt: s. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 42-47, und Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 193-198, über eigene Prägungen, Übernahmen aus der eigenen Zeit, aus dem Mittelalter und aus der Antike; „Indiculus Ghibertianus“, in Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 195-202; Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton ²1970, pp. 230-234, 309sq. und pp. xx sq. (Preface to the second edition); allgemeiner: Charles Seymour Jr, *Sculpture in Italy, 1400 to 1500* (Pelican History of Art), London 1966, pp. 4sq. über *statua* und *statua virile*; bes. Webster Smith, „Definitions of ‘Statua’“, *Art Bulletin* 50, 1968, 263-267; über *statua* usf.. Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. 1 – 21, Turin 1961 – 2002.

parallel; und er ließ die Schilderung der Geschichte der Skulptur derjenigen der Geschichte der Malerei im Altertume vorangehen, in der Neuzeit jedoch folgen, spiegelbildlich. (Letzteres gefolgt auch von der Autobiographie mit der Behandlung des eigenen plastischen Œuvres.)

a) Über den Untergang der Bildenden Kunst.

Über den Untergang der Bildenden Kunst am Anfang der neuen und christlichen Ära äußerte Ghiberti sich nicht gerade zimperlich, in der Übersetzung Julius von Schlosser's: „Zur Zeit des Kaisers Konstantinus und des Papstes Sylvester begab es sich, daß der Christenglaube zur Herrschaft gelangte [Nebenton: wie die Sonne über die Berge aufging: *sormontò su*]. Der Götzendienst [die Bilderverehrung: *ydolatria*] litt viele Verfolgung, also daß alle Bildsäulen und Gemälde (*tutte le statue e le picture*) zerstört und verstümmelt wurden, trotz großen Adels, ehrwürdigen Alters und hoher Kunstvollkommenheit (*di tanta nobiltà et anticha e perfetta dignità*). Zugleich gingen auch die Schriften und Lehrbücher zugrunde, so die Regeln und Gesetze enthielten (*vilumi, e comentarii, e liniamenti, e regole*), daraus man über so hohe und edle Künste Belehrung und Anleitung schöpfen konnte. Und um jeglicher Übung der Götzendienerei ein Ende zu machen, wurde beschlossen, die Tempel ganz weiß und ungeschmückt zu belassen. Auch wurden schwere Strafen darauf gesetzt, wenn einer sich unterfangen wollte, irgendeine Statue oder sonst ein Bildwerk zu machen. Also gingen Bildnerei, Malerei und die auf sie begründete Lehre und Anweisung unter (*e così finì l'arte statuaria e la pictura et ogni doctrina che in essa fosse fatta*). Und da die Kunst nun derart gestorben war, standen die Gotteshäuser ungefähr sechshundert Jahre weiß und ungeschmückt da.“ (Bartoli II,i,1)

Man erinnere sich, wie Ghiberti sich im Dritten Kommentare in einem Exkurse über die Antikenfunde äußerte, insbesondere bei der Auffindung einer Venusstatue in Florenz, welche er später in Padua gesehen: die Statue wurde in einem für sie hergerichteten, gemauerten Grabe (*murare una sepultura di mattoni*) gefunden, das ein *spirito gentile*, vom Mitleid bewegt (*mosso a pietà*), hatte einrichten lassen, als er sie *con tanta maravigliosa arte e con tanto ingegno* gemacht sah, welchen Vorgang Ghiberti ohne Weiteres in die Zeit des aufkommenden Christentumes gerückt und diesem Christentume entgegengestellt hatte: da wurde sie verborgen (*quando sormontò la fede christiana fu nascosa*) (Bartoli III,iii,2). Ghiberti erwähnte mit keinem Worte, daß das Christentum der Kunst und ihrer Erneuerung z.B. ganz neue Inhalte (Ikonographie) zur Verfügung gestellt hatte; seine Konzentration auf das Einzelmotivische bei der jeweiligen inhaltlichen Erfindung ließ dieses in seinen Erörterungen vielleicht auch garnicht in den Blick treten.

Nach einigen Jahrhunderten, so fuhr Ghiberti in seinem Berichte über die Geschichte der Bildenden Kunst in der Neuzeit einfach fort, begannen die

Griechen, d.h. die Maler des byzantinischen oder griechischen Stiles, wiederum mit der *arte della pictura*; doch taten sie es schwächlich (*debilissimamente*) und schufen Werke, wie er meinte, von großer Roheit (*con molta rozezza*); so *periti* die alten Griechen gewesen, so *grossi e rozi*, wie er meinte, die neuen. (Bartoli II,i,1)

b) Über den neuen Aufstieg der Bildenden Kunst durch Giotto.

(Bartoli II,ii,1). *Cominciò l'arte della pictura a sormontare in Etruria*, „die Kunst der Malerei begann ihren Aufstieg in der Toskana“; feierlich: in Etrurien, feierlich die Wiederholung des Wortes *sormontare*: wie das Christentum vor Jahrhunderten aufging zum Untergange der Kunst, so ging nun auch die Kunst wieder auf, vielleicht ebenfalls wie die Sonne über den Bergen an einem neuen Morgen¹⁹⁴. Und das war das Verdienst des Giotto und war ein Geschenk der durch ihn wirkenden Natur.

An Ghiberti's Darstellung des Giotto an diesem Anfange der Geschichte der Neueren Kunst fällt zweierlei auf: a) die Mythologisierung und b), im Vergleich zur Behandlung anderer, ihm nachfolgender Künstler, die konkrete Allgemeinheit seines Urteils.

Giotto's *Ingenium* ward in einem Kinde offenbar, welches *di mirabile ingegno* geboren war, in einem Dorfe Vespignano, nahe Florenz, an der Straße nach Bologna, das in Einfachheit und großer Armut seines Vaters lebte, nahe und mit der Natur, und das auf der Erde saß (*sedente in terra*) und dort auf einem Steine zeichnete, ein Schaf aus der dörflichen, es umgebenden Natur; ein Knabe, der, im Laufe des Berichtes, sich selbst zuerst mit Namen und Vatersnamen nannte: „*Per nome io son chiamato Giotto. El mio padre à nome Bondoni ...*“. Und der Maler Cimabue, der, wie Ghiberti schrieb, selbst in der *maniera greca*, dem byzantinischen Stile, arbeitete, darin in Etrurien aber *grandissima fama* gewonnen hatte, dieser Maler Cimabue, dem sich der Knabe durch Werk und Namen offenbarte, stand in *grandissima amiratione del fanciullo, essendo di sì pichola età fare tanto bene*, und er erkannte als Wahrheit, daß dieser Knabe jene Kunst, die er besaß, von der Natur selbst erhalten hatte, *aver l'arte da natura*. Wie Ghiberti einige Zeilen später hinzufügte: „wenn die Natur etwas gewähren will, dann gewährt sie es ohne jedweden Geiz“. Die konkrete, künstlerische Tätigkeit des kleinen Giotto, die Cimabue bewunderte, charakterisierte Ghiberti mit zwei Sätzen und dadurch zweifach: *ritraeva del naturale una pecora; disegnava in su una lastra una pecora*: er stellte das Schaf nach der Natur dar;

¹⁹⁴ Ich weiß nicht, ob ich dem Texte zu Recht anhöre, daß im Wechsel von den Zeiten des Unterganges unter Konstantin zu der Zeit des neuen Aufganges sprachlich der Vokalklang vom Dunklen in's Helle wechselt.

und: er zeichnete das Schaf: *Disegno* und Naturvorbild und -studium. Der kleine Giotto wiederholte den Ursprung der Kunst, er erneuerte die Kunst aus ihrem Ursprunge.

Infolge dieser Begegnung wurde Giotto ein *discepolo di Cimabue*: auch dieses *Ingenium* hatte einen Meister, es lernte durch ihn die *exempla* und die *doctrina*, es bildete sich an ihm zum Künstler, und: *fecesi ... grande nell'arte della pictura*.

Ghiberti charakterisierte die dann eigene, über die Anfänge und die Lehre des Cimabue hinausgehende, epochale Leistung des reifen Giotto, wie gemeißelt: „Er brachte die Neue Kunst (*l'arte nuova*), ließ die Rohheit der [sc. byzantinischen] Griechen (*la rozesa de' Greci*), und *sormontò*“, das letztere Wort nun auf Giotto gewendet, „*eccellentissimamente in Etruria*. Er schuf weit herausragende Werke, besonders in der Stadt Florenz und an vielen anderen Orten; er hatte viele Schüler, *tutti dotti al pari delli antichi Greci*“, alle kenntnisreich in ihrer Kunst und nicht den byzantinischen, sondern den alten Griechen gleich. „Giotto erreichte in der Kunst, was die anderen nicht erreichten. Er brachte die *arte naturale*“, jene die Natur wiedergebende und der Natur verpflichtete Kunst, „und mit ihr die *gentilezza*“, wie ich an dieser Stelle verstehen möchte: ‚den Adel‘ hervor, „ohne je aus den *misure* zu weichen¹⁹⁵. Er war höchst erfahren in der gesamten Kunst (*peritissimo in tutta l'arte*)“, wohl in der Kunstpraxis, „und wurde der *inventore e trovatore di tanta doctrina*“, der Wiederentdecker und Erfinder so großer Lehre von der Kunst, „die sechshundert Jahre im Grabe gelegen hatte. Wenn die Natur etwas gewähren will, dann gewährt sie es ohne Geiz. Er war in Fülle in jedweder Sache, er arbeitete [sc. in Fresko] auf der Mauer, arbeitete in Öl [sic!] auf der Tafel. Er arbeitete in Mosaik das Schiff von St. Peter in Rom...“. - Übrigens waren für Ghiberti, auch dank des Plinius, der Bezugspunkt für die Erneuerung der Bildenden Kunst die Griechen, nicht wie für die literarischen Erneuerer im Trecento die Römer.

Die Reihe der von Ghiberti genannten Werke Giotto's möchte ich nicht auflisten, unter denen in einem viel berätselten Satze auch Wandmalereien in Assisi waren: „Er malte in der Kirche des Minderbrüderordens in Assisi *quasi tutta la parte di sotto*“, zu welcher unklaren Formulierung Bergdolt wohl die Lösung gefunden:

¹⁹⁵ Ghiberti benützte *gentile*, *gentilezza* in verschiedenen Bedeutungen, bei Apelles für des Plinius Begriff *venustas*, also für Schönheit, Anmut; so ist die *gentilissima aria* bei Gusmin wohl auch zu verstehen; bei jenem Kenner der Kunst aber, der, vom Mitleid bewegt, beim Aufkommen des Christentumes eine antike Statue vor der Zerstörung barg und ein *spirito gentile* war, eher als ‚edler Geist‘; so könnte Ghiberti in der Kunst Giotto's auch das Adlige, Edle angesprochen haben, das die Wirklichkeitsauffassung, die *arte naturale*, verbunden mit den *misure*, als ein Drittes zügelte. Beiden Bedeutungen nahe war wohl das wiederkehrende *gentile maestro* (z.B. Bonamico, Simone Martini), ein Lehrer und Meister von edler und dem Schüler zugewandter Gesinnung - in einem leichten Unterschiede zum *nobilissimo maestro* (z.B. Cavallini, Orcagna), welcher in Ghiberti's Augen vielleicht ein wenig distanzierter erschien.

wahrscheinlich ein Verschreiben des Kopisten für *quasi tutta la parete di sotto*, „fast die ganze untere Wand [sc. der Oberkirche]“, indem Bergdolt das gleiche Verschreiben an einer anderen Stelle der *Commentarii* nachwies¹⁹⁶.

Es fällt auf, daß Ghiberti die Werke des Giotto kaum charakterisierte, oft nannte er nur die Orte, Kapellen, Kirchen, Paläste, in denen Giotto malte oder seine Werke zu finden waren, gelegentlich auch das nur summarisch, oft die Bildtitel oder den ikonographischen Vorwurf, begleitet von *dipinse molto egregiamente* (zweimal), *molto eccellentemente* (zweimal), *doctissimamente*, *molto perfectamente*, *tavola perfectissima*, bevor er ganz am Ende sein Haupturteil zusammenfaßte: das höchste Lob sei ihm zu spenden, er brachte die so große Lehre hervor, bewirkte deren Beachtung bei seinen Nachfolgern und brachte die Kunst zur größten Vollendung. Diese konkrete Allgemeinheit, wie ich es nenne, in Darstellung und Urteil und die Blankheit der Werkliste fällt besonders bei der sonst so vielfach, auch von Leon Battista Alberti, gerühmten *Navicella* auf, bei welcher Ghiberti keinen Zusatz machte, im Falle des nächst behandelten Künstlers, eines Giotto-Schülers mit Namen Stefano, der ebenfalls eine *Navicella* schuf, vermutlich nach Giotto's *Exemplum*, jedoch im Einzelnen schilderte, was man dort alles dargestellt sah.

Diese konkrete Allgemeinheit in Darstellung und Urteil in Bezug auf Giotto diente, wie die Mythologisierung seines Anfanges, der Etablierung der Autorität des Begründers der Neuen Kunst, einer Autorität, die Giotto dank des Prozedierens der Natur in seinem *Ingenium* gewonnen habe, über alle anderen Künstler hinaus (*si vede la natura procedere in lui ogni ingegno*).

Aus der Reihe der Werke Giotto's sei nur Ghiberti's Bemerkung über Giotto als Skulpteur noch hervorgehoben, vor allem die Erwähnung von *provedimenti ... disegnati* für Relief-*Storie*, welche Ghiberti gesehen hatte und unter denen man eher Zeichnungen¹⁹⁷ als plastische Modelle vermuten darf, nach denen Bildhauer - Giotto, trotz des Textes, kaum eigenhändig - dann Reliefs ausführten¹⁹⁸: „*Giotto meritò grandissima loda. Fu dignissimo in tutta l'arte, ancora nella arte statuaria* (auch die Architektur und der Bau des Campanile wurden erwähnt).

¹⁹⁶ Bergdolt, p. LXXXII.

¹⁹⁷ Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 121sq. verstand unter diesen *provedimenti ... disegnati* Zeichnungen; er erwähnte aber auch, daß Vasari (ed. Milanesi vol 1, p. 398) den Begriff *provedimenti* an dieser Stelle als *modelli di rilievo* verstanden hatte, so wiedergegeben und, wie ich hinzusetze, das ‚*disegnati*‘ dann wohl als ‚entworfen‘ verstanden hatte, und daß Ghiberti anderen Ortes des Plinius *proplasmata* mit *provedimenti* wiedergegeben.

¹⁹⁸ Die Tätigkeit Giotto's als Skulpteur wurde innerhalb der Geschichte der Skulptur der Neuzeit nochmals erwähnt - und dort relativiert: *si dice* -, und zwar bei der Behandlung des Andrea Pisano (Bartoli II,iv,1).

Die ersten Storie ... wurden von seiner Hand gemeißelt und entworfen (*scolpite e diseguate*); zu meiner Zeit sah ich *provedimenti di sua mano di dette istorie egregiissimamente disegnati*“.

c) Über die Geschichte der Malerei in der Neuzeit.

(Bartoli II,ii,1). Ghiberti behandelte im Ersten Teile seiner Geschichte der neuzeitlichen Malerei zunächst die Schüler jenes Erneuerers der Kunst, damit die älteren Florentiner Maler Stefano, Taddeo Gaddi, Maso di Banco und, angereicht, Bonamico Buffalmacco; dann in einem Exkurse den in Rom, kurz vor Giotto und unabhängig von ihm, arbeitenden Römer Pietro Cavallini; schließlich die nun jüngeren Florentiner Maler in Gestalt des Orcagna; und im Zweiten Teile die Sieneser Maler Ambrogio Lorenzetti, Simone Martini (nebst Lippo Memmi), Barna da Siena und letztlich den älteren Duccio di Buoninsegna. Cavallini und Duccio hielten sich, der erste *un poco*, der zweite überhaupt, wie Ghiberti schrieb, an den alten, byzantinischen Stil; sie wurden dieserhalb wohl, obgleich die älteren, in der Geschichte, die die Erneuerung der Kunst behandeln sollte, exkursorisch bzw. nachgeordnet aufgeführt.

Über alle diese Maler sprach Ghiberti aus eigener Anschauung, lebendig und zahlreiche Werke schildernd; er sprach wenig stilisiert, man könnte sagen: schnell; im Urteile superlativ und redundant, im Lob meist großzügig und voll Anerkennung; es wimmelte von *egregiissimo, excellentissimamente, singularissimo, perfectissimo, grandissimo, meraviglioso, peritissimo, doctissimo*; man muß genauer hinschauen, ob Ghiberti da und dort besondere Urteile niederschrieb. Jedenfalls: er war begeistert vom Aufstiege der Kunst durch Giotto und von deren reifer Frucht.

Es fällt zunächst auf, daß Ghiberti über die Kunst und die Werke des Cimabue, der, wie er schrieb, an der griechischen *maniera*, dem byzantinischen Stile, ähnlich wie Cavallini und Duccio, festhielt, darüber hinaus kein Wort verlor, anders als bei den Cavallini und Duccio. Cimabue kam in Ghiberti's Darstellung in der Geschichte des Giotto vor; Cimabue war es, der Giotto entdeckte, der ihn sich zur Ausbildung erbat und Giotto zum Schüler hatte. Das war's - und sein Ruhm. Cimabue: „*ebbe in Etruria grandissima fama. Fecessi Giotto grande nell' arte della pictura*“: so über Cimabue und den heranwachsenden Giotto zu schreiben, das erinnert an Dante's *Dictum*:

*Credette Cimabue ne la pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui è scura.*

Dante, *La Commedia*, II,xi,94-96¹⁹⁹
Cimabue glaubte in der Malerei
das Feld zu halten, jetzt hat Giotto den Beifall,
so daß der Ruhm jenes dunkel ist.

Ghiberti setzte an die Spitze der Giottoschüler einen gewissen Stefano und häufte viel Lob auf ihn, eine *storia excellentissimamente fatta e con grandissima diligentia*, diese und andere *condotte con grandissima arte*. Ghiberti lobte im Besonderen eine Einzelfigur des Thomas von Aquin in Fresko, der *fatto molto egregiamente*, eine Figur *fatta con molta diligentia*, sodaß sie *fuori del muro rilievata* erschien, also sehr plastisch herauskam. Und er lobte zuvor jene *Storia* der *Navicella*, hob detailliert das Schiff hervor, die Apostel, deren Verwirrung, das Unwetter, den Sturm, das Wandeln Christi über das Wasser, das sich im Schiffe auf den Boden Werfen des Petrus, alles inmitten der Winde. Seine Werke seien überhaupt wunderbar und *fatte con grandissima doctrina*. Stefano war der einzige, den Ghiberti - und das im ersten Satze der Würdigung - einen herausragenden Meister der Lehre nannte, *egregiissimo dottore*, ohne allerdings Schüler zu benennen.

Ghiberti nannte Taddeo Gaddi als zweiten Schüler des Giotto, auch auf ihn häufte er viel allgemeines Lob. Er hob die große Zahl seiner Kapellenausmalungen hervor und seine Altargemälde, er nannte ihn einerseits einen Mann *di mirabile ingegno*, was auf die Erfindungen gehen könnte²⁰⁰ - man denke z.B. an das Nachtstück in der allerdings nicht erwähnten Cappella Baroncelli in Sta. Croce in Florenz -, und nannte ihn andererseits einen *doctissimo maestro* in Sachen der Kunst. Ghiberti rühmte ein Altarwerk als *molto nobile e di grande maestero, con molte storie e figure*, und fügte hinzu, er glaube, daß man bis auf seine eigenen Tage nur wenige Tafeln finden könnte, die besser seien. Und er rühmte wiederum eine *Storia* besonders und detailreich, ein Wunder des Franziskus, wie ein Kind von einer Galerie auf die Straße stürzte, wie das Kind auf der Straße dalag, umgeben von der weinenden Mutter und weinenden Frauen, und wie Franziskus es wiedererweckte: diese *Storia* wurde *con tanta doctrina et arte, e con tanto ingegno* entworfen und gemalt, daß er, Ghiberti, in seinem Leben kein anderes Gemälde gesehen habe, mit so großer Perfektion gemacht. Ghiberti schloß mit der Erwähnung eines Freskos, das inzwischen großen Teiles abgefallen, dem er anschloß (in Schlosser's Übersetzung): „Wahrlich, die edle Kunst der Malerei hat kurzen Bestand!“, ein Motiv, das in der Geschichte der Skulptur der Neuzeit noch einmal wiederkehrte.

¹⁹⁹ Der italienische Text nach: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie, italienisch und deutsch*, hrsg. August Vezin, Freiburg 1956 (beruht auf Dante Alighieri, *Le Opere, La Commedia*, ed. G. Vandelli, Florenz 1921).

²⁰⁰ Zu Taddeo Gaddi's Erfindungen in der Capp. Baroncelli in Sta. Croce in Florenz s. a. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 145-161, bes. 154-158, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>.

Ghiberti schrieb dann über Maso und, nachfolgend, über Bonamico und häufte auch auf sie das allgemeine Lob; Maso *fu eccellentissimo, di grandissimo ingegno, con maravigliosa arte, di grande perfezione*, er arbeitete auch als Bildhauer, *molto dotto nell'una arte (genere) e nell'altra*; Bonamico, *eccellentissimo maestro, doctissimo in tutta l'arte, egregiamente di sua mano dipinto, istorie molto mirabili*. Doch stuft Ghiberti sie den zuvor behandelten Meistern gegenüber herab, denn er schrieb über Maso: „Man findet wenige Dinge von ihm, die nicht ganz vollkommen wären“, also fanden sich wohl einige, die nicht vollkommen waren; und über Bonamico schrieb er: „Wenn er seinen Geist auf seine Werke wandte, übertraf er alle anderen Maler“, also verzichtete Bonamico bisweilen wohl darauf, „seinen Geist auf seine Werke zu wenden“; und er hob kein einziges ihrer Werk dadurch hervor, daß er es des Näheren charakterisierte. Ghiberti attestierte Maso dann: *abbreviò molto l'arte della pictura*, vielleicht meinte diese ‚Verkürzung‘ die Stereometrisierung der Figuren, die in der Silvesterkapelle (Capp. Bardi di Vernio) in Sta. Croce zu Florenz auffällt²⁰¹; vielleicht anders als bei dem antiken Maler Philoxenos (s.o.), bei dem Ghiberti denselben Ausdruck im Zusammenhange mit der Schnelligkeit des Malens gebrauchte. Sodann hob Ghiberti hervor, daß Maso viele Schüler hatte, die zu *peritissimi maestri* wurden.

Maso war der dritte als ein Schüler erwähnte Nachfolger des Giotto; Bonamico nicht, dieser hatte die Kunst von der Natur (*ebbe l'arte da natura*), wie Giotto, und er malte leicht (*fu prontissimo nell' arte, durava poca fatica nelle opere sue*), was nicht immer, wie zu erwähnen war, eine Qualität; er - und nur von ihm wurde es gesagt - kolorierte höchst frisch; er war darüber hinaus ein *gentilissimo maestro* und zugleich ein *uomo molto godente*, von dessen Späßen man aus Boccaccio²⁰² und anderen Autoren weiß.

Bevor Ghiberti seinen Bericht über die Florentiner Maler zu Ende brachte, schob er einen Bericht über die Römische Malerei ein, wie einen Exkurs und nur den Römer Pietro Cavallini behandelnd: Cavallini hielt sich, wie schon erwähnt, ein wenig an die *maniera antica cioè greca*, doch war er ein *nobilissimo maestro*, war unter allen anderen Meistern dort *dottissimo, molto perito in detta arte*; er schuf weit überlebensgroße Figuren, vorzüglich und höchst plastisch (*molto*

²⁰¹ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 196, vermutet, es könnte „eine gewisse Lockerheit und Durchsichtigkeit der Komposition“ in Maso's Fresken gemeint sein; so innerhalb seiner ausführlichen Erörterung dieses Ghiberti'schen Terminus, auch im Verhältnis zu des Plinius' Begriff *picturae compendiariae*, welchen Ghiberti ebenso übersetzte, jedoch im Zusammenhang mit der Schnelligkeit des Malens verstand, in dem er bei Plinius auch steht; vgl. auch Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 44.

²⁰² Giovanni Boccaccio, *Decameròn*: drei Geschichten des Achten Tages und zwei Geschichten des Neunten Tages handeln von Bonamico und seinen Späßen.

excellentemente fatte e di grandissimo rilievo); er schuf zudem *Storie* in Mosaik, deren Erwähnung Ghiberti das Urteil anfügte (in Schlosser's Übersetzung): „Ich muß sagen, daß ich niemals Besseres in dieser Arbeit auf der Mauer zu Gesicht bekommen habe (*ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio*)“. Über die römische Malerei sonst fiel kein Wort: Cavallini stand alleine da, herausgehoben und isoliert, wie später Gusmin in Köln.

Ghiberti schloß die Behandlung der Florentiner Malerei dann mit Orcagna ab, dem als einzigem erwähnten Maler jüngerer Werke. Er war Maler und Bildhauer, in der einen wie der anderen Gattung (*genere*) einzigartig erfahren, zudem ein großer Architekt; der Tabernakel in Or San Michele war eine *cosa excellentissima e singulare cosa, fatto con grandissima diligentia*; er war ein *uomo di singularissimo ingegno*, schuf mit *grandissima arte* und war ein *nobilissimo maestro*.

Ghiberti fügte seinen Bemerkungen zur Florentiner Kunst vor jenem Exkurse über den Römer Cavallini, also nach der Behandlung der älteren Generation, und jetzt an dieser Stelle, also nach der Behandlung des einen Künstlers der jüngeren Generation, je ein allgemeines Urteil ein, welche Urteile sehr verschieden lauten: nach der Behandlung der älteren Generation hieß es (in Schlosser's Übersetzung): „In der Tat besaß die Stadt Florenz eine überaus große Zahl berühmter (*molto egregii*) Meister; es sind ihrer noch genug, von denen ich nicht Zeugnis abgelegt habe, und ich halte dafür, daß die Malerkunst in Etrurien damals mehr als zu jeder anderen Zeit geblüht hat, viel mehr als dies selbst in Griechenland jemals geschehen ist.“ Damals gab es also noch viele herausragende Meister, die Ghiberti nicht mehr behandelte. Nach der Behandlung des einen Vertreters der jüngeren Generation hieß es dagegen (in derselben Übersetzung): „In unserer Stadt waren noch viele andere Maler, die man (anderwärts) als trefflich könnte gelten lassen; mir scheint es nicht angebracht, sie zu solchen zu zählen“.

(Bartoli II,iii,1) Im Zweiten Teile seiner Geschichte der Malerei der Neuzeit wandte sich Ghiberti der Sieneser Malerei zu: „es gab in der Stadt Siena *excellentissimi e docti maestri*“, darunter an allererster Stelle Ambrogio Lorenzetti. Ghiberti räumte diesem Maler viel Platz ein und brachte ihm besondere Anteilnahme entgegen. Von ihm schilderte er wiederum *Storie* im Detail, wie bei den ersten beiden, dadurch hervorgehobenen Schülern des Giotto, Stefano und Taddeo Gaddi. Ja, dieses Mal schilderte Ghiberti sogar *Storie* an drei verschiedenen Orten im Detail, die *molto copiose* waren, darunter einen episodenreichen Zyklus von *Storie*, welchen Zyklus Ghiberti übrigens, zusammenfassend, *storia* im Singular nannte. Ghiberti schrieb mitten in seinem Berichte über Ambrogio: *Costui fu perfectissimo maestro, uomo di grande ingegno. Fu nobilissimo disegnatore, fu molto perito nella teorica di detta arte*, einen Satz, so dicht und gebaut, wie er ihn über keinen anderen Künstler

niederschrieb, einen Satz, in dem vollendete *Ars* und großes *Ingenium*, *Disegno* und Theorie, zusammengehörige *Topoi*, *einem* Manne zugesprochen wurden. Und allein ihn unter allen behandelten Künstler nannte Ghiberti und dies ganz zu Anfang seines Berichtes einen *nobilissimo compositore*, er rühmte sein Vermögen zu komponieren.

Ghiberti hob aus jenem Zyklus im Kapitelsaale des Franziskanerkonventes die Darstellungen hervor, wie ein junger Mann sich entschied, Minderbruder zu werden, wie er aufgenommen und eingekleidet wurde, wie er sich mit anderen Brüdern Urlaub erbat, um den Sarazenen in Asien den christlichen Glauben zu predigen, wie die Brüder abfuhrten und zum Sultanshof kamen, wie sie anfangen zu predigen, dann ergriffen und vor den Sultan geführt wurden, wie der Sultan befahl, sie an eine Säule zu binden und mit Ruten zu schlagen, wie die Schergen, sie zu geißeln, begannen usw. „Da ist gemalt, wie die Schergen sie hart geschlagen haben, und nun, nachdem sie mit zwei anderen abgewechselt, die Ruten in der Hand, ausruhen, mit nassen Haaren, von Schweiß triefend, unter solcher Erschöpfung und Abspannung, daß es ein Wunder scheint, wie die Kunst des Meisters das alles zustande gebracht hat“ (übers. Schlosser). Es folgten weitere Details, auf die ich später noch eingehen möchte. Die Darstellung *pare una maravigla a vedere l'arte del maestro*. Und zum Abschluß: *Per una storia picta mi pare una maravigliosa cosa*.

Ghiberti schrieb dann über drei weitere sienesisische Meister, über zwei, ohne sie oder eines ihrer Werke durch eine detaillierte Beschreibung auszuzeichnen, so wie er es auch bei den Florentiner Meistern dadurch herabgestuften Ranges getan.

Der erste weitere sienesisische Meister war Simone Martini, *nobilissimo pittore e molto famoso*, ein *gentile maestro*, an dessen *Maestà* im Palazzo Pubblico von Siena Ghiberti die Farbe hervorhob, *molto maravigliosamente colorita*, und bei zwei *Storie* die Ausschmückung mit vielen Häusern und Figuren, *molto adorne di casamento e di figure*. Von ihm hatte Ghiberti auch eine vorbereitende Zeichnung in Zinnober gesehen für eine Marienkrönung am Römertore. Ghiberti rühmte an ihm (und seinem Mitarbeiter Lippo Memmi) die *diligentia* und das *dilicatamente finire*. Ein Satz ist dann wohl beachtenswert, in dem Ghiberti seine Höherschätzung des Ambrogio Lorenzetti ausspricht und begründet: „Die sienesischen Maler halten ihn [sc. Simone] für ihren Besten, *el miglore*, mir scheint Ambrogio Lorenzetti viel besser, *molto miglore*, auch in anderer Weise ‚gelehrt‘ in der Kunst, *altrimenti dotto*, so wie keiner der anderen.“ Ghiberti hatte auch bei seiner Darstellung der Kunst der Antike die Rangordnung unter den Künstlern einmal umgekehrt und beim Wettstreit der Künstler in der Darstellung von Amazonen für den Artemistempel in Ephesos, entgegen der Überlieferung des Plinius, Phidias den Vorrang vor Polyklet eingeräumt. Der nächste sienesisische Maler war Barna da Siena, Ghiberti ein Beispiel auch für die Tätigkeit sienesischer Künstler auswärts, in Florenz, *excellentissimo fra gl'*

altri, doctissimo, von dem er eine Darstellung innerhalb einer *Storia* hervorhob, in der ein junger Mensch zur Hinrichtung geführt wurde, der voll Todesfurcht dahinging, und ein Minderbruder ihn begleitete, der ihn tröstete. Anlässlich dieser und anderer *Storie* schrieb Ghiberti, ein erfahrener Kunstrichter: *è riguardar l'arte usata per quello maestro o molte altre istorie; in detta arte fu peritissimo*: „man muß achten auf die Kunst, die dieser Meister anwandte, und muß (von ihm) viele andere *Storie* anschauen; er war höchst erfahren in der genannten Kunst“.

Der letzte sienesisische Maler war der Ältermeister Duccio, der an der *maniera greca* festhielt; doch war er ein *nobilissimo pittore* und arbeitete *molto eccellentemente e doctamente*, so namentlich in der *Maestà* für den sienesischen Dom, einer *magnifica cosa*.

Ghiberti schloß dann seinen Bericht über die Sieneser Malerei: die Stadt Siena hatte sehr viele Maler, Siena war sehr reich, *molto copiosa di mirabili ingegni*.

d) Über die Geschichte der Skulptur in der Neuzeit und Abschluß des Geschichtsberichtes: Gusmin.

(Bartoli II,iv,1) „Jetzt wollen wir von den Skulpteuren sprechen, die es zu der gleichen Zeit gab (*furono in questi tempi*)“.

Ghiberti sprach von drei Skulpteuren.

Er nannte als ersten Giovanni Pisano, zählte knapp die wichtigsten Werke auf und schloß. Er nannte als zweiten Andrea Pisano, nannte ihn am Anfang *bonissimo scultore* und am Ende *grandissimo statuario* und zählte dazwischen wichtige Werke auf, darunter auch dessen Tür am Florentiner Baptisterium. Ghiberti's Zurückhaltung im Urteil und in der Charakterisierung der Werke von Plastikern und Skulpteuren war schon bei seinen Auszügen aus und seinen Studien nach Plinius aufgefallen.

Als dritten Skulpteur nannte Ghiberti Gusmin²⁰³. In seiner Geschichte der Malerei in der Neuzeit gab es bei der Behandlung der Florentiner Maler einen eingeschobenen Exkurs über einen einzigen Römischen Künstler, eingeleitet: *Fu in Roma uno maestro* So gab es nun in der Geschichte der Skulptur in der Neuzeit einen Abschluß über einen einzigen ausländischen Künstler: *In Germania, nella città di Colonia, fu uno maestro* Doch schloß Ghiberti mit diesem Abschluß zugleich die gesamte Geschichte der Kunst der neueren Zeit ab, bevor er zu seinem eigenen, für ihn und erste Leser noch gegenwärtigen

²⁰³ Zu Gusmin s. die Erwägungen von Richard Krautheimer, „Ghiberti and Master Gusmin“, *The Art Bulletin* 29, 1947, 25 - 35.

Lebenswerke kam, er schloß sie ab mit der legendengleichen Erzählung eines ungewöhnlichen Künstlerlebens.

Ghiberti urteilte über die Kunst und über das Werk des Gusmin eingehender als über die- und dasjenige des Giovanni und des Andrea Pisano: Gusmin war, nach dem Berichte des Ghiberti, Goldschmied – so wie Ghiberti selbst -, er nannte ihn auch *statuario*²⁰⁴, er war *molto egregio, eccellente, di excellentissimo ingegno, nell' arte statuaria molto perito, doctissimo*, Gusmin führte namentlich seine Goldschmiedearbeiten *con ogni sollicitudine e disciplina* aus. Er war ein großer Zeichner, Entwerfer und sehr gelehrig (*fu grandissimo disegnatore e molto docile*). Ghiberti urteilte: er kam den alten griechischen Bildhauern gleich; er rühmte in beiden Gattungen, Skulptur und Kunsthandwerk, seine Köpfe und die nackten Teile, beide makellos, außer daß die Statuen ein wenig zu gedrungen waren, und er rühmte die *gentilissima aria*, vielleicht die Anmut seines Stils. Er, Ghiberti, habe viele dieser Werke in Abgüssen (*figure formate delle sue*) gesehen.

Dieser Künstler arbeitete, so Ghiberti, für den Herzog von Anjou, vor allem auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst. Und als der Herzog in Geldnöte kam, wurden Gusmin's Werke, die er mit Liebe und Kunst gemacht, eingeschmolzen, zu Gunsten des herzoglichen Haushaltes zerstört. Als Gusmin dieses sah (*vide disfare l'opera la quale aveva fatta con tanto amore et arte pe' publici bisogni del duca*) und dessen inne wurde, daß seine Mühe eitel gewesen (*vide esser stata vana la sua fatica*), da wendete er sein Leben zum Gebete, verschenkte Hab und Gut, trat in ein Eremitenkloster ein und tat sein Leben lang Buße; doch blieb er bereit, jungen Leuten, die zu ihm kamen und in der Kunst erfahren werden wollten (*cercavano essere periti nell' arte statuaria*), seine Kunst, deren Regeln und die Maße zu lehren und ihnen *Exempla* zu machen, hier wohl nicht vorbildliche Werke überhaupt, sondern besondere Vorbilder, d.h. Entwürfe²⁰⁵ (*dando loro docti amaestramenti e mostrando loro moltissime misure e facendo loro molti exempli*). Er war *perfectissimo* und beschloß sein Leben *con grande humiltà*. Er war *excellentissimo ... nell' arte* und *di santissima vita*.

Ghiberti hatte das Wiedererstehen der Neueren Kunst in einer biographischen Erzählung geschildert, in der mythengleichen²⁰⁶ Geschichte von der Auffindung des wunderbaren Knaben Giotto, und er schloß seinen Bericht mit einer zweiten

²⁰⁴ Nach Webster Smith sagte dieses Wort hier allerdings eher, daß Gusmin in der Figurenbildung sehr gut war und eines hohen Titels würdig, als daß der Goldschmied Gusmin auch ‚wirkliche‘ Statuen geschaffen hätte (Lit. eingangs meiner Bemerkungen zu diesem Zweiten Kommentar).

²⁰⁵ Zu dieser Änderung der Bedeutung von *Exemplum* s. Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 194, und s.v. in Schlosser's „Indiculus Ghibertianus“.

²⁰⁶ ‚Wie Mythos - wie Legende‘: dieser Kontrast schon bei Schlosser: Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 75.

biographischen Erzählung, mit der legendengleichen Geschichte von dem welterfahrenen, doch in's Kloster zurückgezogenen Gusmin. Ghiberti hatte die gesamte Geschichte der Neueren Kunst mit einem religiösen Ereignis, der Zerstörung der Kunst durch das aufkommende Christentum, eingeleitet, und er schloß seinen Bericht mit einem zweiten religiösen Ereignis, mit der Erzählung abermals von der Zerstörung von Werken der Kunst und einem, vielleicht darob, persönlich glaubensfrommen Künstler, der - ich wiederhole - *excellentissimo fu nell' arte e di santissima vita*. Ghiberti hatte es, wie berichtet, für nötig erachtet, daß ein Bildender Künstler Philosophie studiere, damit er die Natur der Dinge kennen lerne, vor allem aber mit *magno animo* erfüllt werde, so daß er nicht *arrogante* sei, sondern *agevole, et humile, e fedele, e senza avaritia*, nicht anmaßend, sondern umgänglich, bescheiden, verlässlich und ohne Habgier; und er schloß seinen Bericht über die Geschichte der Bildenden Kunst mit der Erzählung von einem entsagenden Künstler, besonders *agevole et humile*.

e) Über das eigene Werk²⁰⁷.

(Bartoli II,vi,1) Am Ende seiner Geschichte der Kunst in der Neuzeit sprach Ghiberti von seinem eigenen Wirken und seinem eigenen Werk. Kein zweiter Gusmin, tat er es mit angemessenem Selbstbewußtsein, mit *gravitate* auf seine *dignitate*, mit Festigkeit auf sein Ansehen, achtend. Ghiberti hob diesen Abschnitt, wie gewohnt, durch eine Einleitung aus Vitruv hervor. Darin machte er sich zwei Gedanken zu eigen. Der eine, daß Wissen und Wissenserwerb besser

²⁰⁷ Bartoli: *L'autobiografia che chiude la sezione storica dei Commentarii è costruita, a differenza delle note sugli altri artisti, secondo un preciso schema letterario, comune alla tradizione biografica umanistica, così come lo riassume Ijsewijn* (Cf. J. Ijsewijn, „Humanistic Autobiography“, *Studia Humanitatis. Ernesto Grassi zum 70 Geburtstag*, München 1973, pp. 209-218).

1. Formula introduttiva («Di Teopharasto seguiremo la sua sententia ecc.», c. 11r);
2. Discendenza familiare («Et così maxime et infinite gratie fo eo alli parenti, che provanti la legge delli Atheniensi me curarono amaestrare me nell'arte», c. 11r);
3. *Educatio* («Io, o excellentissimo, non ò a ubbidire la pecunia diedi lo studio per l'arte la quale da mia pueritia ò sempre seguita con grande studio et disciplina»; e quindi «Nella mia giovanile età ecc.», c. 11r);
4. *Res gestae* (ovvero tutto il corpo dell'autobiografia, con l'elenco delle opere del Ghiberti a cominciare dagli inizi come pittore e quindi dal concorso del 1401 per la seconda porta del Battistero);
5. *Comparatio* con altri personaggi («Poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra non sieno state diseguate et ordinate di mia mano. Et spetialmente nell'edificazione della tribuna fumo concorrenti Filippo et io anni diciotto a uno medesimo salario: tanto noi conducemo detta tribuna» c. 12v).
6. Epilogo («Faremo uno trattato d'architettura et tratteremo d'essa materia. Finito è il secondo comentario. Verremo al terzo», c. 12v); in: Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998, p. 32.

sei als Geld und Gelderwerb, daß Wissen unvergänglich sei und einen jeden allerorten, auch wenn er auswandere, Bürger sein lasse, wie Philosophen und Dichter der Alten gelehrt²⁰⁸. Der andere Gedanke war der des Dankes an die Eltern, die ihre Kinder, die ihn, Ghiberti, zu Wissen und Künsten geleitet, „so schulde ich größten und unbegrenzten Dank meinen Eltern, daß sie mich ... in der Kunst unterweisen ließen (*curarono amaestrare me nell'arte*), die nicht sicher ausgeübt werden kann ohne Kenntnis des Schriftwesens und Vertrautheit mit den Lehren (*disciplina di lettera e fiducia di tutte le doctrine*)“, so sprach er es Vitruv nach. Er habe von Kindesbeinen an nicht dem Gelde gehorcht, sondern sich dem Studium der Kunst *con grande studio e disciplina* ergeben. Und er schloß diese Einleitung mit eigener Wendung: er habe versucht herauszufinden, in welcher Art die Natur wirke, wie er sich der Natur anpassen könne, wie die Bilder in's Auge kämen, wie das Sehvermögen operiere und wie man die Theorie der Kunst der Statuarik und der Kunst der Malerei ausführen müsse. (Bartoli II,v,1-3; Vitruv VI, praef. 2-5).

Der erste Gedanke aus der Lebensweisheit der Alten korrespondierte der zuvor erzählten ‚Legende‘ von Gusmin; der zweite Gedanke des Dankes an die Eltern korrespondierte dem Abschlusse des Dritten Kommentares, damit seines gesamten Buches, dem Danke dort an Künstler und Autoren, von denen Ghiberti gelernt. Und der Gedanke an das Wirken der Natur, das Operieren des Sehvermögens, an die Theorie der Bildenden Kunst, dem er ein Leben lang angehangen, nannte zugleich einen Teil des Arbeitsprogrammes seiner Schrift, damit seiner eigenen wissenschaftlichen Alterstätigkeit, von jenem religiös beschlossenen Lebensabend des Gusmin auch unterschieden.

In seiner Geschichte der wieder aufblühenden Neueren Kunst berichtete Ghiberti am Anfange von Giotto und am Ende von sich selbst, dabei schilderte er Giotto's Anfänge wie einen Mythos, eine Begabung aus der Natur, und die eigenen Anfänge als eine (fiktive) Realität, als Tüchtigkeit aus bürgerlicher Erziehung. Ghiberti hatte die Einleitung des Vitruv nicht nur gekürzt, sondern auch in seinen Text dichter gebunden, indem er nicht zu Problemen der Auftragsvergabe und anderem übergang, sondern von den erwähnten Eltern zu sich und seinem Werke.

Bei der Schilderung seines Lebens und Wirkens setzte Ghiberti dann akzentuiert mit dem Jahre 1400 nach Christi Geburt ein, als er zweiundzwanzigjährig, falls

²⁰⁸ Alberti äußerte sich 1433/34 im zweiten Buche seiner Dialoge *della Famiglia* schon ähnlich: „Endlich sind diejenigen unserer Betätigungen geeignet, Geld einzubringen, bei denen Geist und Körper in der Arbeit zusammenwirken; zu diesen gehören die des Malers, des Bildhauers, des Harfenspielers und andere ähnliche. Alle diese Arten, zu verdienen, die im Bereich unserer Fähigkeiten liegen, heißen Künste; sie sind das, was uns immer bleibt, was beim Schiffbruch nicht untergeht, sondern mit dem nackten Leben gerettet wird; sie folgen uns als beständige Begleiter durchs Leben, als Nährer und Hüter unserer Geltung und unseres Rufes“ (übers. Kraus). Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, vol.1, p.145 (zur Datierung pp. 378sq.); Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen*, übers. Walther Kraus, Zürich 1962, p. 186.

er jenes Datum nicht stilisiert hatte²⁰⁹, noch als Maler im Gefolge eines anderen Malers, dessen Name ungenannt blieb²¹⁰, von Florenz schied und vor der Pest und den politischen Wirren dortselbst, mit seinem Wissen und Können, auswanderte und mit jenem Gefährten nach Pesaro zog, um dort am Hofe zu malen; von wo ihn jedoch der Wunsch und die Absicht bald nach Florenz zurückführten, dort um den ehrenvollen und großen Auftrag für die zweite Baptisteriumstür zu konkurrieren.

Ghiberti führte in seiner Autobiographie vor allem seine *Res Factae* auf, die Werke, die er geschaffen. Er zählte sie, die Bronzestatuen und Bronzereliefs, in der Regel dem Titel und dem Vorwurfe nach sachlich nüchtern her, mit wenigen Zusätzen über Größe oder Gewicht, einmal mit einem Detail oder bei einem Grabrelief mit der Nachricht, daß er das Antlitz des gelehrten Toten *del naturale* entworfen habe. Allein bei der Erwähnung der Statue des *Stephanus* für Or San Michele schrieb er nieder, was generell gelte, „sie wurde nach Art meiner Werke mit großer Sorgfalt gemacht, *la quale secondo l'opere mie fu fatta con grande diligentia*“.

Es fällt auf, daß Ghiberti bei den eigenen Werken im Bereiche der *artes minores*, welcher Bereich in seiner Geschichte der Bildenden Kunst erst spät, mit Gusmin, auftrat, so dem *Zenobiusschrein*, den *Mitren* und *Pectoralia*, eher in's Detail ging und sich mit Neigung zum Schmucke und zu Inschriften äußerte. Besonders galt dies für einen nußgroßen, antiken Karneol mit der Darstellung der *Schindung des Marsyas*, wie Schlosser herausfand²¹¹, der *Drei Lebensalter*, wie Ghiberti meinte, einer Darstellung in drei Figuren, „ganz hervorragend“, wie Ghiberti schrieb, „gemacht von den Händen eines ganz exzellenten antiken Meisters“, von Polyklet oder Pyrgoteles, wie er schrieb, welchen Karneol er mit einer Inschrift in *lettere antiche* und mit einem Griff in Gestalt einer geflügelten und die Flügel breiten Schlang in Efeublättern versah, *con grande diligentia*

²⁰⁹ Bartoli betonte Ghiberti's Beginn mit dem Jahre 1400, der auch an das in der literarischen Tradition wichtige 1300 erinnere: *Così, l'anno 1400 con cui si apre l'autobiografia, più che un preciso riferimento cronologica, servirà ad innalzare il tono del discorso letterario. ...È in tale contesto letterario e culturale che il concorso del 1401 acquista tutto il suo significato epocale*, in: Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, ed. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998, pp. 32sq.

²¹⁰ Schlosser dachte hypothetisch an: Giuliano d'Arrigo Pesellino. Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 29.

²¹¹ Schlosser, *Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti* (übers.), p. 132. Die antike Darstellung samt Ghiberti's rahmender Inschrift ist durch einen Abguß oder eine Kopie in einer Bronzeplakette, wahrscheinlich 16. Jh., in den Staatlichen Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv. Nr. 954 bekannt, Abb. Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 164, s.a. Ernst Friedrich Bange, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, Teil 2, *Reliefs und Plaketten*, Berlin 1922, Nr. 66 und Tafel 22. Ich danke Oberkustos Dr. Volker Krahn und Kustos Dr. Michael Knuth (vermittelt durch Prof. Avinoam Shalem Ph.D., Universität München/Columbia University New York) für ihre Auskünfte.

von ihm gearbeitet, welchen Griff er des Näheren und nach der dargestellten Bewegung des Fabeltieres genau beschrieb.

Etwas anderes waren ihm allerdings die beiden Türen für das Florentiner Baptisterium, deren erste er als sein Initialwerk ansah (*e questa è la prima opera*), deren zweite als sein absolutes Hauptwerk (*delle mie opere è la più singulare opera ch'io abbia prodotta*), mit deren erster er den Katalog seiner Werke begann, mit deren zweiter er ihn beschloß.

Der Sieg in der Konkurrenz von 1401 über sechs Mitbewerber, darunter Brunelleschi und Jacopo della Quercia, etablierte seinen Ruhm und ihn; denn die Vorsteher (*i governatori del tempio di sancto Giovanni Battita*) suchten *maestri i quali siano docti*; beauftragten diese mit einem Probestücke, wie bekannt, der *Opferung Isaak's*; und das Kollegium der vierunddreißig Preisrichter, Maler, Bildner in Gold, Silber und Marmor, kürte sein Werk, sodaß ihm der Auftrag auch zufiel. Die Probestücke von Brunelleschi und Ghiberti sind bekanntlich erhalten (Florenz, Museo Nazionale del Bargello). Die Formulierungen Ghiberti's zeugten von der anhaltenden Freude und dem Selbstbewußtsein des Künstlers: „aus allen Ländern Italiens kamen höchst viele, kenntnisreiche Meister, um sich dieser Probe zu stellen und diesem Wettkampfe (*per tutte le terre di Ytalia moltissimi docti maestri vennono per mettersi a questa pruova e questo combattimento*). Die *pruova* war eine *dimostrazione di gran parte dell' arte statuaria* - unter welche hier also auch das Relief fällt²¹². Ihm „wurde die Palme des Sieges zuerkannt von all den Fachleuten und“, man staune, „von all denen, die sich mit mir der Probe stellten“. *Universalmente* und ohne jede Ausnahme wurde der Ruhm ihm zuerkannt (*la gloria senza alcuna exceptione*). Es folgte noch ein dritter Satz. Später noch ein vierter. Er führte das Werk *con grande diligentia* aus, mit jener Tugend, die Ghiberti im Hinblick auf sein Machen und sein Werk häufig hervorhob: die große, wägende Sorgfalt. Diese Türe, vor allem die ornamentalen Teile, wurden *con grande amore diligentemente* geschaffen; die Türe im Gesamten aber auch *con grandissimo ingegno e disciplina* entworfen und zu Ende gebracht.

Bei der dritten Türe „gab man mir Lizenz, daß ich sie in der Art ausführe, wie ich glaubte, daß sie höchst vollendet, höchst geschmückt, höchst reich herauskomme.“ Dieses meinte wohl nicht, daß dem erfahrenen Ghiberti nach älteren, programmatischen Vorschlägen des Leonardo Bruni, aufgrund überzeugender eigener Vorschläge, schließlich auch in *Iconographicis* freie Hand gegeben worden wäre, wie später Michelangelo bei der Sixtinischen Decke. Ghiberti verband in seinem Satze die ‚*licentia*‘ mit dem ‚*modo*‘ und dem

²¹² Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, ²1970, p. xx (Preface to the second edition) verweist für den Begriff *statua* auf Webster Smith (Lit. s. eingangs meiner Bemerkungen zum Zweiten Kommentar); nach Smith würde ‚*arte statuaria*‘ hier eher Plastik und Skulptur im höchsten Verstande und nach höchstem Ansprüche meinen, denn die Rundskulptur im Besonderen.

Ziele, die Türe solle *perfettamente* sowie *ornata* und *riccha* gemacht sein²¹³: daraufhin dürften seine dann willkommen geheißenen Vorschläge gegangen sein, darunter wohl auch derjenige, mehrere Szenen in einem Bildfelde zusammenzufassen, worauf Ratgeber und Auftraggeber, in Kenntnis der ersten und der zweiten Türe und anderer Werke, kaum gekommen sein werden. Die *Storie*, so schrieb Ghiberti, waren reich an Figuren, und bei diesen *Storie* „strenge ich mich an [*mi ingegnai*, mitzuhören: strengte ich meinen Kopf an], alle Maße [*misura*, Proportionen] zu beobachten und die Natur, so viel als mir nur möglich war, nachzuahmen mit allen Umrissen, die ich hervorbringen konnte, und in trefflicher Anordnung [*egregii componimenti*, in hervorragenden Kompositionen], mit zahlreichen Figuren [*dovitosi con moltissime figure*, überaus voll mit Figuren]“ (übers. Schlosser). Er habe die Türe *con grandissima diligentia e con grandissimo amore* ausgeführt²¹⁴. „Insgesamt waren es zehn Geschichten, und alles Bauwerk (*casamenti*) darin so (*colla ragione*, so proportioniert), wie es dem Auge sich darstellt, und derartig lebenswahr, daß es, wenn man in gehöriger Entfernung steht, rundkörperlich (*rilevati*) erscheint. Sie sind in sehr flacher halberhobener Arbeit (*pochissimo rilievo*), und die Figuren, die man auf den nahen Plänen sieht, erscheinen größer, entferntere kleiner, sowie es der Wahrheit entspricht. Und mit diesen Regelmaßen (*misura*, Proportionen, hier der Verkürzung) habe ich das Ganze ausgeführt“ (übers. Schlosser). Ghiberti gab dann den Gegenstand der zehn Bildfelder im Einzelnen an, in jedem Bildfelde vier zusammengehörige Begebnisse, Episoden, Handlungsteile, wie er behauptete, deren jede er *istoria cioè effecto* nannte oder auch, ausgetauscht, *gli effetti di quattro istorie*. Das ergab die längste Beschreibung eines Kunstwerkes, eines Zyklus von *Storie*, in Ghiberti's Kommentaren. Insofern erinnerte die Beschreibung an die ebenfalls ausführliche Beschreibung des Zyklus von *Storie* des hochgeschätzten Ambrogio Lorenzetti, die ihn angeregt haben möchten, figuren-, gruppen- und vor allem epischenreiche *Storie* und *Quadri*, mit vielfältigen Hintergründen, auch in der Reliefkunst, in Konkurrenz zur Wandmalerei, zu komponieren. Die Türe sei "*condotta con grandissimo studio e disciplina, delle mie opere è la più singolare opera ch'io abbia prodotta*, wie ich schon zitierte, *e con ogni arte e misura et ingegno è stata finita*".

Ghiberti erwähnte in seiner Lebensbeschreibung schließlich noch zweierlei: Er habe vielen Malern, Skulpteuren und Statuarikern zu großer Ehre in ihren Werken verholfen, indem er ihnen Entwürfe als Zeichnungen oder in Wachs und Ton gemacht habe; mit ausgreifendem Selbstbewußtsein fügte er hinzu: „Wenig

²¹³ Würde man diesem Verständnis folgen, dann wäre die Opposition Gilbert's gegen Krautheimer, auf die Krautheimer seine Leser hinweist, wohl beantwortet. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 1970, p. xxii (Preface to the second edition); Creighton Gilbert, „The Archbishop on the Painters of Florence, 1450“, *Art Bulletin* 41, 1959, 75-87, bes. p. 84 Anm. 40.

²¹⁴ Liebe und Fleiß hob schon Schlosser hervor: Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, passim, z.B. p. 75.

Sachen von Bedeutung sind in unserem Lande gemacht worden, die nicht von meiner Hand entworfen oder geordnet (*disegnate et ordinate*) worden sind“. Und besonders an der Kuppel des Domes habe - so erwähnte Ghiberti den Konkurrenten der Konkurrenz von 1401 doch noch einmal -, Brunelleschi und er achtzehn Jahre lang mit demselben Salär (sprich: mit der gleichen Verantwortung als *provveditori*; von gleicher Erfindung etc. konnte die Rede sicherlich nicht sein²¹⁵) gearbeitet und sie schließlich vollendet. Als Maler hatte Ghiberti begonnen, er war hauptsächlich Plastiker und - dann auch mit der Architektur befaßt. „Hiermit ist der zweite Kommentar beendet, wir kommen zum dritten.“

4. Abschließende Bemerkungen.

1. Ghiberti: Neuerungen und Erneuerungen

Julius von Schlosser betonte in seinen zahlreichen Schriften zu Ghiberti immer wieder *die Neuerungen und Erneuerungen*, die Ghiberti als Bildender Künstler und als Schriftsteller einführte und tätigte: als erster richtete Ghiberti in Florenz eine Gießerwerkstatt ein und betrieb sie höchst erfolgreich; Ghiberti schuf wiederum als erster überhaupt und als erster in Florenz monumentale Bronzestatuen; Ghiberti verfaßte die erste nachantike Kunstgeschichte des Altertums und bearbeitete als erster die umfassendere *Naturgeschichte* des Plinius unter kunsthistorischem Gesichtspunkte²¹⁶; als erster schrieb Ghiberti einen Abriß der Kunstgeschichte der Neuzeit; er schrieb als erster Künstler seine Eindrücke von älteren Kunstwerken nieder, antiken wie mittelalterlichen²¹⁷; und er verfaßte als erster Künstler eine Autobiographie²¹⁸. In der Tat, Ghiberti war ein Neuerer und Erneuerer als Schriftsteller wie als Bildender Künstler. Ghiberti, der Enkel eines Notares, des Ser Buonaccorso, und der Stiefsohn eines Goldschmiedes, des Bartolo di Michele, der Lorenzo auch in seine Goldschmiedelehre aufnahm²¹⁹, mochte schon früh mit der Ernsthaftigkeit der Arbeit am Schreibtische wie in der Werkstatt vertraut geworden sein; Ghiberti selbst sprach es, wie ich berichtete und wiederhole, so aus und Vitruv nach: „schulde ich größten und unbegrenzten Dank meinen Eltern, daß sie mich ... in der Kunst unterweisen ließen, die nicht sicher ausgeübt werden kann ohne Kenntnis des Schriftwesens und Vertrautheit mit den Lehren [sc. der Kunst].“ Als Künstler und zugleich Schriftsteller in Sachen der Kunst glich er sich den

²¹⁵ S. dazu auch die kurze Bemerkung in Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, ²1970, p. xiii (Preface to the second edition).

²¹⁶ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 74.

²¹⁷ Schlosser, *ibidem* p. 186.

²¹⁸ Schlosser, *ibidem* p. 62. Der Titel eines Kapitels seines Buches: „Ghiberti als der erste moderne Geschichtsschreiber der Bildkunst“ (pp. 202-207).

²¹⁹ Schlosser, *ibidem*, p. 18sq.

antiken, ihm vorbildlichen Künstlern an, von denen er bei Plinius immer wieder gelesen, über die er seinerseits immer wieder dann nachberichtete. Ghiberti schuf, aus entsprechendem und angemessenem Selbstbewußtsein heraus, als erster Künstler Italiens plastische Selbstporträts, die er an seinen Werken wie visuelle Signaturen anbrachte, ein Porträt, wie bekannt, seiner selbst an jeder seiner zwei Türen am Baptisterium in Florenz, unter Berücksichtigung auch des jüngeren und später dann des höheren Alters, das eine Mal dazu wohl ein Porträt seines Stiefvaters Bartolo, das andere Mal ein Porträt seines Sohnes Vittorio, der jeweils ersten Helfer in der Werkstatt ihres so erfolgreichen Sohnes und Vaters.

2. Cennini - Alberti - Ghiberti

Ghiberti's *Commentarii*, von denen hier die Rede ist, waren nach dem *Libro dell'Arte* des Cennino Cennini aus dem Ende des 14. oder eher dem Anfange des 15. Jahrhunderts und nach den *De Pictura Libri III* des Leon Battista Alberti von 1435/1436 das dritte Werk der Florentiner und der italienischen Kunstliteratur. Wie verhalten sich die *Commentarii* zu diesen Schriften? was war *ihr historischer Ort?* - diese Frage beschäftigt auch hier.

Cennino Cennini²²⁰ wandte sich an Künstler, und er schrieb, wie der Titel besagte, ein Buch über die *Kunst* in der Malerei. Er schrieb es in der Verehrung Gottes, der Jungfrau Maria, der Heiligen, in der Verehrung auch seiner Lehrer, wie es der dedizierende Titel des *Libro* ebenfalls sagte; er berief sich dabei auf die Kunstausbildung (*essercitante nell'arte di dipintoria*, cap. 1) des Giotto als seines Älterlehrers. Cennini schrieb ein Lehrbuch und beschrieb darin einen Lehrgang der Kunst in der Malerei. Und diese Kunst in der Malerei, das waren ihm die Methoden und die Rezepte der *operazione di mano*²²¹, genauer dieses: die umfassende und zugleich genaue und verlässliche Kenntnis und die schrittweise eingeübte Praxis des Umganges mit den Instrumenten und Materialien, ihrer Herstellung, Anwendung, Verträglichkeiten u.ä., und die umfassende, genaue und verlässliche Kenntnis und ebenso schrittweise eingeübte Praxis der Methoden des Kopierens, des stufenreichen Entwerfens auf einem Bildträger, des stufenreichen Malens usw.: das war ihm der Inhalt der Kunst. Wie es einmal hieß: *come si richiede di ragion d'arte* (cap. 177). Die Begabung eines jungen Mannes, seine *natura*, ließ sich durch solches Lernen und Üben in gute, praktische Erfahrung wandeln: dadurch wurde er zu einem Künstler, und sein Künstlertum beinhaltete genau dieses. Das war anspruchsvoll. *E così la natura per grande uso si convertisce in buona pratica* (cap. 104). *Chi ha l'arte*

²²⁰ S. meine Erörterung: Kuhn, "Cennini", 104-153; kürzere Fassung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 41-77; erstere jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4689/>.

²²¹ Zu Cennini's Verständnis der Rolle der *fantasia* s. meine Erörterung, bes. pp. 139 sqq.

compiuta, cioè che sia d'universale e buona pratica: "wer die vollendete Kunst hat, der möchte sein von umfassender und guter Praxis" (cap. 171).

Leon Battista Alberti²²² wandte sich 1435 mit der lateinischen Version seiner Schrift, die er einem Laien, Giovanni Francesco Gonzaga, dem Herzog von Mantua, widmete, an die Laien, und 1436 mit der italienischen Version, die er einem Künstler, Brunelleschi, widmete, an die Künstler, so den Künstlern und den Laien dieselben Gesichtspunkte an die Hand gebend, den einen zum Raisonnement, den anderen zu ihrer Arbeit; ein Künstler konnte sich so auch einem Laien und Auftraggeber verständlich machen, ein Laie sach- und arbeitsgemäß urteilen. Alberti schrieb, wie der Titel sagte und Gliederung und Inhalt bestätigten, über die Malerei im Gesamten, in umfassendem Sinne, nicht nur über die Kunst in der Malerei: das erste Buch des Traktates handelte vom Gegenstände der Malerei (in eher grundsätzlicher Hinsicht): *de materia artis*, das zweite Buch dann von der Kunst in der Malerei: *de arte*, und das dritte Buch vom Künstler: *de artifice*, nach den üblichen Teilen einer Erörterung der Rhetorik; genauer: das erste Buch vom Gegenstände der Malerei, von den Dingen und ihrer Sichtbarkeit, von der Ordnung des Gegenstandes, dem Räumlichen und dessen perspektivischer Wahrnehmung, und von der Methode der Auffassung, dem Proportionalen und der Vergleichung; das dritte Buch vom Künstler, seiner Ausbildung und Bildung, von *inventio* und *ordo*, von der Erfindung und der Figurenfolge, handelte vom zeichnerischen Entwurf, dem *modulus*, der, eine *inventio ordinata* hervorzubringen, ermöglichte, und vom Studium der Natur, von denen beiden in dieser meiner Schrift bereits die Rede war; und das zweite Buch handelte - zunächst von dem Gleichen, von dem Cennini's *Libro dell' Arte* gehandelt, nämlich *de arte*; doch, wie anders tat es das: Alberti drängte alles für die Malerei ohnstreitig wichtige Wissen über Materialien, Rezepte und Techniken einer *operazione di mano*, in Cennini's Verständnis den materiellen Inhalt der Kunst, hinaus; Alberti wehrte im Falle der Farben ausdrücklich ab, derlei zu behandeln (II,48); Alberti gliederte die zwei Teile der Kunst, im Verständnisse des Cennini das *disegnare* und das *colorire*, dann in *circumscriptio* und *receptio luminum* neu: der erste Teil, die Umreißung, umfaßte dabei weniger als Cennini's *disegnare*, so nicht das Hell und Dunkel mittels eines Zeichnens auf der *carta tinta*, und der andere Teil umfaßte mehr, nämlich die Farbe und das Hell-Dunkel zugleich; Alberti gab die praktische Unterscheidung von *disegnare* und *colorire* als Basis einer Lehre von der Kunst auf; er löste, zugleich theoretischer denkend, die Umrißzeichnung heraus, hob sie zu einem selbständigen Teile der Kunst an: sie wurde Ortsumreißung und räumliche Definition der Dinge; und er faßte das Hell-Dunkel und die Farbe in einem anderen Teile zusammen: Alberti konstituierte deren Zusammenhang in

²²² S. meine Erörterung: Kuhn, "Alberti", 123-178; kürzere Fassung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 19-40; erstere jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>.

einer Lehre von der Kunst. Das Wichtigste jedoch: Alberti entwickelte - nach seiner Gliederung - zwischen der *circumscriptio* und der *receptio luminum*, somit im Zentrum einer Lehre von der Kunst in der Malerei, die *compositio*. Bei Cennini hatte die *compositio* gar keinen Teil der Kunst gebildet, sie war weder lehr- noch lernbar, sie war Sache des *Ingenium*, der *Fantasia* gewesen. Allerdings behandelte auch Alberti unter *compositio*, damit *de arte*, nicht die *inventio* und nicht den *ordo*, nicht die Erfindung und nicht die Figurenfolge, welche er, wie erwähnt, erst in seinem dritten Buche *de artifice* erörterte und also nicht zur *ars* und zu deren Teilen rechnete. Alberti verschob den Bereich der Kunst aus dem Handwerklichen einer *operazione di mano* heraus und mit der Einfügung der *compositio* weit in jenes Gebiet hinein, welches bis dahin dem *ingenium* des Einzelnen (oder Auftraggeber und Tradition) überlassen worden war. Dieses geschah nach dem Vorbilde der Rhetorik und hob die Kunst in der Malerei zu einer der Rhetorik gleichrangigen *ars bona*. Durch die Herübernahme der Komposition in den lehr- und lernbaren Bereich einer *ars* vermehrte sich die intellektuelle Bewußtheit gegenüber der Aufgabe der Komposition. Die Komposition sollte dementsprechend auch nicht mehr unmittelbar auf dem Bildträger, auf Bildtafel oder Wand, entworfen werden, wie Cennini es vorsah (cap. 67 und 122), sondern, wie Alberti - ebenfalls in seinem dritten Buche - darlegte, zeichnerisch auf dem Papiere vorbereitet werden, im Gesamten und ihren Teilen nach (III,61).

Alberti teilte in seiner Schrift zur Umreißung, zur Komposition und zu Hell-Dunkel/Farbe also keine Rezepte mit, denen man hätte folgen können, sondern er stellte Gesichtspunkte für ein Urteil auf und er verband die Nennung dieser Gesichtspunkte mit einer Aufzählung möglicher Realisierungen. Die Kunst, in ihrem zentralen Teile, der Komposition - z.B. -, ermöglichte, nach Alberti, dem Künstler erstens, einen Aufbau (eine Struktur) unter den Gesichtspunkten Plastizität, Bewegung und Handlung aus Oberflächen, Gliedern und Körpern zu beabsichtigen; sie führte ihn zweitens zur Beobachtung der Wirklichkeit im Hinblick auf die Fülle der Dinge und die Verschiedenheit der Stellungen, der Zustände und der körperlichen wie seelischen Bewegungen, sie führte ihn so zur Beobachtung von Typen der körperlichen Bewegung (der Mädchen, Frauen, Jünglinge, Männer, Greise, usf.) und von Typen der seelischen Bewegung (die den Temperamenten des Melancholikers, Cholerikers, Sanguinikers usf. nahe standen) und zur Beobachtung des genauen Vollzuges von Bewegungen (nach Körperachse, Bewegungsachse, Ponderation und Bewegungsradien); und drittens befähigte sie den Künstler, jenen Aufbau in der Darstellung dieser Wirklichkeit über Normalstellungen, Normalzustände, normale (Bewegungs)richtungen der Figuren zu fundieren und zusätzlich zu reich bewegten Figuren zu differenzieren: Die Komposition, soweit sie Teil der Kunst war, - so könnte man im Hinblick auf *inventio* und *ordo* sagen - schuf die optimalen Bedingungen für das *ingenium*, Geschichten als Figurenfolgen zu erfinden.

Alberti stellte, wie gesagt, Gesichtspunkte für ein Kunsturteil auf. Alberti wollte dieses *iudicium* bei Künstlern wie Laien ausbilden, indem er die Malerei und deren Kunst nicht gemäß einer Tradition und nach Älterlehrern darlegte, sondern auf neue Art kritisch behandelte (*artem novissime recenseamus*, II, 26) und dabei selbstbewußt, die antiken, verlorenen Schriften der Euphranor, Antigonos, Xenokrates und Apelles (II,26) zu ersetzen, meinte, entsprechend seiner eigenen Erfahrung eines neuen Aufbruches der Kunst durch den Baumeisters Brunelleschi, die Bildner Donatello, auch Ghiberti, Luca della Robbia und den Maler Masaccio, welche durch Fleiß und Sorgfalt (*industria e diligenza*) ohne Lehrer und Beispiel (*sanza precettori, senza essempro*) die Kunst in *exempla* erneuert hatten und ihm und seiner *doctrina* dadurch vorangegangen waren (Vorwort der italienischen Ausgabe).

Alberti konzipierte dasjenige, was die Kunst an der Malerei sei, neu und erhöht; hielt aber fest daran, daß die Kunst auch so, wie er sie konzipierte, lehr- und lernbar sei: er lehrte sie. Cennini im Gesamten und Alberti im zentralen Teile ihrer Schriften sprachen von der *Kunst*, darin waren sie einander gleich; und dasjenige, was sie unterschied, war die *Epochè*, war der Zeitenwechsel vom Mittelalter zur Neuzeit.

Auch Ghiberti schrieb seine Kommentare nach antikem Künstler-Vorbilde und nicht, einem Älterlehrer folgend. Auch Ghiberti wandte sich sowohl an Künstler wie an Laien, deren einem, noch unbenannten, sie gewidmet werden sollten. Auch Ghiberti verstand die drei Kommentare, wie er eingangs des ersten im Vorwort zum gesamten Werke nach Vitruv und eingangs des dritten, des naturwissenschaftlichen, Kommentares im Vorwort nach Athenaios schrieb (Bartoli I,i,1 und III,i,3) - in ausdrücklicher Anpassung der antiken Vorlagen -, als Kommentare über die Skulptur und die Malerei. Entsprechend leitete er die Zusammenfassung, die den ersten Kommentar abschließt, ein: „Gelehrtester, in diesem ersten Bande habe ich die Dinge erläutert, die ein Skulpteur, oder vielmehr Statuariker, und ein Maler gelernt haben müssen“ (Bartoli I,ix,1; Vitruv III, praef., 4). So könnte man den Titel seines Werkes ergänzen und den Schriften des Cennini und des Alberti angleichen und von *Della Scultura o della Pittura Commentarii III* sprechen.

Doch: wo in dieser Schrift steht die *Lehre von der Kunst*, die *doctrina: de arte?*, von der doch gehandelt sein müßte, wenn *Scultura o Pittura* verantwortlich sollten erörtert worden sein?

Ghiberti handelte - wenn ich mich zunächst auf die ersten beiden Kommentare beschränke - über die Kunst, *de arte*, gegenüber Cennini und Alberti in einer anderen, neuen, unvergleichlichen, jedoch historisch folgenreichen Weise, nicht nämlich in einem praktischen Lehrbuche, wie Cennini, nicht in einem theoretischen Traktate, wie Alberti, sondern *en passant*, doch fortwährend, und

evokativ in seiner und durch seine Darlegung der *Geschichte* dieser Kunst und so, als ginge er mit Lesern wie mit Hörern, mit Lehrlingen oder Laien, mit Studenten (*cercavano essere periti nell' arte statuaria*, so hatte es von den Schülern des Gusmin geheißen) an den *exempla* in der historischen Erinnerung an die Antike und in den Städten des Italien der Gegenwart vorbei, auf sie zeigend, über sie urteilend und dadurch lehrend, das *iudicium* ausbildend und zum Urteilen reizend.

Auch Ghiberti ließ die *operazione di mano* bei Seite²²³; und sprach statt dessen und ausdrücklich vom *disegno* als der historischen und dem Wesen nach zugleich geistigen Grundlage der Malerei und Skulptur, als *fondamento e teorica di queste due arti*; auch Ghiberti faßte den *disegno*, schon von seinem historischen Ursprunge in Butades her, als Ortsumreißung auf, als räumliche Definition der Dinge, als *circumscriptio*.

Auch Ghiberti handelte von *ingenium* und *ars*, von *ingenium* und *inventio*, von *doctrina* und *exempla*, von Theorie und Praxis; handelte von Gattung und Stil; handelte von Symmetrie, Maßverhältnissen, von Relief und Perspektive; handelte von Figur und Geschichte, von *dispositio* und *compositio*; handelte vom Werkprozeß, vom Entwerfen über Zeichnungen oder Tonbozzetti; handelte von der Mannigfaltigkeit, von der Darstellung der Körperhaltungen und des Ausdrucks, der Empfindungen, der Leidenschaften, von der *species* und *dignitas*, der Natur, der Würde und dem Schicksal der Gestalten, und gelegentlich von der Farbe; - er handelte schließlich vom künstlerischen Wettstreite, dem *combattimento*.

Doch, im Unterschiede zu Alberti, der mögliche Realisierungen immer wieder theoretisch aufzählte, *konstatierte* Ghiberti, darin Plinius folgend, was jeweils vorlag, und *explizierte* selten; so, daß ein Leser, der auf Definition der Begriffe aus wäre, am Ende nur ungefähr wüßte, was die einzelnen Begriffe benennen könnten, und dieser Leser, Künstler wie Laie, eher aufgereizt wäre, mitzudenken, bisherige Erfahrung einzubringen und sie zugleich zu mehren. Dieser Art schrieb Ghiberti über die Künstler und deren Werke, rühmte immer wieder die Kunst (*arte*), das Kunstverständnis (*docto, doctissimo, dottore, maestro*), die Kunstlehre und -lehrer, d.h. vor allem die Schriften über die Kunst (*commentarii*,

²²³ S. z.B. auch Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, ²1970, p. 311: "In the Third Book he apparently planned to add a survey of the artes liberales which he considered basic to a sculptor's background. Not by a single word does he propose to deal with the technical problems of sculpture or with a sculptor's training in the mechanics of his trade. He writes as a humanist artist and hence with professed disregard of the craftsman's approach. What he concentrates on is ultimately the humanist education of an artist." Hierher gehört wohl auch, daß Ghiberti die von Plinius berichtete Erfindung einer Lasur, eines Firnisses, durch Apelles übergang; erinnert sei zugleich an die Umdeutung des Wettstreites zwischen Apelles und Protogenes.

volumi, doctrina, de sua arte), dabei zugleich, wie schon Alberti, - so Schlosser:²²⁴ - das Sprechen über Kunst im *Volgare* ausbildend.

3. Kunstgeschichte, Künstlergeschichte, Epochen dieser Geschichte

Ghiberti schrieb in seinen ersten beiden Kommentaren zugleich und zunächst eine Geschichte, *die Geschichte der Skulptur und der Malerei im Altertume und in der Neuzeit*. Schlosser sah in dieser Geschichte der Skulptur und Malerei zu Recht, wie es scheint, eine Künstler-Geschichte²²⁵.

Schlosser sah darin allerdings auch die Wurzeln der „in unserer Auffassung von heute ... eigentliche[n] ‚Stilgeschichte‘“²²⁶, welchem Urteile ich nicht zustimmen möchte: vom Stil ist in Ghiberti's *Commentarii* wenig die Rede. Der Stil wurde wohl erst zur Zeit des Manierismus, der davon seinen Namen hat, bei Vasari, zu einer leitenden Vorstellung der Kunstliteratur²²⁷. Schlosser hatte ja auch Cennini, wie mir scheint, zu modern gesehen, als er in diesem Zusammenhange schrieb²²⁸, dem Cennini sei es bei der Betonung seines künstlerischen Stammbaumes vom Älterlehrer Giotto her „um die erste eigentliche ‚Schule‘ in der Geschichte der Kunst“ gegangen, „in dem Sinne, wie dies die Kunstliteratur in alle folgenden Zeiten hinein verstanden hat, nicht örtlich-landschaftlich, auch trotz allem Anschein nicht technisch-handwerklich verstanden, sondern ausdrücklich ... als Abfolge von einem großen *individuellen* Künstler her, eben Giotto“. Cennini berief sich aber auf Giotto als den Reformier der Kunst überhaupt, als Autorität, nicht als individuellen Künstler neben anderen individuellen Künstlern, und auf Giotto als den Reformier der Kunst in demjenigen Verständnis von Kunst, das ihm, Cennini, eignete, als *operazione di mano*: darin hatte Giotto die Kunst vom Griechisch/Byzantinischen in das Lateinische geändert und sie dadurch modernisiert (*Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno*, cap. 1)²²⁹.

²²⁴ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, pp. 196sq: „Die künstlerische Terminologie Ghiberti's hat nicht geringe Wichtigkeit; ist er doch neben Alberti der erste Schriftsteller Italiens, der das *Volgare* in ganz anderer Weise als Cennini historischen und stilistischen Erörterungen über die Kunst dienstbar gemacht hat.“

²²⁵ Schlosser, *ibidem* p. 204sq.

²²⁶ Schlosser, *ibidem*.

²²⁷ Von Stil als einer leitenden Vorstellung war auch in Alberti's und in Cennini's Traktaten zur Malerei und Kunst nicht die Rede; doch unterschied Alberti m.E. Stillagen, namentlich den mittleren und den hohen Stil (s. dazu meine Abhandlung zu Alberti's Traktat, *passim*, bes. p. 138 und *Erfindung und Komposition*, *passim*, bes. p. 24), und hatte Cennini ein bemerkenswertes Verständnis vom persönlichen Stil und davon, wie man einen persönlichen Stil erwirbt (s. dazu meine Abhandlung zu Cennini's Traktat p. 142 sqq. und *Erfindung und Komposition* pp. 69sqq.)

²²⁸ Schlosser, *ibidem* p. 205

²²⁹ S. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 71sq., auch im Unterschied zu meiner früheren Darlegung in der genannten Abhandlung über Cennini pp. 145sq.

Wie es Alberti in seinem Traktate über die Malerei (*de pictura*) um diese Malerei im Gesamten ging, nicht ‚nur‘ um die Kunst in der Malerei, jedoch zugleich um die Kunst (*de arte*) und ganz wörtlich in deren Mitte, so ging es auch Ghiberti in seinen geschichtlichen Kommentaren neben der Künstler-Geschichte um die Geschichte der Skulptur und der Malerei im Gesamten und wiederum auch um die Geschichte der Kunst – nun im übertragenen Sinn: - in deren Mitte. Auch dieses in demjenigen Verständnis von Kunst, das nun ihm eignete, wie es die einschlägigen, eben aufgezählten Gesichtspunkte näher angaben. So hatte Ghiberti es aus Plinius herausgelesen und aus dessen Monumentalwerk im Einzelnen erhoben; nur darin wich Ghiberti von Plinius ab, daß er zwar für die Antike bei der Mitteilung auch von ‚Ersterfindungen‘ blieb, dieses für die Neuzeit jedoch nicht fortsetzte.

Ghiberti schrieb diese seine Geschichte der Skulptur und der Malerei, wie Schlosser immer wieder hervorhob²³⁰, sehr sachlich, auf die Kunstwerke gewendet, im Falle der Neuzeit: „was er ... berichtet ..., ist unmittelbar, anschaulich, sinnfällig *erlebt*, miterlebt, mit eigenen Augen gesehen ...“ (Schlosser)²³¹.

Ghiberti gliederte, wie mit Schlosser hervorzuheben ist, die Geschichte der Skulptur und Malerei in Epochen, und er fügte sie in eine „dogmatisch wertende Konstruktion“ ein, in ein „dreigliedriges Schema: Altertum, Mittelalter, Neuzeit, als Reife, Tod und Wiedergeburt der echten Kunst“²³², so wie er es von den ersten Humanisten gelernt hatte; Schlosser wies auf Boccaccio und die Künstlernovelle hin²³³, Krautheimer auf Petrarca²³⁴.

²³⁰ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, z.B. p. 177sq. und Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 22: "Es sind eben nicht Äußerlichkeiten des äußeren Lebens, die unseren Künstlerautor interessieren, in wesentlichem Gegensatze zu Vasari und der von ihm ausgehenden langlebigen Richtung; Ghiberti verläßt nirgends den sicheren Boden des künstlerischen *Ausdruckes*; die *Werke* sind ihm die Biographie der Meister, auch in ihren unmittelbarsten Zeugnissen, den Handzeichnungen, die er als erster heranzieht (bei Giotto, Lorenzetti, Simone Martini, dann die Abgüsse nach Modellen des Kölner Bildhauers), nicht ihr *Leben*, wie es sich in anekdotischen Zügen der Erinnerung der Laien eingeprägt hat."

²³¹ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 75

²³² Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, pp. 204sq.

²³³ Boccaccio, *Decameròn*. Schlosser nannte die Novelle nicht, er setzte sie als bekannt voraus: „*e l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura ... che egli con lo stile e con la penna o col pennello, non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli, sotto gli error d'alcuni che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo intendevano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dirsi puote*“ (Giovanni Boccaccio, *Decameròn*, VI,5, ed. Elena Ceva Valla, Milano 1950, pp.

Es ist dabei allerdings merkwürdig, daß Ghiberti, - mit Krautheimer zu sprechen - selbst einer der ‚founding fathers of the Early Renaissance‘²³⁵, was die Neuzeit anging, bei der Geschichtskonstruktion jener ersten Humanisten blieb und die *Epoché* in Giotto sah, diese auch so behandelte, und zeitlich diesseits des Giotto keine Renaissance hervorhob.

Freilich erwähnte Ghiberti in der Geschichte der Skulptur und der Malerei der Neuzeit ausschließlich Künstler des Trecento, mit Ausnahme des legendären Gusmin; er behandelte, wie Schlosser einmal schrieb²³⁶, seine eigene Ahnenreihe. Dankbarkeit, um dieses zunächst zu erwähnen, war ja tatsächlich ein Zug, den Ghiberti seiner Schrift inkorporierte; sie drückte sich in der Einleitung zu seiner Autobiographie und am Schlusse des Gesamtwerkes aus, beide Male durch ausgewählte Transpositionen aus Vitruv.

Doch jene Tatsache bleibt merkwürdig, und man kann sie nicht so einfachhin erklären, wie es Schlosser im Zusammenhange seiner großen Würdigung wohl versuchte: "Ghiberti's knappe Kapitel sind die ersten Künstlerviten, die wir überhaupt besitzen, die älteste und authentischste Quelle für das Trecento. Über die Grenzen Toskanas ist er im allgemeinen ebensowenig hinausgegangen, als er die Kunst der Lebenden berücksichtigt, von sich selbst abgesehen, auf dessen Wirken er wie auf ein abgeschlossen Ruhendes zurückzusehen scheint; nur zweimal greift er über diese Grenzen hinaus, wenn er die Kunst des Römers Cavallini und des vermutlich in Neapel wirkenden Kölner Bildhauers [sc. Gusmin] schildert... Noch Vasari nimmt in seiner ersten Auflage grundsätzlich nur Verstorbene auf, deren Ruf sicher begründet ist, deren Wirken der Vergangenheit und der Geschichte angehört."²³⁷ Jedenfalls war Ghiberti's Kriterium für eine Berücksichtigung nicht das Verstorbensein zu dem Zeitpunkte seines Schreibens, denn er sprach von hervorragenden Künstlern des späten Trecento und auch des frühen Quattrocento, die zur Zeit seines Schreibens

433sq.). „Der Name des andern war Giotto, und er war mit so vorzüglichen Talenten begabt, daß die Natur ... nichts hervorbringt, was er mit Griffel, Feder oder Pinsel nicht dem Urbild so ähnlich darzustellen gewußt hätte, daß es nicht als ein Abbild, sondern als die Sache selbst erschienen wäre, weshalb denn der Gesichtssinn der Menschen nicht selten irregeleitet ward und für wirklich hielt, was nur gemalt war. Mit Recht kann man ihn als einen der ersten Sterne des florentinischen Ruhmes bezeichnen, denn er ist es gewesen, der die Kunst wieder zu neuem Lichte erhoben hat, nachdem sie Jahrhunderte lang wie begraben unter den Irrtümern derer lag, die durch ihr Malen mehr die Augen der Unwissenden zu kitzeln, als der Einsicht der Verständigen zu genügen, bestrebt waren“ (übers. Karl Witte, in: Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, München 1952, pp. 490sq.)

²³⁴ Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, ²1970, p. 310.

²³⁵ Krautheimer, op.cit., passim; und p. xv (preface to the second printing) ausdrücklich gegenüber John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture, I: Italian Gothic Sculpture*, London ²1972, der Ghiberti als abschließende Figur der gotischen Skulptur ansah.

²³⁶ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 74.

²³⁷ Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, pp. 18sq.

bereits verstorben waren, auch nicht, so nicht von Agnolo Gaddi, Spinello Aretino, von Gentile da Fabriano und eventuell Pisanello (gest. 1451); und vor allem nicht von den Gründern der Kunst der Renaissance, von Brunelleschi (gest. 1446), und besonders von Masaccio (gest. 1428), dem er ein Denkmal hätte setzen können; auch in seiner Autobiographie fehlen bei der Behandlung des Taufbrunnens in Siena, wie Schlosser schon anmerkte²³⁸, die Namen der anderen, beteiligten Künstler, so des Jacopo della Quercia, der ebenfalls verstorben war (gest. 1438), und des Donatello, der freilich noch lebte; Ghiberti nannte zeitgenössische Kollegen überhaupt nur innerhalb seiner Autobiographie und ausschließlich bei den Konkurrenzreliefs für die erste Türe des Baptisteriums, als diese unterlegen waren, und bei der Aufsicht über den Domkuppelbau, als er sich Brunelleschi an die Seite stellen konnte. Im Hinblick auf einen zeitlichen Ausschlußpunkt könnte man zutreffender vielleicht sagen, Ghiberti behandelte - wieder mit Ausnahme des Ghiberti - nur Künstler, die bereits vor seiner Geburt (1378) verstorben waren²³⁹. Ghiberti schrieb über sich selbst und über die Geschichte der Skulptur und der Malerei, er schrieb damit über sich selbst im Verhältnisse zu dieser Geschichte der Skulptur und der Malerei; und diejenigen, so könnten wir es vielleicht ansehen, die vor ihm schon da waren und abschließend gewirkt hatten, diese waren geschichtlich; er lebte in der Gegenwart, und diejenigen, die mit ihm lebten, wie auch diejenigen, die mit ihm gelebt hatten, die hatten gelebt und lebten in dieser seiner Gegenwart.

Es bleibt dennoch merkwürdig, daß Ghiberti der *Epoché* der Renaissance keinerlei Erwähnung tat. Welch' ein Pathos der Erneuerung und der Erneuerung als Gruppenleistung erfüllte dagegen Alberti! Alberti zählte im Vorworte zur italienischen Version seines Traktates gerade auch Ghiberti zu dieser Gruppe der ‚founding fathers‘ der Neuen Kunst.

Ließe man - nach ‚Schuldaten‘ - den Humanismus 1320 und die Renaissance 1420 beginnen, dann wäre Ghiberti 1420 allerdings schon zweiundvierzig Jahre alt gewesen, 1424, als die erste Baptisteriumstüre enthüllt wurde, Mitte vierzig, und 1435/36, als Alberti seinen Traktat veröffentlichte, siebenundfünfzig: vielleicht erklärt dieses sein höheres Alter, daß Ghiberti jenen ‚Aufbruch‘ nicht so stark empfand und eher die Fortsetzung einer älteren Erneuerung verspürte. Schließlich kann man es nur konstatieren, daß Ghiberti in seiner Schrift zu dieser *Epoché*, die Alberti schon Jahre zuvor gerühmt hatte, Distanz hielt und an jener älteren, vorrenaissanten, humanistischen Gliederung der Geschichte festhielt.

²³⁸ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 43.

²³⁹ Ghiberti fügte nur im Abschnitte über Andrea Orcagna, nachdem er über einen von dessen Brüdern, Nardo, gesprochen hatte, der wohl auch schon vor der Geburt des Ghiberti verstorben war, einen Satz über die jüngeren Brüder des Orcagna ein, ohne auch nur deren Namen zu nennen, des Inhaltes, daß der eine ebenfalls ein Maler und der andere ein nicht sehr vollendeter Bildhauer geworden.

Man erinnere sich dabei aber auch der distanzierenden Worte des Alberti: „Doch kommt nicht viel darauf an, die ersten Maler oder die Erfinder der Malkunst zu kennen, da wir ja nicht - wie Plinius - die Geschichte der Malkunst überdenken wollen, sondern die Kunst selbst in einem völlig neuen Ansatz“ (II,26, übers. Schaublin²⁴⁰); oder auch jener Stelle, an der Alberti den Vitruv, allerdings als Rezeptbuch oder nach des Plinius Art verstanden, beiseite schob (II,46); beide Sätze zu einer Zeit geschrieben, als Ghiberti seit einem Lustrum, wie die Rhetoren zu Florenz wußten, für sein eigenes Werk Bücher auslieh; Worte, vielleicht im Hinblick auf dieses Buchprojekt des Ghiberti geschrieben; Worte, die Ghiberti nur mit Betroffenheit und Verwunderung lesen oder gesprächsweise hören konnte. Dieser Auffassung, welcher Ghiberti in Alberti begegnete, stellte er schon in den ersten zwei *Commentarii* eine ähnliche, doch auch andere Auffassung von einer Behandlung der Skulptur und der Malerei entgegen und antwortete ihr. Rund 100 Jahre später äußerte Vasari sich dann überhaupt höchst unziemlich über Ghiberti's Schrift, wie Schlosser hervorgehoben²⁴¹. Vasari dürfte sich allerdings auch gewundert und es kaum mehr verstanden haben, daß Ghiberti für die Renaissance als Epochenschnitt kein Verständnis gehabt zu haben schien, die Gründerväter neben sich übergang und nur von sich und so ausführlich sprach.

4. Beschreibungen von Kunstwerken

In den ersten beiden *Commentarii* wäre noch ein Blick auf *die Beschreibungen* und auf deren Art zu werfen. Ich halte mich dabei an die ausführlichsten Beschreibungen und solche von *Storie*, an Ghiberti's Beschreibungen der *Storie* seiner zweiten Baptisteriumstüre und der *Storie* der Franziskaner in Ceuta (auch des Ludwig von Toulouse, was Ghiberti wohl übersah²⁴²) von der Hand des Ambrogio Lorenzetti, welche Wandmalereien nur fragmentarisch erhalten sind²⁴³. Diese Beschreibungen hatte ich weiter oben kurz erwähnt.

Schon Alberti hatte der zusammenfassenden Beurteilung einer *Storia* - unter dem Vorbilde der Antike - die Gestalt einer würdigenden Beschreibung gegeben. Alberti nannte ein solches Beschreiben *historiam recitare* (III,53). Seine ausführlichste Beschreibung war diejenige einer aus Lukian genommenen und von ihm den Malern empfohlenen *Inventio* der *Verleumdung* nach einem Gemälde des Apelles. In dieser *Storia* handelten außer dem Richter Midas nur

²⁴⁰ Leon Battista Alberti, *Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, ed., transt. etc. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, p. 239.

²⁴¹ Dazu Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 3. Giorgio Vasari Milanesi vol. 2, pp. 247; Vasari Gottschewski-Gronau vol. 3, p. 72.

²⁴² S. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, ²1970, p. 222.

²⁴³ Zu diesem Zyklus s. George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton 1958, pp. 79-85, mit einer eindringlichen Würdigung.

Personifikationen. Für die Beschreibung der Komposition oder der *inventio ordinata* war nun charakteristisch erstens die Vielzahl der Bestimmungen, daß und wo Personen oder Personifikationen standen, womit Alberti die Beschreibung der einzelnen Figuren häufig begann, und in welcher Folge sie zueinander standen (*erat, adstabat, adventans, est dux, sunt comites, adest, sequens*), und zweitens, daß demgegenüber die Tätigkeiten der Personen selten in finiten Verben, meistens in verbundenen Partizipien oder Relativsätzen beschrieben wurden, somit als zusätzliche Differenzierungen eher zuständlicher Art. Diese seine Beschreibung ging der Folge der Figuren (mit nur einer Versetzung des *dux*) nach und strebte eine ähnliche Konkretheit, wie ein Maler, in motivisch-gliedernder Hinsicht an; der Beschreibende suchte, *Ordo* und *Inventio*, sprechend, bewußt zu machen²⁴⁴.

Eine solche Absicht hatte Ghiberti, der allerdings auch einen gesamten Zyklus an seiner Baptisteriumstüre und episodenreiche *Storie* von Ambrogio Lorenzetti beschrieb, nicht.

Ich möchte zunächst seine ‚Beschreibung‘ der Türe (Bartoli II,vi,1) und deren innere Ordnung Revue passieren lassen.

Ghiberti stellte an den Anfang dieses Textes eine künstlerische Würdigung der gesamten Türe und zwar in drei Schritten: a) als Intention der Auftraggeber: sie wollten, daß die Türe *più perfettamente e più ornata e più riccha* werden sollte (weshalb ihm Lizenz gegeben wurde, sie so auszuführen, wie er meinte, daß dieses Ziel erreicht würde); b) als seine Tätigkeit: er machte die *Storie molto copiose di figure*; er richtete seinen Geist darauf, alle Maße zu beachten, die Natur nachzuahmen, soviel ihm möglich, mit allen Umrissen, die er nur hervorbringen konnte, mit trefflichen Kompositionen (*egregii conponimenti*) und (abermals) überaus voll mit Figuren (*dovitosi con moltissime figure*); und c) als eine auch moralische Tätigkeit: er vollendete das Werk *con grandissima diligentia e con grandissimo amore* (was den Türen, wie zu verstehen ist, nun auch anzusehen war).

Im Hauptteile kam Ghiberti zur eigentlichen Beschreibung der zehn *Quadri*; zunächst mit einem abermals allen zehn *Storie* geltenden und abermals die Kunst betreffenden Satze: Bauwerke wurden in allen dargestellt, die Verkürzung und das flache Relief beachtet und (nochmals) die *misure*. Sodann folgte die ‚Beschreibung‘ *Quadro* für *Quadro*.

Diese ‚Beschreibungen‘ der einzelnen *Quadri* bestanden gelegentlich aus der Nennung eines Titels vom Typus: *la prima è la creatione dell' uomo e della femina*, der erste *Quadro* stellt die Erschaffung des Mannes und der Frau dar, welcher Titel in Ghiberti's Verständnis für zwei der vier dargestellten Episoden gelten sollte und so auch paßte; zumeist aber aus der Angabe des dargestellten

²⁴⁴ S. Kuhn, "Alberti", pp. 162sqq.; Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 36sqq.

Vorganges, dieses einerseits und mehrfach im Typus einer Aussage: *in detto quadro Abel guardava il bestiame e Caino lavorava la terra*, im genannten *Quadro* hütete Abel das Vieh und bearbeitete Kain den Boden; andererseits und zu meist in Gestalt einer Überschrift, eingeleitet durch ‚*come*‘: *come essi disubbidirono al creatore ..., come e' sono cacciati del paradiso* ..., wie sie dem Schöpfer ... ungehorsam waren, wie sie aus dem Paradiese vertrieben wurden ... Und dieses ‚Wie‘, wie sie dasjenige tun, was sie da tun, wurde nicht näher beschrieben. Ghiberti, wie bereits Schlosser notierte²⁴⁵, wechselte dabei auch in die Tempora der Vergangenheit; er erinnerte sich, wie ich sagen möchte, der biblischen Geschichten, erinnerte sich des Vorwurfes der einzelnen ausgewählten und von ihm dargestellten Episoden; er sah seine Darstellungen im Verhältnis zu diesem Vortext. Ghiberti hielt sich auch bei der Angabe der Reihenfolge der einzelnen Episoden innerhalb eines *Quadro* an die innere Reihenfolge jener erzählten Geschichten, nicht aber an seine eigene, räumliche Disposition. Die Geschichte des Josef endlich ‚beschrieb‘ Ghiberti, als sein Werk doch, reichlich frei und dem von ihm dargestellten Volke bei David's Triumphzug legte er lateinische Gesänge in den Mund: *Saul percussit mille e David decem milia*.

Ghiberti behauptete, er habe in jedem *Quadro* vier Episoden dargestellt, er behauptete dieses am Ende der ‚Beschreibung‘ des zweiten *Quadro* explizit: *cosi' in ciascuno quadro apparisce gli effetti di quattro istorie*. Es ist immer aufgefallen, daß das nicht mit der Türe übereinstimme: z.B. schließt der gesamte Zyklus mit einem *Quadro* mit einer einzigen *Storia* - auch in der ‚Beschreibung‘ des Ghiberti -, der *Begegnung der Königin von Saba mit König Salomo*, und er schließt dadurch feierlich; doch auch früher eingeordnete *Quadri* enthalten z.B. nur drei Episoden, so der dritte *Quadro* mit der *Geschichte Noach's* und der vierte mit der *Geschichte Abraham's*; oder auch sechs Episoden, so eben jener zweite *Quadro* mit der *Geschichte von Kain und Abel*, der, dis- und kompositionell gesehen, links wie rechts je drei Episoden übereinander zeigt. Die sprachliche Gestalt der ‚Beschreibung‘ dieses zweiten *Quadro*, von dem Ghiberti ausdrücklich doch behauptete, vier Episoden seien dargestellt, ist dafür interessant - eine sprachliche Gestalt, die Ghiberti allerdings nicht *Quadro* für *Quadro* regelmäßig wiederholte: Ghiberti gab hier vier Überschriften, eingeleitet durch ‚*come*‘, für die von ihm gezählten vier *Storie*, so für die Darstellung Adams und Evas mit ihren Kindern, für das Opfer der Söhne, für Kains Brudermord und für Jahwes Befragung des Kain, und der Überschrift für Kains Brudermord fügte er dann den schon zitierten Text über das Hüten der Tiere und das Bearbeiten des Feldes einfach an - Schlosser beachtete diese Sprachgestalt in seiner deutschen Version durch seine Satzkonstruktion. Ghiberti ging vom biblischen Vorwurfe aus, wie er ihn vorfand und sich zurecht legte, und meinte demnach wohl, daß Kain, während die Söhne Adams und Evas eigentlich beim

²⁴⁵ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, pp. 75, 112.

Hüten der Herde und Bearbeiten des Feldes nebeneinander wirkten, den Abel erschlug; und er ‚beschrieb‘ nicht seine eigene, räumliche und damit inhaltliche Disposition, sondern den Vortext, die Aufgabe, die er gelöst.

Der dritte und abschließende Teil der Würdigung dieser Baptisteriumstüre handelte dann zweimal und kurz vom rahmenden Schmucke, zuerst dem inneren Friese der *Quadri*, dann dem äußeren Friese, dem Karniese und der Schwelle der Türe, und faßte die Würdigung, schmückend von den Berichten über den Schmuck umrahmt, zusammen: *condotta con grandissimo studio e disciplina, delle mie opere è la più singolare opera; con ogni arte e misura et ingegno è stata finita.*

Was eine Beschreibung bei Ghiberti war und leistete, wäre damit aber nicht zureichend dargetan; man müßte die zweite der umfangreichen Beschreibungen, die der Darstellung des Ambrogio Lorenzetti (Bartoli II,iii,1), noch anschauen, zu welchem Werke auch ein Vorwurf, ein Vortext Ghiberti nicht sonderlich bekannt gewesen sein dürfte.

Ghiberti würdigte einleitend und abschließend auch hier kurz - einleitend auch ungewöhnlich und bedeutend - die *Storie* insgesamt: *Ambrogio fu nobilissimo compositore*, die *Storia* ist sehr groß (sc. vom Formate her) und *egregiamente fatta*; und am Ende: *per una storia picta mi pare una maravigliosa cosa.*

Dazwischen plazierte Ghiberti die eigentliche Beschreibung des Werkes. Er beschrieb auch dieses Werk ohne Hinweis auf die Disposition oder Komposition des gerühmten *compositore*. Ghiberti beschrieb die Darstellung wiederum zumeist in Sätzen vom Typus einer Überschrift, eingeleitet durch ‚*come*‘; und wechselte dann wiederum zur direkten Nennung des Vorganges, hier die Unmittelbarkeit der Darstellung betonend und die Fesselung des Lesers steigernd; z.B.: „wie ein junger Mann sich entschließt, Minderbruder zu werden, wie der junge Mann Minderbruder wird und der Obere der Brüder ihn einkleidet ..., wie die genannten Brüder aufbrechen und zum Sultan gehen, wie sie beginnen, den christlichen Glauben zu predigen; sogleich (*di fatto*) werden sie gefangen genommen und vor den Sultan geführt, alsbald (*di subito*) befiehlt dieser, sie an eine Säule zu binden und mit Ruten zu schlagen ...; dort ist gemalt, wie ...“, so fuhr er gemächlicher dann wieder fort.

An zwei Stellen aber wechselte Ghiberti zu einer anderen Art eines nun schildernden Beschreibens, sogar mit eingestreutem Kunsturteile: „Da ist gemalt, wie die Schergen sie hart geschlagen haben, und nun, nachdem sie mit zwei anderen abgewechselt, die Ruten in der Hand, ausruhen, mit nassen Haaren, von Schweiß triefend, unter solcher Erschöpfung und Abspannung, *daß es ein Wunder scheint, wie die Kunst des Meisters das alles zustande gebracht hat.* Viel Volks ist noch da zu sehen, das die Augen auf die entkleideten Mönche [sc. Brüder] gerichtet hält. Da ist ferner der Sultan, nach Mohrenart sitzend, da sind *zahlreiche Figuren in seltsamen Trachten und Stellungen, es scheint als ob sie wahrhaftig lebendig wären,*“ und an der zweiten Stelle: „Da ist der Scharfrichter,

mit vielen bewaffneten Schergen, da sind Männer und Frauen, und, als die Brüder enthauptet sind, erhebt sich ein finsterner Gewittersturm, mit vielem Hagel, Blitz, Donner und Erdbeben; alle suchen sich unter großer Angst zu decken, Männer und Weiber ziehen ihre Gewänder über den Kopf und die Gewappneten halten ihre Schilde über den Häuption, und der Hagel fällt dicht darauf. *Man meint wahrhaftig zu spüren*, wie er [der Hagel] mit Windesgewalt herabprasselt. Man sieht die Bäume sich bis zur Erde biegen und manche von ihnen zersplittern; und alles Volk scheint eiligst zu fliehen. Und der Henker fällt unter das Pferd und wird getötet; (und) vieles Volks nimmt die Taufe an“, womit Ghiberti die zentrale Beschreibung beendete (übers. dieser beiden Stellen von Schlosser, Hervorhebungen von mir).

Das war ohnstreitig nun eine Beschreibung und veranlaßte mich, auf die Anführungszeichen bei diesem Terminus zu verzichten. Wenn man verstehen will, was bei Ghiberti Beschreibung war, was sie leisten konnte und was sie leistete, dann muß man diese Beschreibung ansehen und die ausführende, auch aufzählende Beschreibung der Motive, der körperlichen und seelischen Haltungen, der Stellungen und der Bewegungen, der *copia* und *varietas*, auch der Naturphänomene hinzunehmen, abermals zur Steigerung der Unmittelbarkeit und der Fesselung, welche das Werk erfahren und empfinden ließ. Diese Art der Beschreibung rückte Ghiberti's Beschreiben demjenigen des Alberti - insoweit - näher²⁴⁶.

Unter den an den *Storie* des Ambrogio hervorgehobenen Momenten erinnern die nassen Haare, der Schweiß, die Erschöpfung und die Abspannung der Schergen an die aus Plinius transponierte Charakterisierung der Darstellung der Hoplitent durch Parrhasios und der Gewittersturm mit Hagel, Blitz und Donner an die aus Plinius transponierte Charakterisierung der Darstellung der gleichen, bewegten und flüchtigen Natur- und Landschaftsphänomene durch Apelles; und dies erklärt, warum Ghiberti „die Malerkunst in Etrurien damals [d.h. zur Zeit der ersten Generation nach Giotto] mehr als zu jeder anderen Zeit [von der er handelte] blühen“ sah, „viel mehr als dies selbst in Griechenland jemals geschehen“ (Bartoli II,ii,1) - von Florentiner Malern gesagt, für den gerühmtesten der neueren Maler überhaupt, Ambrogio, sicherlich ebenso geltend.

Ghiberti wandte diese Art der Beschreibung nur auf das Werk dieses, anderen Künstlers, auf das Werk des bewunderten Ambrogio Lorenzetti an, nicht auf das eigene Werk; da unterließ er es, Leser, Künstler wie Laien, solcherart zu erwärmen und für sein Werk zu gewinnen. Man muß dies sehen und auch

²⁴⁶ Hier geht es um die Nähe oder die Ferne der *Beschreibungen* Ghiberti's zu denjenigen des Alberti. Über die Nähe der *Darstellungen* Ghiberti's an der zweiten Baptisteriumstüre zu den *Vorstellungen* des Alberti s. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, 1970, pp. 328sq. In meiner erwähnten Abhandlung über Alberti's Traktat parallelisierte ich Alberti's Vorstellungen allerdings eher mit Masaccio's Zyklus in der Capp. Brancacci als einem Vorbilde.

würdigen, daß Ghiberti, bei allem berechtigten Selbstbewußtsein, das sich jederzeit aussprach, bei aller *gravitate*, mit der er auf seine *dignitate* achtete, an seinem Werke doch keine Einzelheiten der genannten Art rühmte, den Leser nicht zu derlei Wahrnehmung zu lenken und darüber zu gewinnen suchte, sondern Distanz hielt und seine ‚Beschreibung‘ des eigenen Werkes eher an dem Vorwurfe und der Aufgabe ausrichtete, die zu lösen freilich gelungen. Ein Betrachter der Baptisteriumstüre mochte selbst sehen und urteilen, wie ihm an des Ambrogio Darstellungen vorgemacht.

Dadurch, daß Ghiberti nur zwei Werke so ausführlich behandelte, rückte er sie und ihre Urheber, Ambrogio und sich selbst, in eine nähere Beziehung, in eine Entsprechung, in eine Symmetrie; oder, mit Krautheimer - einige Abweichungen in der Beurteilung habe ich ausgeführt - zu sagen: „*What is more, he apparently thought of himself as the one upon whom Ambrogio's mantle had fallen. It is only Ambrogio's paintings that he analyzed with the same loving attention to detail that he gave to descriptions of his own Gates of Paradise. Only in describing Ambrogio's frescoes and his own panels did he lay stress on the rich compositions, the large crowds of bystanders, the continuous development of the narrative. Only for Ambrogio's paintings did he employ expressions identical to those he used when speaking of the Gates of Paradise, such phrases as 'istoria molto copiosa' and 'fu nobilissimo compositore'. Again, only Ambrogio and himself among the moderns did he call experts in the 'teorica dell'arte', directly referring to Ambrogio as such, and by implication, to himself.*“²⁴⁷ Und es war zum anderen Male ein Werk aus der Vorrenaissance, ein Werk aus der Zeit des trecentesken Humanismus, auf das sich Ghiberti bezog.

Die Art der Beschreibung der Werke des Ambrogio Lorenzetti näherte Ghiberti's Beschreiben, mit dem Augenmerke auf *copia* und *varietas* und deren konkrete Entfaltung, dem Beschreiben des Alberti an; doch: nur in soweit. Die Beschreibungen Alberti's gingen der Folge der Figuren genau nach, Alberti beschrieb die motivische Gliederung konkret, die *inventio ordinata*. Wie gemessen waren seine Texte, und wie vermittelten sie das Gemessene des Werkes, von dem sie handelten, - ich wähle sein Urteil über die *Opferung der Iphigenie* von der Hand des Timanthes -: „Gelobt wird Timanthes ... weil er, als er in der *Iphigenie Opferung* traurig Kalchas, trauriger Odysseus dargestellt und im von Trauer ganz erfüllten Menelaos alle Kunst und Begabung gezeigt hatte, nicht, da die Affekte aufgebraucht waren, findend, in welcher würdigen Weise er des traurigsten Vaters Gesicht darstellen sollte, mit Tüchern dessen Haupt verhüllte, so daß er jedem mehr übrig ließ, über jenes Schmerz in seinem Geiste nachzudenken, als durch Sehen zu erkennen.“ – *Laudatur Timanthes ... quod cum in Iphigeniae immolatione tristem Calchantem, tristiozem fecisset Ulixem,*

²⁴⁷ Krautheimer, *ibidem*, p. 220.

inque Menelao maerore affecto omnem artem et ingenium exposuisset, consumptis affectibus, non reperiens quo digno modo tristissimi patris vultus referret, pannis involuit eius caput, ut cuique plus relinqueret quod de illius dolore animo meditaretur, quam quod posset visu discernere. (II, 42²⁴⁸) Wie schon Quintilian (Inst. Orat. II,13,13) nannte Alberti, parallel der Gesichtsverhüllung, des Agamemnon Namen nicht. So waren des Ghiberti Beschreibungen, trotz ihrer Nähe zu denen des Alberti, nicht geartet. Aber - warum sollte es Ghiberti auch einfallen, die *Inventio* und den *Ordo* in Einem und den *misure* gemäß sprechend bewußt zu machen? als bildender Künstler hätte er dazu wohl, wie er es gelernt, zum Zeichenstifte gegriffen und in seinem Primärmedium, der Zeichnung, ‚wohl sein Maß genommen‘ - um Cennini zu zitieren - und die *misure* der *inventio ordinata* kopierend studiert. Jenes war das Anliegen eines Rhetors und Schriftstellers gewesen, sich die innere Ordnung eines Werkes der Bildenden Kunst, *Inventio* und *Ordo*, gemäß den *misure*, *sprechend*, klar und bewußt zu machen; und es war wieder ein Schriftsteller, Bellori, der später Ähnliches unternahm; jenes war aber noch mitnichten die Sache eines Bildenden Künstlers.

5. Naturwissenschaftliche Studien

In diesen abschließenden Bemerkungen habe ich bisher von Ghiberti's *Studien* zur Geschichte und Gegenwart der Skulptur und der Malerei nach Texten und nach der Wirklichkeit gehandelt, von den ersten beiden Kommentaren; ein abschließender Blick ist auch auf den dritten Kommentar zu werfen, auf Ghiberti's *Studien zur Natur*, ebenfalls nach Texten und nach der Wirklichkeit. Die Studien zur Geschichte liefen in Ghiberti's Darlegung auf ihn selbst hin (am Ende des zweiten Kommentares), die Studien zur Natur (im dritten Kommentare) nahmen von dort ihren Ausgang; er - so schrieb Ghiberti in der Autobiographie - habe versucht herauszufinden, in welcher Art die Natur wirke, wie die Bilder in's Auge kämen, wie das Sehvermögen operiere, etc. (Bartoli II,v,3); oder, um mit Schlosser und zugleich bildhaft zu reden: die Kommentare „sind aber auch der erste große Versuch eines Künstlers, sich im Geiste der neuen Kunst ... mit deren theoretischen Grundlagen sowohl als mit ihrer geschichtlichen Vergangenheit auseinanderzusetzen, dabei durchaus persönlich, wie denn die Selbstbiographie des Autors den zusammenhaltenden Schlußstein des Ganzen bildet“²⁴⁹.

Ghiberti war, woran zu erinnern ist, dabei der Meinung, daß die Fragen, in welcher Art die Natur wirke, wie die Bilder in's Auge kämen, wie das

²⁴⁸ S. Kuhn, „Albertis Lehre ...“, p. 161. Lat. Text: Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, vol.3.

²⁴⁹ Schlosser, *Leben und Meinungen des Florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, p. 192; ähnlich Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 40.

Sehvermögen operiere, ebenso wenig wie die Frage nach dem Aufbau des männlichen Körpers, abgehobene Voraussetzungen einer Lehre von der Skulptur und der Malerei seien, sondern deren integraler Teil; ihr nicht fremder als deren Geschichte; denn im Vorworte des dritten Kommentares bei der Erörterung der Schwierigkeit des Schreibens und der Dunkelheit der Terminologie (nach Vitruv) schrieb er unumwunden von sich selbst als einem, *si scrivo della scultura o della pictura* (Bartoli III,i,1) und zwar in eben diesem Dritten Kommentare. Ghiberti war in dieser Verbindung von *Kunst, Natur und Geschichte* einzigartig. Dazu gab es keine Entsprechung in Alberti's *De pictura*.

Alberti's erstes Buch, „ganz mathematisch, läßt diese angenehme und höchst edle Kunst (sc. der Malerei) sich aus ihren Wurzeln innerhalb der Natur (Wirklichkeit) erheben“ (Widmungsvorwort der italienischen Version); Alberti's erstes Buch war theoretisch, doch praxisorientiert, war auch kurz und, wenn ich wiederholen darf, auf den Gegenstand der Malerei: die Dinge und deren Sichtbarkeit; auf die Ordnung des Gegenstandes: das Räumliche und dessen perspektivische Wahrnehmung; auf die Methode der Auffassung: das Proportionale und die Vergleichung, gerichtet. Dieser Lehre gegenüber waren Ghiberti's sehr ausgebreitete Darlegungen, insbesondere zur Optik, über den gesamten Bereich des Sehvermögens und des Sehens, in welchen Bereich die Wahrnehmung der (antiken) Kunstwerke und das Sehen des darzustellenden Sichtbaren eingefügt und eingebunden waren, als Teil einer verantworteten Lehre von der Skulptur und der Malerei, etwas völlig Neues. Dabei ging es Ghiberti nicht um Voraussetzungen z.B. einer möglichen Lehre von der Perspektive, schon garnicht der Zentralperspektive²⁵⁰, sondern, wenn ich so sagen darf, darum, *das Wunder des Sehens aufzuklären, in welches Sehen sowohl das Wahrnehmen als auch das Darstellen-Können*²⁵¹.

Ghiberti hatte die Kunstgeschichte nach Plinius aus dessen Naturgeschichte gelöst, die Kunstgeschichte dadurch von der Technologie und der Materialienkunde abgetrennt, und sie diesem neuen Naturverständnis, welches um das Sehen konzentriert war, korreliert.

²⁵⁰ Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, vol. 2, p. 28 zwar: "Ghiberti ist der erste ... Künstler, der sich in solchem Umfang mit der wissenschaftlichen Optik, als der Voraussetzung der großen Angelegenheit der Renaissance, der Perspektivlehre, beschäftigt hat"; p. 32 dann jedoch: "... die eigentliche Perspektivlehre im modernen Sinne spielt aber bei Ghiberti, der auch darin, trotz seiner eigenen praktischen Bestrebungen, den Zusammenhang mit dem Trecento nicht verleugnet, keine Rolle". Über die lineare Perspektive in den Reliefs der zweiten Baptisteriumstüre Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*,²1970, p. xxii: „*Ghiberti employed a consistent linear perspective only in the Isaac and Joseph panels, and it is based on an Albertian approach. He abandoned this approach as unexpectedly as he had taken it up ...*“.

²⁵¹ Krautheimer, ibidem, p. 306: "*The Third Book was to discuss those auxiliary sciences which in Ghiberti's eyes were a necessary prerequisite for the training of a sculptor*", das möchte ich etwas anders sehen.

Um sich und dem Leser dieses Sehen aufzuklären, studierte Ghiberti die Wirklichkeit und vor allem die Schriften derjenigen, die das, nicht immer widerspruchsfrei, schon getan, und er eignete sich die Kenntnisse und dieses Wissen schriftlich und auf Dauer zu. Er studierte nach Bergdolt, wie eingangs erwähnt, nicht die zeitgenössischen *auctores* der Paduaner *scientia naturalis*, sondern ging auf ältere Autoritäten zurück. Ghiberti exzerpierte und transponierte dabei: er *kopierte* die Schriften, wie der historischen, so nun der naturwissenschaftlichen Autoren; er war - wie ich eingangs der Behandlung des Dritten Kommentares ausführte und hier, ohne Beispiele, wiederhole - interessiert, seine Transpositionen und Exzerpte, seine *Kopien*, *gelegentlich zu ändern*, sie bisweilen zu bereichern durch eigenständige Nennung von und Erinnerung an Autoritäten, durch plausible Vervollständigung, durch Einfügung von Beispielen und durch sachliche Ergänzung, sie auch anders zu ordnen und sie zu straffen durch sinnvolle Umstellung und eigene Zusammenfassung, aber auch Kritik an den Autoren zu üben oder sich selbst zu mahnen, Maß zu halten; und er verband dieses Kopieren und ändernde Kopieren ganz selbstverständlich mit eigenen Beobachtungen, wie an der geschichtlichen, so an der natürlichen Wirklichkeit. Diese Tätigkeit möchte ich, zusammengefaßt, als ein *Studieren* verstehen und sie der auch von Ghiberti erfahrenen künstlerischen Praxis der *Studien nach exempla (Kopien)* angliedern.

Ghiberti's Studien nach den *exempla* der *auctores* und nach der historischen wie natürlichen Wirklichkeit unterschieden sich zugleich von Skizzenbüchern, wie wir sie bisher kennen gelernt, dadurch, daß seine Studien durchgängig systematisch angeordnet waren oder angeordnet werden sollten zu einer *Studienkomposition*, wie ich es nannte, zu einem lesbaren Buche. Das Kopieren und ändernde Kopieren, das Studieren nach *exempla* und Wirklichkeit wurde zu einer Darlegungsmethode. Auch darin war Ghiberti neu; er intensivierte in diesen seinen schriftlichen Studien, was Domenico Veneziano bei den gezeichneten Studien begonnen hatte, was als Tendenz zum allseitigen, fast systematischen Studieren bekannt war.

Ghiberti gliederte und strukturierte sein umfangreiches *Corpus* systematischer Studien immer wieder durch Einleitungen, auch doppelte Einleitungen, durch Überleitungen und Schlüsse, durch besondere, seinem Vorhaben jeweils adaptierte und überlegt eingesetzte, schmückende Zitate, zumeist aus dem Vitruv. Ghiberti muß die *praefationes* der einzelnen Bücher dieser von ihm geschätzten Autorität nach geeigneten Gedanken und Sätzen durchsucht haben. Sie erinnern an die Schmuckbänder mit Prophetenköpfen, welche seine *Storie*, Türhälften und Türen am Florentiner Bapisterium gliedern.

6. Ghiberti - Leonardo

Wie endlich - so ist noch zu fragen - verhalten sich *Ghiberti's Studienschriften zu denen des Leonardo*, des einzigen Künstlers, der sich ähnlich in- und extensiv den Naturwissenschaften widmete.

Auch Leonardo fügte seine schriftlichen wie gezeichneten Studien, etwa zur Anatomie, in einen systematischen Zusammenhang; die Studiensequenz war Darlegungsmethode.

Auch Leonardo inkorporierte einen Teil seiner naturwissenschaftlichen Studien, so der Studien zur Optik u.a., in einen *Libro di Pittura*, demnach als Teil einer *doctrina* der Malerei. Dieses aber nicht mehr nur deshalb, weil ihm das Wahrnehmen des Darzustellenden und das Darstellen-Können in das Sehen eingefügt gewesen wären, sondern weil er die Malerei und das Zeichnen zu einer Wissenschaft von allem, was sichtbar ist und sichtbar gemacht werden konnte, zu einer Erforschungs- und Erkenntnisweise ausbildete; zu einer Wissenschaft, die durch die Erfahrung des Sehens wahr und gewiß und, nach Maßgabe von zehn Kategorien urteilend, schrittweise und folgerecht aufgebaut und allgemein, über Sprachbarrieren hinweg, verständlich war. Die Fragen der Optik, um nur diese zu erwähnen, waren ihm zugleich ein Objekt solcher Wissenschaft, ein Objekt der Malerei. Die Studiensequenz war zugleich Forschungsmethode. Davon wird in einem späteren Kapitel noch des Näheren zu handeln sein.

Ghiberti exzerpierte, kopierte Autoritäten, um sich über die Wirklichkeit Klarheit zu verschaffen. Leonardo untersuchte, dem Anspruche und weitgehend der Tatsache nach, diese Wirklichkeit selbst, um sie aufzuklären. Und Leonardo brachte auch dasjenige, was er aus Schriften gelernt hatte und von dritten erfuhr, grundsätzlich in die Bahn solchen Untersuchens und Erforschens.

In diesem Übergange von Ghiberti zu Leonardo wiederholte sich damit auch hier jener ältere Wechsel von (allgemeinen) Studien nach Kunstwerken (den Kopien) zu den Studien nach der Naturwirklichkeit und der jüngere Wechsel von Aktstudien nach (antiken) Kunstwerken zu den Aktstudien nach der Natur, von denen in dieser Schrift die Rede war. Dreimal wiederholte sich solcher Wechsel, jeweils zeitlich versetzt. Der gemeinsame Weg dieser Entwicklungen war: man wollte etwas wissen; man studierte die Äußerungen der Wissenden; man studierte die Sache selbst.

7. Experiment und wissenschaftliche Zeichnung

Vielleicht sollte ich zwei Momente nur noch anfügen, die Ghiberti, den *auctores* folgend, notierte: *das wissenschaftliche Experiment*, den Experimentierer, und *die wissenschaftliche Zeichnung*.

Das erste Moment spielte immer wieder bei Alhazen eine Rolle, wurde von ihm auch so benannt und von Ghiberti kopiert: der *sperimentatore*, das *sperimentare*. Das zweite Moment wurde in den Exzerpten Ghiberti's aus Alhazen gebraucht und in denen aus Bacon gebraucht wie reflektiert, überleitend: *Che ogni cosa apparisce nella figura suscritta* (Bartoli III,xxix,4; Bergdolt p. 386); abschließend: ... *onde è manifesto secondo la figura*, einige Zeilen später nochmals abschließend: ... *come è manifesto e la figura similmente* (Bartoli III,xxx,1; Bergdolt p. 408); einleitend: *E la sua demonstratione è manifesta in questa figura*. (Bartoli III,xxx,2; Bergdolt p. 414); und reflektiert: "Ich werde diese Möglichkeiten erläutern und Beispiele in Zeichnungen geben. Denn so muß es sein, da die Regeln sehr knapp [formuliert], die Zeichnungen aber recht groß [und damit deutlich] sind. Und alles wird sehr manifest in den Zeichnungen, wenn man sie in der Ordnung der acht vorgenannten Artikel vorlegt. *Ponga ognuno di questi modi; e porremo lo exemplo in figura. Sì come manifesta farà pe' canoni singularmente la piccholeza e la [singulare] magnitudine. E per questo ogni cosa si manifesta in figura [singolarmente] che questi si pongono secondo l'ordine d'otto articoli predetti.*" (Bartoli III,xxx,3; Bergdolt p. 416, übersetzt von Bergdolt mit Hilfe der Bacon'schen Vorlage, Übersetzung hier leicht geändert).

Beidem, dem Experimente und der Zeichnung, letzterer dann nicht mehr als bloßer Erläuterung, war bei Leonardo eine große Zukunft beschieden.

4. Kapitel: Über den Gebrauch der Studie im späteren Quattrocento.

Ich wende mich nun wiederum *gezeichneten* Studien zu, jetzt aus dem späteren Quattrocento, Studien von sechs toskanischen Künstlern, die als Maler oder als Maler wie als Skulpteure/Plastiker zugleich gearbeitet haben. Diese Künstler, zwischen 1431 und 1457/58 geboren, waren - oft ältere - Zeitgenossen des Leonardo (geb. 1452).

Die Studien dieser Künstler waren zumeist nicht mehr Studien nach Kunstwerken, sondern Studien nach der Naturwirklichkeit, und die Künstler brachten mittels ihrer Studien stets erneut und zugleich beständig aufgesuchtes, erfahrenes, figuriertes Naturwirkliches in ihre Ureinfälle und geklärten Erfindungen ein, entsprechend der überraschenden Erweiterung der Aufgabe eines Malers durch Alberti und dessen malende Zeitgenossen. Aufgrund der zentralen Stellung der Studie in diesem Prozeß der Darstellung von Wirklichkeit spreche ich auch von ihrer Malerei als einer Studienkunst.

Ich folge der Entwicklung der Studie in dem späteren Quattrocento auch im Hinblick auf eine gewisse, gesuchte Vollendung, einen Glanz, auch Pracht der Formulierung, die einige dieser Künstler in ihren Studien und über diese Studien anstrebten.

Von mehreren dieser Künstler haben sich nur wenige Zeichnungen erhalten²⁵². Auch in deren Werkstätten wurden die Zeichnungen in dem und durch den Werkprozeß zumeist aufgebraucht. Ein über die Tätigkeit innerhalb der Werkstatt hinausgehendes Interesse an dieser Art Zeugnissen ihrer Arbeitsweise, auch ihrer *maniera* - in welchen Zeugnissen sie doch vorzüglich zu Tage trat -, wie es Vasari später entwickelte, bestand zu ihrer Zeit noch nicht. Dieses Interesse entstand erst unter dem überwältigenden Eindrucke der Leonardo, Michelangelo und Raffael; und es wandte sich dann erst den noch nicht untergegangenen Zeugnissen älterer Künstler zu.

1. Studien Antonio Pollaiuolo's

Von Antonio Pollaiuolo²⁵³ (1431 - 1498) z.B. sind nur wenige Zeichnungen auf uns gekommen. Darunter gibt es Ureinfälle, zu denen ich die Zeichnungen für

²⁵² In der Frage der Zuschreibung folge ich den jeweils genannten, neueren Monographien.

²⁵³ Nachfolgend zitierte Referenzen: Adam von Bartsch, *Le Peintre Graveur*, vol. 13, Wien 1811; Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Mailand 1961; Leopold D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978.

Johannes den Täufer (Florenz, Uffizien Nr. 699 E) und für *Herkules mit der Hydra* (London, British Museum 5210-8) rechnen möchte; dann Zusammenfassende Zeichnungen für Kompositionen, wie für *Adam* und für *Eva mit Kain und Abel* (Florenz, Uffizien 95 F und 97 F), für das *Reitermonument des Francesco Sforza* (München, Staatliche Graphische Sammlung Nr. 1908: 168 und New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection 1975.1.410, Forlani Tempesti²⁵⁴ Nr. 69); und dann eben Studien, so Studien in Akt, nebst Zusammenfassenden und erzählenden *Studienkompositionen* in Akt, sogar in dem Medium der Druckgraphik.

Pollaiuolo, *Männlicher jugendlicher Akt mit gekreuzten Armen*, Feder, laviert 0,27 x 0,9, Bayonne, Musée Bonnat 1269 (Berenson 1910 C, Ettliger 38); *Männlicher Akt, frontal, lateral, dorsal*, Feder und Pinsel 0,26 x 0,35, Paris, Louvre 1486 (Berenson 1949, Ettliger 37); *Ein Gefangener wird vor seinen Richter geführt*, bräunliches Papier, Feder, vor dunkel braun laviertem Hintergrund 0,37 x 0,69, London, British Museum 1893-5-29-1 (Berenson 1906, Ettliger 35); *Kampf der zehn Akte*, Anfang 1470er Jahre, Kupferstich, signiert 0,38 x 0,60, (z.B. die frühe Fassung²⁵⁵ in:) Cleveland, Museum of Arts 1967.127 (Bartsch 13, p. 202, Ettliger 15).

Pollaiuolo studierte auf der Zeichnung in Bayonne einen Jüngling, stehend, das Standbein im Profile, das Spielbein hergewendet und leicht ausgestellt, der im Bauche leicht vorkommt, der die Schultern zurückgenommen, die Arme vor dem Leibe gekreuzt und ineinander verschränkt hat und den Kopf wie das Spielbein her- und den Blick überhinwendet. Er charakterisierte ihn als einen jugendlich mageren, in den Beinen elastisch muskulösen, in den Armen bis zum Abknicken der Hände zusammengenommenen und im Gesichtsausdrucke noch fast kindlichen, aufmerksam zuwartenden Jüngling. Pollaiuolo studierte ihn mit Aufmerksamkeit auf individuelle Details der Körperbewegung und Körperbildung, auf die Falten unter der Achsel und in der Leiste, die dünnen Oberarme, die knöchigen Finger, Ellenbogen und Knien, die besondere Gestalt auch des männlichen Gliedes und des Hodensackes. Er umriß die Figur mit einem elastischen, vorzüglich aus-, dann auch einschwingenden Konture, mit einigen Ecken und Winkeln, der bald Körperteile weithin zusammenfaßte, wie der Außenkontur rechts, bald Körperteile aus dem Leibesinneren herausführte, so die Wade und den Oberschenkel des rechten Beines, den Oberschenkel und den Oberkörper

²⁵⁴ Anna Forlani Tempesti, *The Robert Lehman Collection, vol. V: Italian Fifteenth- to Seventeenth-Century Drawings*, New York 1991.

²⁵⁵ So Ettliger. Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving, a critical catalogue*, London 1938/48, Reprint Nendeln 1970, vol.1, p. 191 (Cat.Nr. DI1) hielt die Exemplare in Wien, Paris, Chatsworth, Boston, Cambridge, Mass. für frühe Exemplare, nicht die Exemplare in Cleveland und andernorts.

links. Und die Lavierung trug dann dazu bei, dem Körper Volumen und, namentlich die Lavierung auf der Brust, Atem zu geben. Pollaiuolo studierte auf dem Blatte im Louvre einen kräftigen, älteren Mann, nun in drei typischen Ansichten, ventral, lateral und dorsal. Er korrigierte dabei den linken Arm der Rückenfigur, der zuerst höher gehoben war, und zeichnete den rechten Arm der linken, ventralen Figur, variierend, ganz rechts auf dem Blatte heraus und zeichnete einen weiteren, abermals linken Arm, welcher der lateralen Figur gehören könnte. Die Figuren, links und rechts, ventral und dorsal, mit individuellem Gesichte und eher typischem Körper, spiegeln und variieren einander, sie stehen fest auf den gespreizten, leicht auseinander gewendeten Beinen, links eher aufrecht, rechts ein wenig zurückgelehnt, haben die Arme mit offener Linker und geballter Rechter ausgreifend an-, bald vor-, bald zur Seite gehoben und den Kopf zur linken Schulter gewendet; die Figur in der Mitte, lateral und schulterabwärts ohne die Arme gezeichnet, kontrastiert diese Haltungen: schmal, hat sie ihre Beine weniger auseinander und zur Seite gewendet und leicht ihren Kopf auf die Brust gesenkt. Der Zeichner stellte die Körper unter Anspannung der Muskeln dar, vor allem in Gesäß, Rücken und Hals, er hob auch die Schulterblätter und andeutungsweise die Rippen hervor. Der Zeichner stellte die beiden voll ansichtigen Figuren in der Äußerung ihrer Kraft dar, auch kampfbereit, und die Figur in der Mitte eher in gesammelter Kraft. Er ordnete die drei Figuren auf dem Blatte miteinander an in einer ‚Tendenz auf Komposition‘, von der schon mehrfach die Rede war, und er stellte sie - von rechts her und in Folge betrachtet²⁵⁶ - dar, wie sich in drei Schritten nach links drehend, wie einatmend, ausatmend und einatmend.

Die beiden anderen Blätter, die ich heranziehe, die Zeichnung in London und der Kupferstich z.B. in Cleveland, beides große und einander ähnlich große Blätter (37/38 cm x 69/60 cm), enthalten Zusammenfassende und erzählende *Studienkompositionen*.

Die Londoner Zeichnung²⁵⁷ läßt an den Rändern links, ehemals wohl auch rechts reich geschmückte Vasen auf Piedestalen sehen, was einen dekorativen Zweck der Komposition nahelegt, und zwischen diesen Vasen acht Gestalten, sieben Jünglinge, die stehen, gehen und eilen, und einen Mann, der sitzt, allesamt in Akt. Zunächst die Doppelfigur aus zwei Jünglingen, die nebeneinander stehen, dorsal, einander ähnlich, doch variiert; der eine steht

²⁵⁶ Man könnte die Figurenfolge, von rechts her gesehen, als eine zugleich zerlegende Variation zu der von rechts her beginnenden Folge Steuereinnahmer, Christus, Petrus in Masaccio's *Petrus und die Tempelsteuer*, Florenz, S. Maria del Carmine, Capp. Brancacci, ansehen.

²⁵⁷ A. E. Popham, P. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, 1950, Nr. 224, pp. 136sq. S. a. Ettliger z. St.

auf beiden, auseinandergewendeten und durchgedrückten Beinen, hat seinen Hintern angespannt, seinen Oberkörper in der Taille zurückbewegt, er hält in der Linken an seiner Seite wohl eine Schwertscheide und greift mit der Rechten nach links wohl nach seinem Schwerte, er schaut jedoch nach rechts, bereit und wartend; der andere steht, die beiden Füße näher beisammen, auf einem Beine fest, hat das andere Bein locker angewinkelt, hat seinen linken Arm angehoben und den rechten Arm über dem Spielbeine vor-, zur Seite und ausgestreckt, weiter noch den Heroldsstab in seiner Hand, er von allen Jünglingen allein ist mit einem *mazzocchio* bekränzt, er sprach wohl zu dem Thronenden, darlegend, nun aufmerksam auf diesen Richter gewandt; beide Jünglinge, der eine wohl bereit, ein Urteil zu vollziehen, der andere vortragend und aufnehmend, stehen neben dem Throne, zu Seiten des Gerichtes, der eine gesammelt, der andere sich öffnend, die Bahnen ihrer Blicke, zu dem Thronenden und zu dem Gefangenen hin, kreuzen einander. Rechts des Thronenden die Zweiergruppe eines Gefangenen, gehend, gebunden, geführt, und eines, eilend, der ihn vorführt, eine Gruppe, im Gegensatze zur ersten Gruppe, nun verbunden; der erste, im Profile, doch leicht im Oberkörper ins Dorsale gewendet, naht, Kopf voran, dem Thronenden, ist ihm gegenüber, wohl bereit, das Urteil zu hören, er ist mit dem rechten Beine vorgetreten, das linke ist zurück, seine Arme sind ihm auf den Rücken geführt, die Hände dort offen gekreuzt, die Arme ihm an den Leib gebunden, gebunden auch Unterarme und Handwurzeln; der andere hat das rechte Bein im Profile, das linke weit zurück und hergewendet, er hält in der Rechten, locker auch um seinen Unterarm geschlungen, den Strick und greift mit dem linke Arme weit voraus, mit Hand und Fingern auf dem Rücken des ersten in den Strick, so ihn lenkend, er wendet zugleich den Kopf klagend über seine Schulter zurück; wiederum ist der eine von beiden gesammelt, der andere offen, der eine eher von hinten, der andere eher von vorne zu sehen. Rechts dieser Gruppe, und die Komposition abschließend, eine Dreiergruppe, deren Figuren einander ähnlich, unähnlich, wie auch zu einander gegensätzlich sind; der erste ist dreiviertel von hinten, der zweite ganz von hinten, der dritte, im Profile nach links, leicht von vorne zu sehen; der erste steht, gegrätschter Beine, auf das rechte zurückgesetzt, er hat den linken Arm leicht und die Hand waagrecht angehoben, die Finger gespreizt, er hat, den Kopf im Profile und streng den Gefangenenführer, der da klagt, anschauend, seinen rechten Arm hochgehoben und ein Kurzsword, ausholend, zurückgeschwungen, wohl zu eigenmächtiger Bestrafung bereit; der dritte der Gruppe geht leicht schwingend auf, er hat gleichfalls den linken Arm leicht an- und die Hand, gespreizter Finger, waagrecht gehoben und greift, offenen Mundes, wohl entsetzt auf den Griff zum Schwerte schauend, mit der Rechten aus und hält den Schwertarm des ersten an dessen Unterarme fest; der zweite und mittlere steht auf dem linken Beine, er hat das rechte zurückgesetzt, den Hintern zur Seite geschoben, den Kopf aber - wie alle drei dieser Gruppe -

klar ins Profil gewendet, leicht aufgewendeten Hauptes, wie bittend, zum Himmel schauend, er umfaßt die Freunde mit seinen Armen, er greift mit der Rechten hinauf dem dritten ins Haar, mit der Linken hinab dem ersten in die Seite, sie beisammen zu halten. Und zwischen der ersten und der zweiten Gruppe sitzt der Richter in seinem Throne, sitzt füllig, voluminar, in der Thronmulde; er hat die Beine bequem auseinander gestellt, das rechte angezogen, das linke vorgeschoben; seine Rechte ruht breit, ob dem angezogenen Beine, auf der Thronwange, seine Linke führt, über dem vorgeschobenen Beine, sein Szepter, zwischen den Fingern gehalten, leicht vor, während der Unterarm an seinem Schenkel lehnt; er hat seinen Kopf, im Kinne zurückgenommen, zu dem Herold gewendet. In majestätischer Fülle kontrastiert der Richter die Jünglinge alle in ihren anmutigen, beweglichen und auch anmutig bewegten Körpern, er bildet den Ruheort im fortlaufenden Figurenbande. Durch sein Gewicht, durch Mitte und Symmetrie, bildet er mit der Doppelfigur links und der Gefangenengruppe rechts zusammen eine eigene Einheit auch aus fünf Gestalten. Der Gefangenenführer, wie noch erwähnt sei, steht eigenartig: die Innenseite seines rechten Fußes berührt - nahezu - die Innenseite des linken Fußes des Gefangenen, und sein linker Fuß hebt zwischen den Beinen des sein Schwert Schwingenden vom Boden ab, nahe dessen rechtem Fuße; die Wendung seines Kopfes so wie die Kreuzung und der Rhythmus der Beine verbinden den linken, auch binnensymmetrischen Teil und die Schlußgruppe zu einer weiter erzählenden Komposition von einer Gerichtsanhörung statt einer Selbstjustiz.

Der Kupferstich²⁵⁸, „*not only the largest produced during the fifteenth century in Florence, but also the first to be made by a major artist*“²⁵⁹, ist anderer Stimmung. Der Kupferstich, zu dem das Fragment einer Zeichnung in Cambridge, Mass. (Fogg Art Museum 1940.9, Mongan-Sachs²⁶⁰ Nr. 37) gleicher Thematik gehört²⁶¹, zeigt zehn bewegungskräftige Männer, gemeinsam in Einzelkämpfen, alle in Akt.

²⁵⁸ Sheley R. Langdale, *Battle of the Nudes, Pollaiuolo's Renaissance Masterpiece*, Cleveland Museum of Art 2002.

²⁵⁹ Ettliger z. St.

²⁶⁰ Agnes Mongan, Paul J. Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Cambridge 1946.

²⁶¹ Eine eigenartige Zeichnung: Pollaiuolo zeichnete fast ausschließlich Umriss, außer Genitalien, Bauchnabel, in der Vorzeichnung Brustbegrenzung, Gesichtsdetails und Haare, sogar fast ausschließlich Außenumrisse der Körper, diese elastisch, schwingend, solcher Art elastisch-kraftvolle Körper darstellend. Er zeichnete die Außenkonture der Gegenstände, der Schwerter, der Schilde und der Lederriemen, deren die Gestalten sich bedienen, fast alle zweifach, um so die Seiten dieser Objekte darzustellen, und mit geraden oder wenig gebogenen Linien; dadurch kommen die Leiber als ganz andere als diese Objekte heraus. Die ledernen und metallenen Gegenstände wie auch die gesichtsverzerrenden Leidenschaften der Gestalten stehen in Kontrasten zu deren gewachsenen und elastisch-kraftigen Leibern.

Vornean sieht man, links wie rechts, je eine Zweiergruppe liegender und vorgebeugter Kämpfer, die linke im Profile zu sehen, die rechte schräg nach rechts in die Ferne gestaffelt, in der Mitte eine Zweiergruppe stehender Kämpfer, schräg vor einander, der rechte näher. Der in der linken Gruppe auf seinen Rücken Niedergestürzte, dessen Kopf sein über ihn gebeugter Gegner rückwärts niederzudrücken sucht, wehrt sich verbissen und nicht ohne Aussicht auf Erfolg: er tritt mit seinem rechten Fuße und mit Kraft gegenan und querüber seinem Gegner in die Leiste, er hat mit seiner Linken die Klinge von dessen Dolch umfaßt, sie aus der Bahn gedrückt und zielt mit dem eigenen Dolche auf die Schulter des Gegners, die unmittelbar vor des Dolches Spitze; sein Gegner trat auf ihn zu, den rückwärtigen, fernerer Fuß nach auswärts gedreht, auf dessen Ballen stehend, auch den näheren Fuß des kräftig vorgeschrittenen Beines herausgedreht. Der in der rechten Gruppe auf den Rücken Niedergestürzte kreuzt mit den Beinen sein am Boden liegendes, so wertloses Schwert, er stirbt; der nun hinter ihm stehende und über ihn gebeugte Gegner stützt des Sterbenden Haupt mit Hand und Knie und sucht, ihm sein Schwert nun wieder aus dem Leibe zu ziehen; diese rechte Zweiergruppe wurde durch eine weitere Figur zu einer Dreiergruppe erweitert. Die Kämpfenden in der mittleren Gruppe stehen gleichrangig einander gegenüber, noch unentschiedenen Kampfes, in gleicher Weise wild und entschlossen; ihre Schwertscheiden und ihre Schilde liegen am Boden; sie haben mit ihren linken Händen, ausgestellter Arme, gemeinsam eine Kette ergriffen, welche in diesem Zweikampfe wohl das Maß möglicher Entfernung begrenzt; sie haben sich beide nach links und rechts zurückgelehnt, einander spiegelbildlich symmetrisch, der rechte der beiden im linken Beine auf dem Ballen und dem großem Zehen des sonst in Rückwärtsspannung gehobenen Fußes stehend. Der eine der beiden Kämpfenden ist von vorne, der andere von hinten zu sehen, und beide holen mit den Schwertern in hoch erhobenen Händen zu Querschlägen aus. Sie sind dabei auf eine vierte Gruppe, ferner als alle und wiederum weiter links, bezogen, sind auf sie projiziert, eine vierte Gruppe aus abermals zwei Figuren, welche die Figuren der mittleren Gruppe variieren, doch statt stehen laufen, zugleich nun auch in einer Folge mit einer weiteren, dritten Figur, jede Gestalt mit einer anderen Waffe. Die zwei variierenden Kämpfer laufen aufeinander zu, sie sind auf das je fernere, linke bzw. rechte Bein vorgesprungen, haben das je nähere, rechte bzw. linke, Bein noch ausgestreckt, heben es von der Erde gerade ab, mit den Zehen den Boden noch berührend; der linke Kämpfer holt mit der Streitaxt in beiden Händen hoch über seinem Kopfe aus, den nahe gekommenen Gegner zu treffen, sein Bogen liegt, abgeworfen, am Boden, der Köcher hängt am Bande ihm noch über der Schulter und an der Seite; sein Gegner hat im entstandenen Nahkampfe die ihn bedrohende Axt am Griffende umfaßt, sie aus der Bahn zu drücken, kommt dadurch ein wenig in die Ferne und holt mit dem eigenen Schwerte, weit zurück, zum Schlage aus. Doch dem Bedrängten wird Entsatz

durch den dritten ganz links, der ihn variiert, der ihm nach läuft, der Pfeil und Bogen, hoch erhoben, gespannt hat, mit dem Zeigefinger der Linken als Widerlager des Pfeiles, um denjenigen, der im Vorteile scheint, durch sein Tun aus der Deckung durch den Gegner aber heraus in die Schußbahn gerät, zu treffen. Ähnlich variiert - in der Gruppe des Liegenden und des sich Vorbeugenden vorne rechts, mit welcher Gruppe die Komposition schließt, - ebenfalls ein dritter Kämpfer nun den Überlegenen: er steht - räumlich - hinter ihm, wie jener gebeugt, so nun aufgerichtet, und holt mit der Streitaxt in beiden Händen - hoch über seinem Kopfe - aus, um den Sieg des Siegenden mit einem Schläge zu vernichten - womit die *Storia* schließt.

Alle zehn Männer sind bewegungskräftig, sie liegen, sind gebeugt, sie stehen und laufen, sie sind einwärts gewendet und sie holen aus, sie holen zur Seite, nach oben und hinten aus, sie sind plastisch höchst durchgebildet und in Anspannung nahezu aller Muskeln, als Gruppe, erweiterte Gruppe und Figurenfolge. Die hell-dunklen und leuchtenden Leiber über der hell-dunklen Erde stehen vor einer dunklen Wand aus Pflanzen, darunter am Rande links wie rechts Weintrauben, rechts nur hängender Blätter, und aus Bäumen, an deren einem die Signaturtafel hängt. Die zahlreichen Erdrisse und die Muskeln der Kämpfenden gleichen in ihrer Gestalt immer wieder den Blättern der Pflanzen, zu einem dekorativen Gesamtmuster und einer Kontrastierung der körperlichen Bewegungen wirkend²⁶².

Pollaiuolo unterschied in den drei Blättern in London, in Cleveland und in Paris die Festigkeit der Körper, den *tonus* und den Bewegungscharakter von Jünglingen, dann jüngeren, kämpfenden und endlich den älteren Männern; er zeichnete die schlanken Jünglinge mit leicht schwingenden, konvexen und geraden Außenkonturen, auch im Wechsel, er umriß sie mit Außenkonturen, die kaum in den Leib eingreifen, er zeichnete Binnenkonture allein zur Abhebung von Körperteilen wie den Gesäßbacken; er umriß die kämpfenden kräftigen Männer mit ebenfalls durchgängigen, doch gespannten und rhythmisch wechselnden Außenkonturen und artikulierte und modellierte - in der zu Ende gebrachten Komposition des Kupferstiches - die Leiber und deren Muskeln vor allem durch Bahnen von Parallelschraffuren; er zeichnete die älteren Männer mächtiger Statur mit stark gespannten, immer wieder in den Leib eingreifenden, immer wieder auch eckig, spitzwinklig zusammenstoßenden und dadurch harten Außenkonturen, dann auch mit kurzen und heftigen Binnenkonturen, nebst einigen schattierenden Parallelschraffuren.

²⁶² Treffend schon Crutwell: *The theme is employed merely to display the body in a variety of movements, more or less violent, but with his innate sense of beauty, Antonio has interwoven the bodies, limbs, and weapons into a pattern of such subtle harmony, that in spite of the brutality of each individual figure the impression we receive from the whole is graceful and rhythmic.* Maud Crutwell, *Antonio Pollaiuolo*, London 1907, pp. 121sq.

Der Kupferstich und die Zeichnung in London sind erzählende *Studienkompositionen*. Bei beiden *Storie* war es der Forschung bisher nicht möglich, überzeugend einen überlieferten Vorwurf zu nennen. Ettliger bemerkt zu Popham's und Pouncey's Erörterung, anlässlich der Londoner Zeichnung: *They have rightly rejected various fanciful iconographic interpretations, insisting that Antonio's chief interest always was the nude in action, and that it would be wrong to make him into an accurate illustrator of humanist themes*²⁶³; und anlässlich des Kupferstiches schreibt er: *The iconography of this print has often been debated, but none of the suggestions referring to alleged literary sources is convincing. ... The print has no specific theme in the accepted sense ...: it is a sheet of patterns demonstrating the human figure in action*²⁶⁴. Ettliger zitiert dabei Vasari, der - nun ausführlicher zitiert - niederschrieb: *Egli s'intese degl'ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui; ... e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma ed ordine nelle figure; e di quelli tutti, cinti d'una catena* [wenn der Text diesen Kupferstich meint, wie anzunehmen, dann ist der Einschub ungenau²⁶⁵], *intagliò in rame una battaglia* - „Antonio bemühte sich nackte Gestalten mehr in neuer Manier darzustellen, als es die Meister vor ihm getan hatten. Er ... war der erste, der den Weg zeigte, die Muskeln nach Form und Anordnung zu studieren. Eine Schlacht von nackten Gestalten, die von einer Kette umschlossen sind, stach er in Kupfer“ (übers. Jaeschke); Ettliger zitiert ebenso den Anonimo Magliabechiano: *Intaglio anchora una forma di rame di gnudi di diverse attitudini et mirabili*²⁶⁶; ein Besitzer oder Kenner hatte auf das Pariser Blatt mit dem männlichen Akte, frontal, lateral, dorsal, bewundernd vermerkt: *Umquam hominum imaginem fecit vide quam mirum in membra redegit*.²⁶⁷ Ettliger's Urteil über den Kupferstich lautet: *The varied actions, the reversal of figures and the inclusion of successive stages for a movement inevitably bring to mind a model, or models, posed by the artist and drawn for the purpose of demonstrating the human body in action. There is something almost systematic in Antonio's thoroughness in this respect*.²⁶⁸ So handelte es sich um Aktstudien, die Pollaiuolo im Hinblick auf *Similia*, *Dissimilia* und *Contraria* in Körperstellung, -haltung und -bewegung tätigte und der Art zusammenkomponierte, daß eine Geschichte erzählt schien. Er tat dies

²⁶³ Ettliger z. St.

²⁶⁴ Ettliger z. St.

²⁶⁵ S. a. Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving, A Critical Catalogue* I,1, London 1938 (Repr. Nendeln 1970), p. 189.

²⁶⁶ Vasari Milanese vol. 3, p. 295; Vasari Gottschewski-Gronau vol. 2, p. 102; Carl Frey (ed.), *Il codice magliabechiano*, Berlin 1892, p. 81.

²⁶⁷ Die gesamte Aufschrift in Ettliger's Lesung z. St.: *Antonii Jacobi excellentissimi ac eximii florentini pictoris scultorisque prestantissimi hoc opus est. Umquam hominum imaginem fecit vide quam mirum in membra redegit*.

²⁶⁸ Ettliger p. 32.

im Falle des Kupferstiches Künstlern und Kunstfreunden sogar in größerem Umkreis zur Kenntnis und Freude und - zum Erstaunen²⁶⁹. Pollaiuolo publizierte solcher Art Studienreihen, signierte sie mit seinem vollen Namen, Studienreihen, scheinbar in eine Geschichte gebunden oder zu einer Geschichte über das menschliche Miteinander und den menschlichen Kampf gefügt. Die eine dieser *Studienkompositionen* in Akt ist - ihrem anschaulichen Charakter nach -, wie erwähnt, anmutig, die andere dieser *Studienkompositionen* in Akt ist - ihrem anschaulichen Charakter nach - voller Kraft; sie zeigen - ungeachtet der Beliebtheit von Kampfdarstellungen im Quattrocento überhaupt - auch die Gefährdung, die Verletzbarkeit des nackten Körpers im menschlichen Miteinander und Widerstreite; doch auch die Darstellung der zehn Kämpfenden zeigt keine Verstümmelung und keine Wunde, die einzige vorhandene Wunde wurde durch den Arm des Sterbenden verdeckt.

Die erste und älteste Aktstudie, die ich in dieser Schrift herangezogen, war eine *Kompositionsstudie* in Akt, die Kopie der *Vierzig Martyrer von Sebaste* von der Hand eines mittel- oder süditalienischen Zeichners aus dem späten 13. Jahrhundert, heute in der Bibliotheca Vaticana (CIZ-001), auf Pergament. Nun war der Weg gegangen zu neuen Kompositionen in Akt, vollständig aus dem Studium der Naturwirklichkeit gewonnen und - die eine der beiden - sogar im Kupferstiche veröffentlicht.

Als Pollaiuolo diesen Kupferstich ca. 1471/72 publizierte, war Leonardo gegen zwanzig Jahre alt. Leonardo wird diesen Kupferstich mit Aufmerksamkeit betrachtet haben: diese *Studienkomposition* war nach der Vielseitigkeit der Stellungs-, Haltungs- und Bewegungsmotive eine Vollendung des Studienwesens überhaupt; sie war im Hinblick auf die Möglichkeit, Studien zu veröffentlichen, zugleich ein neues Vorbild und im Hinblick auf die Möglichkeit, Studien zu einer Erzählung zu verbinden, anregend. In anderer Hinsicht konkurrierte der junge Mann Leonardo und stieß sich von dem älteren heftig ab, denn das nachfolgende Wort, noch dreißig Jahre später niedergeschrieben, dürfte auf Pollaiuolo zielen und zeugt von dieser Heftigkeit: „Es ist notwendig für den Maler, um ein guter Gliedermacher (*membrificatore*, Untergliederer) in Haltungen und Gesten, die man für Akte machen kann, zu sein, daß er die Anatomie der Sehnen (*nervi*), Knochen, Muskeln und Bänder (? *lacerti*) kennt, um bei den verschiedenen Bewegungen und Kraftäußerungen zu wissen, welche Sehne oder welcher Muskel dieser Bewegung Ursache ist, und um nur jene vorscheinen und nur diese angeschwollen zu machen und *auf keinen Fall die anderen* [wie ich hervorhebe], wie es viele machen, die, um als große Zeichner zu erscheinen, ihre Akte hölzern und anmutlos machen, sodaß diese eher wie ein

²⁶⁹ Ettliger z.St. führt ähnliche Urteile, so von Kenneth Clark, an und eines von A. Hyatt Mayor (1964), daß es auch um die Verbreitung anatomischer Kenntnisse gegangen sei.

Sack voll Nüsse aussehen als wie ein menschliches Äußeres oder eher wie ein Bündel Rettiche als wie muskulöse Akte“ - Necessaria cosa è al pittore, per essere bono membrificatore nell'attitudini e gesti che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nervi, ossa, muscoli e lacerti, per sapere nelli diversi movimenti e forze qual nervo o muscolo è di tal movimento cagione; e solo far quelli evidenti e questi ingrossati, e non li altri per tutto, come molti fanno, che per parere gran disegnatori fanno i loro nudi legnosi e senza grazia, che paiono a vederli un sacco di noci più [presto] che superfizie umana, ovvero un fascio di ravani, [più presto] che muscolosi nudi²⁷⁰.

2. Studien des Andrea del Verrocchio

Von Andrea del Verrocchio²⁷¹ (1435 - 1488) gibt es unter den wenigen erhaltenen Zeichnungen Skizzen wie die *Sitzende Maria mit Kind* (Florenz, Uffizien Nr. 444 E), Zusammenfassende Zeichnungen wie *Venus und Cupido* (Florenz, Uffizien Nr. 212 E), dann einige Studien für Figur und Gewand, vor allem für Köpfe, und ferner *Schnellstudien*.

Zunächst fällt auf, daß die Studien - außer den *Schnellstudien* - jeweils sicher oder doch wahrscheinlich bestimmten Figuren in den Werken der Malerei oder der Plastik des Künstlers zugeordnet werden konnten²⁷²; daß Verrocchio diese Studien in seinem Werkprozesse also präzise einsetzte; daß zumindest die erhaltenen Studien ihm nicht mehr dazu dienten, Wirklichkeit überhaupt zu erfahren; auch nicht dazu, einen Mustervorrat anzulegen; sondern besondere Figuren, einzelne Gewänder, vor allem Köpfe für eine bereits geklärte Komposition auszuformulieren. Einige seien kurz durchgegangen.

Verrocchio, *Johannes der Täufer* (1. Hälfte 1480er Jahre), rosa getöntes Papier, Silberstift, mit Feder übergangen, mit Bister laviert und weiß gehöht, von Verrocchio angelegt, von Lorenzo di Credi - besonders im Kopfe - stark übergangen und geändert (so Passavant) 0,27 x 0,13, Paris, Louvre 455 (Berenson 725; Passavant D 4); *Manteldraperie für eine Figur Christi* (1470er Jahre), graugetönte Leinwand, Tempera, Weißhöhung 0,28 x 0,16, Florenz, Uffizien 433 E (Berenson 1015 B; Passavant D 9).

Verrocchio studierte in der Pariser Zeichnung (für die *Sacra Conversazione* im Dome von Pistoia) den Mantel des Johannes im Verhältnis zu seinem

²⁷⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Carlo Pedretti, transcr. Carlo Vecce, Florenz 1995 (Biblioteca della Scienza Italiana IX); Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. Heinrich Ludwig, vol. 1-3, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. ed. Rudolf Eitelberger v. Edelberg), Nachdruck Osnabrück 1970, § 340 (meine Übersetzung).

²⁷¹ Nachfolgend zitierte Referenzen: Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Mailand 1961; Günter Passavant, *Verrocchio, Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*, London 1969.

²⁷² S. Passavant jeweils z.St.

Körper, dem Körper eines kräftigen Mannes, der sich aus dem Profile (das Standbein) her wendet (das Spielbein) und sich nach Leib und Beinen kraftvoll äußert und auftritt. Verrocchio gab ihm eine kräftig, ja mächtig bewegte Draperie, die seiner Schulter anliegt, um die Hüfte herum frei steht, Bauch und Oberschenkel aufliegt und immer wieder vor dem Körper auch frei geformt ist. Vor dem Körper sind es die nach Fern und Nah mittleren Partien, welche Bauch und Oberschenkel aufliegen und die wenigen fernerer und die bewegten, näheren Partien dadurch mit dem Körper vermitteln. Der äußere Bogen des Bausches oben vor dem Leibe und der äußere Bogen des Bausches über der linken Hand, dann die sinkende Querfalte in der obersten Lage über der Hüfte und die Querfalte in der nächst tieferen Lage bauchwärts, sie korrespondieren einander oder setzen einander fort. Der äußerste Kontur des Gewandes links darunter variiert den Kontur des Oberschenkels; der Saum des knienahen Zipfels variiert den Faltenkontur ein Stück höher in der Mantelmitte und korrespondiert dem Kontur der Wade des Spielbeines, so Gewand und Körper aufeinander beziehend, wie reimend. Die Richtung des erhobenen und weisenden Armes wird in dem untersten Kontur des Mantels über dem Spielbeine variiert und durch die Bäusche vor dem Leibe und ob der linken Hand umspielt; und der Richtung des anderen, des herunter-, an den Leib geführten Armes antwortet endlich die die Figur rechts abschließende Trichterfalte. Eine prächtige Draperie eines ursprünglich - d.h. vor dem Eingreifen des Lorenzo di Credi - wohl mächtig bewegten Propheten, der uns auf das, was er gesehen, hinweist.

Die Technik dieser Studie für die Figur des Johannes, auf Papier, war die übliche; die Technik der Studie für den Mantel Christi, feiner Pinsel und Tempera auf Leinwand, war ungewöhnlich. Sie war bei Gewandstudien eine Eigenheit des Verrocchio und, ihm nachfolgend, insbesondere seines Umkreises, so des Lorenzo di Credi und vor allem des Leonardo. Die Studie für einen Mantel Christi läßt sehen, mit welcher Feinheit und zu welchem Glanze Verrocchio das Hell-Dunkel in dieser Technik gestalten konnte.

Die mächtig und groß geformte Draperie für den Christus (der *Christus-Thomas-Gruppe* an Or San Michele in Florenz) ist über dem Spielbeine voluminar gebildet und drängt mit dem Oberschenkel und dem Knie plastisch vor, sie ist dann über dem Standbeine zu einer Schüsselfalte als dem Hauptmotive geformt, und so ist das eine Motiv zugleich zu dem anderen gewogen. Dazwischen läuft eine Faltenbahn von links nach rechts schräg herab, welche den Oberkörperkontur links wieder aufnimmt und vor dem Unterkörper in ein Gewandmotiv übersetzt. Der Mantel fällt links vor dem Bauche in einem Bausche über, mit einer Mulde darin, er gibt den Leib frei, läßt ihn sehen, öffnet ihn, wie der Leib darüber in jener Seitenwunde geöffnet sein wird, die Christus dem Thomas weist. Und dieser Mulde korrespondiert die schon erwähnte Schüsselfalte über dem Standbeine, welche dadurch ihrerseits der Öffnung des Leibes entspricht, so wie die voluminar-plastische

Partie über dem Spielbeine dem im Oberkörper sichtbaren, plastischen Leibe Christi. Zu unterst rechts endlich und abschließend läuft das Gewand aus, dem Hinzutreten des Thomas von links, mit welchem die Gruppenkomposition anhebt und das derart schon bedacht ist, zur Korrespondenz.

Verrocchio, *Kopf und Oberkörper eines nackten Kindes, dreiviertelfrontal*, gelblich getöntes Papier, schwarze Kreide 0,28 x 0,20, Florenz, Uffizien 212 F verso (Berenson 2798; Passavant D 3v); *leicht zu Seite geneigter Frauenkopf, frontal*, lebensgroß, blaßbraunes Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung, recto, *leicht zur Seite geneigter Frauenkopf, frontal* (1. Hälfte 1480er Jahre), lebensgroß, schwarze Kreide, Spuren von Weißhöhung, verso 0,33 x 0,27, London, British Museum 1895-9-15-785 (Berenson 2782; Passavant D 5); *leicht zur Seite geneigter Mädchen- oder Knabenkopf, frontal* (2. Hälfte 1470er Jahre), schwarze Kreide, Sepiapinsel, Konture punktiert 0,21 x 0,18, Florenz, Uffizien 130 E (Berenson 2781; Passavant D 1); *aufblickender Jünglingskopf, dreiviertelfrontal* (wohl 1. Hälfte 1480er Jahre), schwarze Kreide, Weißhöhung, Konture punktiert 0,19 x 0,16, Berlin, Kupferstichkabinett 5093 (Berenson 2780 E recto; Passavant D 7r).

Bei diesen Kopfstudien hörte Verrocchio in jeweils verschiedenen Stadien des Studierens auf, welche Stadien dadurch gut zu unterscheiden und wahrzunehmen sind.

Alle fünf Köpfe sind leicht von rechts zu sehen, vier dieser Köpfe sind leicht zu ihrer rechten Seite gewendet, vier nach unten schauend, einer emporgewendet und aufschauend.

In der Florentiner Studie eines nackten Kindes (für das Christkind der *Sacra Conversazione* in Pistoia) legte Verrocchio mit leichten Strichen die Ausdehnung von Kopf und Oberkörper an, er umriß dann mit kräftigen, zumeist konvexen Bögen die unteren zwei Drittel des Kopfes, die Schultern und den Oberarm rechts, figurierte den großen Kopf auf kleinem Körper, das kräftige Untergesicht unter der mächtigen Schädelkalotte. Man erkennt dies besonders am Kopfe links und an der Schulter rechts. Verrocchio gestaltete ebenso die Augen, so die Lider, die Pupille, die Augenbrauen, diese mit ondulierendem Striche, und die Nase und den Mund; er verschob das Ohr rechts ein Stück nach unten, dessen oberer Rand auf der Höhe der Augenbraue rechts gelegen war und nun auf der Höhe der Augenbraue links lag, wodurch das Gesicht gesammelter, der Blick intensiver wurde. Verrocchio beobachtete und gestaltete das Pausbäckchen links, die Verdoppelung der Fleischpartie unter dem Kinne, die Falten am Halse rechts, was sich alles durch das momentane und konzentrierte vor sich Herab- und auf seine Hände Schauen des Kindes ergab, das einen Vogel in den Händen hielt. Zu dieser Zeit seiner Planung hatte Verrocchio Johannes den Täufer den betenden Betrachter auf ein Kind hinweisen lassen, das sich mit einer Passionsallegorie in seinen Händen beschäftigte.

Die zwei Studien eines Frauenkopfes auf dem *Verso* und dem *Recto* des Londoner Blattes zeigen spätere Stadien des Studierens als jene Studie des nackten Kindes.

Auch hier - auf dem *Verso* sichtbar - legte Verrocchio mit leichten Strichen die Ausdehnung des Kopfes, des Halses und flüchtig der Schultern an; er umriß dann und festigte den Kopf, namentlich links, dort, wohin der Kopf sich neigte, festigte die Grenze solcher Neigung im Konture des Kopfes; er tat dies mit kräftigen, konvexen, knappen - so auf der Höhe der Augen -, aber auch mit länger und milder schwingenden Bögen. Verrocchio artikulierte ein schmaleres, längeres, ein erwachsenes Gesicht. Er gestaltete die Augen, mit langen Wimpern, die Nase, den Mund, er gestaltete die Augenlider rechts und den Mund mit ondulierenden Strichen. Verrocchio gab auch charakteristische Züge seines Modelles mit einem kaum geometrisch reinen Strich wieder, so mittels der Linie, die er aus dem Konture links heraus-, um die Augenhöhle herum- und dem Nasenrücken entlang führte. Dann schattierte Verrocchio, er schattierte die Augenhöhlen, am Nasenrücken und, von Andeutungen der Haare aus, die hintere Backenhälfte rechts, er hob dadurch innerhalb des Gesamten des Kopfes das Gesicht der Frau ins Licht.

Verrocchio wiederholte und variierte diese Studie dann auf dem *Recto*, zugleich unter Typisierung der erwähnten, charakteristischen Linie, und vollendete sie. Er führte die Schattierung zu Ende, und er bereicherte das Hell-Dunkel durch Weißhöhung, in milden und weichen Übergängen. Er führte mittels ondulierender Striche die Haare aus mit frei fallenden und langen Locken, mit straffer gezogenen, geteilten, bald gebundenen, bald geflochtenen Flechten und mit Haarschnecken, oberhalb des Ohres rechts, - in kunstvoller Frisur - und den hie und da frei fliegenden Lockenenden. Mund, Nase und Augendeckel wurden zierlich artikuliert, der Mund als plastische Wölbung zum Kinne gewogen, das Kinn als plastische Wölbung zu Backen und Stirn, die Lippen in ihrem Schwunge zu den Augendeckeln und Haaren. Verrocchio erreichte eine ungewöhnliche Stimmigkeit und Vollendung in der Durcharbeitung und in der Erscheinung.

Verrocchio studierte den Kopf einundderselben Frau auf dem *Recto*, wie es scheint, für eine Madonna (der *Sacra Conversazione* in Pistoia) und auf dem *Verso* für eine Venus (der *Venus und Cupido*, Abschließende Zeichnung, Florenz, Uffizien 212E)²⁷³ - auch die Madonna als schönste der Frauen.

Verrocchio studierte den Kopf über Variationen zu jeweils anderem Ende: die Venus, voll Liebreiz, ihr rechtes Augenlid hebend, nach außen gewendet, die Madonna, in Liebreiz, verhalten, auf das Kind niederschauend²⁷⁴.

²⁷³ S. Passavant z.St.

²⁷⁴ Vasari Milanesei vol. 3, pp. 363sq: *Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro Libro, fatti con molta pazienza e grandissimo giudizio; infra i quali sono alcune teste di femina con bell' arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Leonardo da Vinci sempre imitò.*

Die zwei Studien, sei es eines Mädchen-, sei es eines Knabenkopfes, auf einem weiteren Florentiner Blatte, wahrscheinlich für einen Engel (den Enface-Engel der *Taufe Christi*, Florenz, Uffizien), nachträglich von Schülerhand übergeben²⁷⁵, und eines aufblickenden Jünglingskopfes auf dem *Recto* des Berliner Blattes, für eine Tugend, eine *Spes* (bei der *Wiederkunft Christi* im *Forteguerra Kenotaph* im Dom von Pistoia), zeigen nochmals andere, teilweise abermals spätere Stadien des Studiums.

Die Studie des Mädchen- oder Knabenkopfes in Florenz, zu der man die Studie eines *Frauenkopfes* in Oxford, Christ Church A5, hinzunehmen könnte, war für ein Gemälde bestimmt, sie wurde laviert (die Oxforder Zeichnung weißgehöhlt), und die Konture wurden zum Durchpausen, zur Übertragung auf eine Holztafel, punktiert; und die Studie des Jünglingskopfes in Berlin war für ein plastisches Werk bestimmt, sie wurde an Augenlidern und Stirne weiß gehöhlt und ihre Konture ebenfalls wie auch viele der Locken zum Durchpausen punktiert, wohl zur Übertragung in eine Zusammenfassende Zeichnung.

Der Jüngling, auf den ich mich beschränke, schaut auf: leicht geöffneten Mundes und weit geöffneten Augen, leuchtenden Angesichtes, im Anblick der Ankunft des Herrn. Man beachte die wie atmende Plastizität am Halse, unter dem Kinn, an der Backe. Wiederum führte Verrocchio die Augenbraue und den Nasenrücken links aus dem Backenkonture heraus, wie man durch die Punktierung hervorgehoben oder zusammengefaßt sieht, dieses Mal wohlgeschwungen. Der äußere Kontur der Unterlippe, fülliger, korrespondiert dem äußeren Kontur der Oberlippe, reicher auf- und niederschwingend; und dieser entspricht, wie man abermals durch die Punktierung hervorgehoben und für die Übertragung gesichert sieht, dem Kontur der Augenbraue rechts; und die Bogen, welche die Augenhöhle rechts umrahmen, vorzüglich der Bogen der Augenbraue, werden im Außenkontur des Ohres aufgenommen und in den Locken der Haare um und um variiert: der gesamte Kopf wurde Ausdruck des Schauens, Ausdruck dieser Atem anhaltenden, aufschauenden und sich erfüllenden Hoffnung. Wiederum erreichte Verrocchio eine ungewöhnliche Stimmigkeit und Vollendung in der Durcharbeitung und in der Erscheinung dieser Figur der Hoffnung.

Verrocchio, *Putto in neun Bewegungsmotiven*, Feder und Bister 0,15 x 0,20, Paris, Louvre 2 R.F. recto und verso (Berenson 2783; Passavant D 10).

Verrocchio zeichnete auf der Vorder- und der Rückseite des Pariser Blattes ein nacktes Bübchen, das bald steht und segnet; bald davonläuft und sich umdreht; bald - halb von vorne zu sehen - aufrecht dasitzt; bald - von vorne zu sehen - aufrecht sitzt, sich zur Seite wendet und Arme und Kopf erhebt; bald - wiederum von vorne zu sehen - sitzt und vorgreift und sich dabei vor oder zur

²⁷⁵ So Passavant p. 62.

Seite wendet; bald - nun halb von hinten zu sehen - sitzt und sich zurückwendet; bald auf der Seite lagert und sich umwendet; endlich - von der Seite zu sehen - mit ausgestreckten Beinen dasitzt, sich näherzu schon umwendet und noch zurückschaut. Verrocchio zeichnete das Bübchen in mannigfachen, reichen, vor seinen Augen schnell wechselnden Bewegungsmotiven, Motive findend, die er für ein Christuskind am Boden, zwischen den Beinen oder auf dem Schoße der Mutter gebrauchen konnte. Zumeist zeichnete er es nur den Konturen nach, dreimal aber auch mit Parallelschraffuren schnell schattierend.

Ich führe dieses Blatt an als das einzige von der Hand des Verrocchio erhaltene Beispiel für *Schnellstudien*. Im Studienprozesse seines Schülers Leonardo sollten *Schnellstudien* dann einen bestimmten Platz einnehmen.

Die meisten der herangezogenen Kopfstudien Verrocchio's waren lebensgroß. Verrocchio figurierte in ihnen das vor ihm stehende Naturwirkliche nicht mehr verkleinert, welches Verkleinern den Studierenden leicht und sofort drängt, für wichtig und wesentlich Erachtetes zu beobachten, zu beurteilen und aufzuzeichnen, was zur Konzentration lenkte und zum Weglassen und Bereinigen einlud; Verrocchio figurierte das Naturwirkliche in dessen Größe. Dadurch entstand eine erhöhte Konkurrenz zur Wirklichkeit, eine vermehrte Vergleichbarkeit und ein intensiver Wettstreit. Dem Naturwirklichen in diesem Studium verpflichtet, ließ sich dennoch keine Figur bilden, ohne jeder Zeit zu entscheiden, etwa welches hervorspringende Detail, welcher sich aufdrängende, charakteristische und individuelle Zug aufgenommen, was übersehen, übergangen oder verallgemeinert werden sollte; dieses im Hinblick darauf, daß es ja nicht darum ging, die Naturwirklichkeit zu spiegeln, sondern darum, anhand ihrer und ihr verpflichtet, Figuren des Christkindes, der Venus, der Jungfrau-Mutter Maria, der sich erfüllenden Hoffnung und zwar für bestimmte in Arbeit befindliche Werke zu finden. Um so erstaunlicher die Kraft und die Souveränität des Künstlers.

Verrocchio brach das Studieren in verschiedenen Stadien ab, wiederholte es, auch zu anderem Ende (so Venus oder Jungfrau Maria). Er brachte in diesen Kopfstudien, freilich nach Frauen, nach Jugendlichen und Kindern, und für Figuren von Frauen, jungen Wesen und Kindern, durch schwingende Konture, ondulierende Linien, eine in den Übergängen weiche, doch plastische Modellierung und gegenständlich auch immer wieder mittels Locken vollkommene, wohlgestaltete und zugleich anmutende Figuren hervor. Verrocchio suchte durchaus den Wohlklang der Rede und die Vollendung der Formulierung. Man kann sich diese Einzelstudien kaum mehr, reihenweise geordnet, in einem Musterbuche vorstellen.

3. Studien Domenico Ghirlandaio's.

Von der Hand des Domenico Ghirlandaio²⁷⁶ (1449 - 1494) sind immerhin gegen vierzig Blätter mit Zeichnungen, oft auf der Vorder- und der Rückseite eines Blattes, erhalten. Darunter auch sechzehn Zeichnungen, welche Kompositionen gelten, so Ureinfälle für die gesamte Komposition der *Geburt Mariae* (London) und diejenige der *Heimsuchung* (Florenz), dann Skizzen für Figurenfolgen aus der *Vermählung Mariae* (Florenz) und aus der *Namensgebung an Johannes* (London) und für die gesamte Komposition des *Opfers des Zacharias* (Wien), alle *Storie* zu dem Zyklus in S. Maria Novella in Florenz gehörend, dann weitere Skizzen für die gesamte Komposition der (nicht ausgeführten) *Erscheinung des Franziskus in Arles* (Rom) - das *Verso* ist ureinfallartig - und diejenige der *Verleihung der Regel an Franziskus durch Innozenz III.* (Berlin), diese *Storie* gehören zum Zyklus in S. Trinità in Florenz²⁷⁷; sodann Studien, und zwar Studien für Figuren, auch von Bewegungsdetails, für Gruppen, Studien für Draperien, für Köpfe, auch für Porträts, welche in *Storie* verwendet werden sollten, und für selbständige Porträts. Einige dieser Studien seien herangezogen. Auch bei Ghirlandaio fällt auf, daß die erhaltenen Studien bestimmten Figuren in seinen Gemälden zugeordnet werden konnten²⁷⁸; daß auch Ghirlandaio die Studien präzise in dem jeweiligen Werkprozeß einsetzte. Auf den Werkprozeß im Gesamten und die genannten Beispiele von Ureinfällen und Skizzen möchte ich anschließend zurückkommen.

Ghirlandaio, *Draperie für eine sitzende Figur (Matthäus)* (wohl 1477), braunes Leinen, braune und schwarze Lavierung, Weißhöhung 0,26 x 0,18, Berlin, Kupferstichkabinett 5039 (Berenson 2757, Cadogan 75); *Draperie für eine sitzende Figur (Madonna)* (wohl 1478/90), graues Leinen, schwarze Lavierung, Weißhöhung 0,42 x 0,26, Florenz, Uffizien 422 E (Berenson 2758, Cadogan 90); *Draperie für eine sitzende Figur* (um 1479/80), Leinen, graue und schwarze Lavierung, Weißhöhung 0,26 x 0,23, Paris, Louvre 2255 (Berenson 1061, Cadogan 104). Cadogan, dem ich zögernd folge, schrieb diese Studien Ghirlandaio zu; Degenhart weit früher einem ganz anderen Künstler, dem Fra Bartolomeo²⁷⁹; und andere, z.B. A.E. Popham, Pietro C.

²⁷⁶ Nachfolgend zitierte Referenzen: Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Mailand 1961; Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio, Artist and Artisan*, New Haven 2000, dessen Datierungen ich mitteile. Zum Werkprozeß s. Cadogan, Kapitel 4, auch Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Berlin 2000, letztes Kapitel.

²⁷⁷ Zu den beiden Zyklen als Erzählung s. Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000, pp. 411 – 455; dieses Buch, überarbeitet, jetzt auch im Internet: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>.

²⁷⁸ S. z.B. Cadogan und Kecks jeweils z.St.

²⁷⁹ Bernhard Degenhart, „Eine Gruppe von Gewandstudien des jungen Fra Bartolomeo“, *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst* 11, 1934, 222 – 231. Berenson, jeweils z. St., gibt die

Marani, gar dem Leonardo; Kecks schloß sich jedenfalls der Abschreibung an²⁸⁰.

Ghirlandaio wählte bei Studien für Draperien wie jener *für eine im Profil nach rechts stehende Figur (Maria)*, Florenz, Uffizien 315 E, und jener *für eine im Profil nach links kniende Figur*, Florenz, Uffizien 316 E, wie üblich, die *carta tinta* als Grundlage. Bei den drei hier herangezogenen Draperiestudien wählte der Zeichner jedoch Leinen und Pinsel als Grundlage und Technik, wie es Verrocchio getan; und auch von diesem Zeichner gilt: welche Feinheit vermochte er - sofort - und welchen Glanz des Hell-Dunkels - nach und nach - zu erreichen.

Ghirlandaio, etwa siebenundzwanzigjährig, studierte in der frühesten dieser Studien in Berlin (für den *Matthäus* am Gewölbe der Capp. di S. Fina in der Collegiata in S. Gimignano) wohl zuerst die Draperie und fügte dann den Torso, die Arme, den Kopf und auch den Engel hinzu²⁸¹; doch war ihm das Bewegungsmotiv schon bekannt und gegenwärtig: das aufgestellte Bein links, dessen Knie sich durchdrückt, mit einer von diesem Knie ausgehenden, gespannten Falte, so als habe Matthäus bei der Wendung seines Kopfes zum Engel hin dieses Bein entgegengerichtet und leicht nach außen gewendet, und das ausgestreckte Bein rechts, dessen Knie unter den Falten zu ahnen ist, so als habe Matthäus bei jener Wendung zum Engel hin dieses Bein ausgestreckt und dabei den Fuß auf die äußere Kante und nach außen gedreht. Die Hauptmotive der Falten sind wiederum kontrastiert und ausdrucksstark, links, von der konvexen Kniekugel des aufgestellten Beines ausgehend, Faltenzüge, rechts über dem abgesenkten Beine eine konkave, polygonale Mulde, diese Motive, hell und leuchtend, unter und zu Seiten eines dritten Motives, welches dunkler, dem zickzack- wie ein Blitz - verlaufenden Faltengrate, rechts, von der Schulter den Rücken hinunter, über das Bein rechts hinauf und hinweg, zwischen den Beinen hinunter und zum Knie links wieder hinauf, so vom Orte der Inspiration zum Orte der Niederschrift führend.

In der zweiten, etwas jüngeren und mehr als doppelt so großen Studie in Florenz für eine im Halbprofil sitzende *Madonna*, die, ihr linkes Bein hergewendet, auf dem rechten Beine ihr Kind reiten läßt, ging es Ghirlandaio - worauf ich mich beschränke - insbesondere wohl darum, die durch das Sitzmotiv entstandene, lange Flanke zu gestalten und zu beleben; er tat es durch eine über das hergewendete Bein weit nach rechts fortlaufende, bewegte Draperiebahn und Faltenfolge, die mit ihrem Auf und Nieder das Sitzen variiert und durch ihre Bewegtheit schon jetzt der vorerst nur angedeuteten Bewegung des Kindes antwortet. Vergleicht man diese

ersten beiden Studien einem Schüler des Lorenzo di Credi („Tommaso“) und die letzte Studie Leonardo.

²⁸⁰ Pietro C. Marani, *Leonardo, Das Werk des Malers*, München 2001, p.17. Kecks p. 151.

²⁸¹ So Cadogan z.St.

Draperiebahn und Faltenfolge mit der entsprechenden in der Studie für den *Matthäus* so fallen hier die Bogen, dort aber die Winkel auf, die jenes Zickzack verstärken.

Die dritte, abermals jüngere, nach der Größe der ersten ähnliche Studie in Paris, ebenfalls für eine, nun frontal, sitzende *Madonna* (für den *San Giusto Altar* in Florenz, Uffizien) sieht anders aus. Ghirlandaio studierte in ihr nicht mehr eine Draperie in einem eher lockeren Bezüge zu einem Körper und zu dessen Bewegung, sondern das Gewand und diesen Körper in Einem und, wie der Körper sich in und durch das Gewand - auch physisch mächtig - präsentiert. Die Figur hat die Beine breit geöffnet, sie hat ihr rechtes Bein, das im Unterschenkel leicht zurückweicht, weit zur Seite gestellt, sie hat ihr linkes Bein, auf dem das Kind sitzen wird, hergewendet, leicht vorgestellt und im Knie zur Seite bewegt, sie hat ihre beiden Füße, rechts sich deutlicher durchprägend, bequem und fest nach außen gewendet. Ghirlandaio ließ die Volumina von Fuß, Unterschenkel und Knie rechts durch das Gewand sehen und die Volumina von Unterschenkel und Knie links ahnen, ja das Volumen des inneren Oberschenkels links auch sehen. Bei der Ausführung im Gemälde wurde die körperliche Präsenz dann - wohl im Hinblick auf die *dignitas* der Dargestellten - reduziert und in die Figur einer im Oberkörper betont aufrecht sitzenden Jungfrau gezügelt. Diese körperliche Präsenz erscheint hier nicht im Akt, sondern im Gewande, und sie prägt da und dort Teile des Gewandes; der Zeichner gestaltete das Gewand in anderen Teilen körperunabhängiger bewegt, die Körperteile und -glieder lockerer begleitend, sie locker verbindend und rahmend, so in den drei sukzessive schräger verlaufenden Bahnen zunächst des Mantelüberschlages oben vor dem Leibe, dann der Falte rechts vom Knie herab - dort auch den Beinchen des Kindes Platz gebend - und links über das Knie hinauf, drittens dann der langen Falte vom Knie rechts zum Fuße links, welche drei Bahnen sich in ihrer Richtung derjenigen des Spielbeines sukzessive annähern, letztlich in der Breitung des Mantels zu den Füßen der Madonna und in den seitlich rechts wie links abschließenden Partien und Stegen.

Ghirlandaio, *Stehende, weibliche Figur, dreiviertel Profil nach rechts* (um 1485/90), cremefarbenes Papier, schwarze Kreide 0,37 x 0,22, Chatsworth 317 (Berenson 866, Cadogan 79v); *stehende, weibliche Figur, Profil nach links* (um 1485/90), cremefarbenes Papier, Feder, braune Tinte 0,24 x 0,12, London, British Museum 1895-9-15-451 (Berenson 883, Cadogan 98). Bei einigen der *Storie* in den *Geschichten der Maria und des Johannes Baptist* in Florenz, S. Maria Novella, ließ Ghirlandaio den Auftraggeber Giovanni Tornabuoni, auch Mitglieder seiner *Familia* und Mitbürger auftreten und derart ein öffentliches Interesse an den Vorkommnissen der heiligen

Geschichte bezeugen²⁸². Die Studie in London galt der Schwiegertochter des Auftraggebers, Giovanna degli Albizzi, welche der Elisabeth im Wochenbette ihre Aufwartung macht, und die Studie in Chatsworth der Zofe derjenigen Dame - wohl der Tochter des Auftraggebers -, welche der Anna im Wochenbette Besuch macht. Die Andeutung des Musters des, in der Gemäldeausführung kostbaren, Kleides in der Londoner Studie läßt vermuten, daß die Kleider der weiblichen Protagonisten Ghirlandaio vorgezeigt oder zum Studium sogar gebracht wurden.

Ghirlandaio studierte auf diesen beiden Blättern, das eine Mal in Kreide, das andere Mal mit der Feder, die Kleidung und die Körperhaltung der Gestalten; er bildete die Kleidung und die Haltung jeweils stimmig zueinander aus, er figurierte. Ghirlandaio gab die Häupter der beiden Gestalten nur im Umriß und zudem im Profile an, während beide Gestalten in den Fresken gegen den Betrachter herausschauen; sein Interesse ging auf das Gewand, *a la mode*, und auf das aufrechte Stehen der Gestalten, auf die verschiedene Haltung der Arme mit den vor dem Leibe jeweils in- oder übereinander gelegten Händen. Darin stimmen die Studien mit den Gemälden bis auf minimale Abweichungen, so in der Weise, das Taschentuch zu halten, in der einen, in der allgemeinen Reduzierung der Schatten, in der anderen, überein; Funktion und Stellung der Figuren in der Komposition und der Erzählung waren vor diesen Studien schon geklärt.

Beide Gestalten tragen ein Ober- und ein Unterkleid, das letztere wird im V-förmigen Ausschnitte des Oberkleides sichtbar und bei derjenigen Gestalt, die ihr Oberkleid vorne leicht anhebt, auch unten am Saume²⁸³; die Ärmel gehören bei der einen Gestalt zum Oberkleide, bei der anderen zum Unterkleide, wobei das Oberkleid dann ärmellos ist, doch zusätzlich durch eine, teilweise wohl gesteierte Mantille, die seitlich ein wenig ab- und hinten aufsteht, bereichert.

Die Londoner Studie für Giovanna degli Albizzi zeigt eine Figur in aufrechter Haltung, welche ihre Arme in den Ellenbogen rechtwinklig nach vorne führt und die Hände, mit einem Taschentuche beschäftigt, auf ihrem Bauche leicht aufruhend läßt; alle Falten und Kanten laufen, zu jener Rechtwinkligkeit stimmend, gerade, nach unten ein wenig auseinandergefächert; und der schrägen Kante des V-Ausschnittes links oben korrespondiert das hinten abstehende Stück der Mantille rechts unten. Die Studie in Chatsworth für die Zofe zeigt abermals eine Figur in aufrechter Haltung, welche ihre Arme, nun aber locker gewinkelt, vor den Leib führt und die Hände um einen aufgenommenen Bausch des Oberkleides ineinander legt; die Falten und

²⁸² Kuhn, op. cit. Zu der ‚Bezeugung des öffentlichen Interesses‘ als ein Teilthema in Ghirlandaio’s Erzählung dieser Geschichten: passim; zur Benennung der Personen jeweils zur Stelle, bes. Anm. 52, 61 und 63.

²⁸³ Das Gemälde läßt erkennen, daß auch die Ärmelaufschläge zum Unterkleide gehören oder eher - farblich passend, farblich gleich - auf es abgestimmt sind.

Kanten laufen gerade, doch, zu dieser weniger strengen Haltung stimmig, auch gewellt und im Zickzack; der Zeichner bildete eine dreieckige Partie, bildete größere und kleinere Mulden usf. aus, und er ließ das Kleid vorne, wie schon erwähnt, angehoben sein. Das Gewand und die Haltung dieser beiden Figuren könnte man nicht als ‚bewegt‘ oder sogar ‚mächtig‘ beschreiben, wie zunehmend bei den bisher herangezogenen Studien des Ghirlandaio, insbesondere derjenigen Studie für die frontal sitzende Madonna, sondern als gesammelt, als beherrscht, als wohl gemessen, als ordentlich und genau, im Sinne bürgerlicher Tugenden, auch wurden die Gewänder nicht vielfältig auf die Körper bezogen, die Körper sind nicht zu sehen, sie sind physisch nicht präsent, außer was Sitte und Mode an Händen, Armen, Schultern, Brust, Hals und Kopf zu sehen erlaubten.

Ob mit Feder oder mit Kreide, Ghirlandaio zeichnete die Außen- und Binnenkonture bisweilen auch schärfend nach, die Gewandbahnen begrenzend, voneinander sondernd, und er schattierte dann mit Parallelschraffuren, auch übereinander hin und gelegentlich quergerichtet, wohl um nachträglich eine Gewandbahn auszusondern oder einzufügen, Ghirlandaio drehte das Blatt bisweilen um 90 Grad und zeichnete langhinziehende Parallelschraffuren, die der Richtung nach den Gewandbahnen folgten.

Ghirlandaio, *Stehender, Flöte spielender Jüngling* (um 1485/90), dreiviertel Profil nach links, cremefarbenes Papier, Feder, braune Tinte 0, 20 x 0,26, Florenz, Uffizien 292 E (Berenson 798, Cadogan 85v); *eilendes, Wasser gießendes Mädchen* (um 1485/90), dreiviertel Profil nach links, cremefarbenes Papier, Feder, braune Tinte 0,22 x 0,17, Florenz, Uffizien 289 E (Berenson 869, Cadogan 83); *Torso und Arme (mit Schwert) einer stehenden, weiblichen Figur* (1489), dreiviertel Profil nach rechts, blaues Papier, Feder, braune Tinte, Weißhöhung 0,25 x 0,16, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum A.E. 1284v (Berenson 866 B, Cadogan 80v); *zwei stehende Frauen* (um 1485/90), cremefarbenes Papier, Feder, braune Tinte 0,26 x 0,17, Florenz, Uffizien 294 E (Berenson 873, Cadogan 86r).

Die ersten zwei dieser Studien für *einen Flöte spielenden Jungen* (den fernerer der beiden je zugleich Flöte spielenden und Trommel schlagenden Musikanten in der *Vermählung Mariae*) und für *ein Wasser gießendes Mädchen* (für die erwähnte *Geburt des Johannes*, zwei Darstellungen der *Geschichten der Maria und des Johannes Baptist* in Florenz, S. Maria Novella) lassen einen anderen Federstrich erkennen, der durch heftige, über Binnendifferenzierungen hinweg gehende Parallelschraffuren auffällt.

Diese Studien waren - jenen zuvor erörterten, eine Figur ausarbeitenden Studien gegenüber - nun Figur findende Studien; doch auch bei ihnen waren Funktion und Stellung in Komposition und Erzählung bereits klar, zeichnete Ghirlandaio bei dem Jungen doch auch dessen rechte Hand und

darin erhoben den Stock, mit denen dieser Musikant die - nicht gezeichnete - Trommel, fester als in der Ausführung, zu schlagen hatte.

Ghirlandaio legte in dieser Studie den Körper des Jungen übrigens zunächst nackt an, korrigierte die Haltung des Oberkörpers und zeichnete dann das gegürtete Gewand und schraffierte heftig.

Bei der Studie für *das Wasser gießende Mädchen* könnte das Teilmotiv dieses Gießens schon vorher in einer Studie wie derjenigen für *Torso und Arme mit Schwert einer stehenden Frau* in Darmstadt (für die Judit auf der Tafel *Judit und ihre Magd* in Berlin, Gemäldegalerie 21) geklärt worden sein, in welcher Judit-Studie Ghirlandaio das Winklig-Eckige der Heroine in der Bewegung und den Konturen der Arme darstellte und ober- und unterhalb der Taille die gespiegelte Korrespondenz der Konture von Leib und Armen herausbrachte, vor allem aber das krallenartig feste Ergreifen des Mantels nahe der Hüfte, dieses Festhalten an sich selbst, mit der eckig angehobenen Linken und - dem gegenüber - das elegant gestreckter Hand sichere, in den Fingern differenzierte Halten des Schwertes mit der Rechten²⁸⁴ kontrastierte, Schwertarm, -hand und -griff durch eine Sequenz von Lichtflecken und eine Lichtbahn hervorhebend. In der Florentiner Studie des *Wasser gießenden Mädchens* lag die Intensität und die Lebendigkeit des Gestaltens nun jedenfalls nicht bei dem Motive des Gießens, sondern in den Kräuselwellen der Falten und Säume des chitonartig gebundenen Ober- und des Unterkleides, welche Falten und Säume in drei Stufen ihrem Vorwärtseilen nachwehen.

Dieses besondere Phänomen konnte Ghirlandaio zwar in der Naturwirklichkeit beobachten, doch eine so schnelle Bewegung nicht nach ihr studieren; er studierte sie statt dessen nach der Phantasie.

Ghirlandaio zeichnete an der Vorderseite der Figur die drei gebogenen Abschlüsse sowohl des gegürteten Überfalles vor dem Leibe, als auch des Saumes des Oberkleides unter dem Knie, als schließlich auch des Saumes des Unterkleides über dem Fuße einander gleich und dunkel, er zeichnete an der Rückseite der Figur die zwei Konture über den Schultern und über dem Gesäße einander ähnlich, dunkel und hell²⁸⁵, und die seitlichen Partien verschieden und wechselnd, so die Höhen der Faltenenden des Überfalles hell und die Konture des von helleren Partien abgehobenen Saumes des Oberkleides dunkel und die einander umwirbelnden Partien und Säume des Unterkleides dunkel wie hell. Letztlich ließ Ghirlandaio dem Mädchen, ihren vorgestreckten Armen korrespondierend, einen unter der Achsel

²⁸⁴ Im Gemälde wurde daraus ein Balancieren, da das Schwert nicht mehr durch die Armbeuge gestützt wird.

²⁸⁵ Diese beiden Konture im Rücken der Figur werden durch einen dritten Kontur im Rücken der Figur variiert, denjenigen des Unterkleides, der zwischen den Säumen des Ober- und des Unterkleides sichtbar.

durchgezogenen Schal im Rücken nachwehen. Das Mädchen wurde Figur bewegter Eile.

Ghirlandaio schraffierte vor allem die Vorderseite intensiv. Die Kreuzschraffuren im Überfall des Kleides vor ihrem Leibe drängen zurück und halten fest; die Kreuzschraffuren auf ihrem Kopfe und ihrem Gesichte binden ein und drängen zurück; allein die Arme und das vorwärtstretende Bein greifen aus. Die oft mehrfach gezeichneten und in das Innere der Figur hinein wiederholten Konture und die vom Kontur ausgehenden, der Bewegungsrichtung des Mädchens von rechts oben nach links unten entgegen, nämlich von links oben nach rechts unten, laufenden Parallelschraffuren, welche das nähere Bein in ganzer Länge begleiten, halten die Vorwärtsbewegung des Beines zum anderen Male an; und die Schraffuren an den enganliegenden Ärmeln des Unterkleides fassen die Unterarme knapp; allein der Krug und die obere Hand kommen weiter hervor - dann der Strahl des Wassers und das Bassin, das ihn empfängt, zu welchem Bassin ein Schatten am Boden überbrückt, das Bassin in die Gesamtfigur einzubinden. Es entstand Spannung und ein dreifacher, rhythmischer Wechsel von Bewegung zu Halt: das Mädchen wurde zur Figur des Herbeieilens, auch der Ankunft und des Anhaltens und schließlich des Hinausspendens des Wassers. In den beiden früher erörterten Studien für die einziehenden Besucher der Wochenstuben und in dieser Studie für das eilende Mädchen hat man getrennt nebeneinander, was Ghirlandaio in eine *Storia* kunstvoll zu vereinen wußte, das *Adagio* der einen, das *Allegro* der anderen.

Die Studie für *zwei stehende Frauen* für die *Namensgebung an Johannes* in demselben Zyklus der *Geschichten Mariens und des Johannes Baptist* ist nun eine Studie für eine Gruppe; für die Schlußgruppe der Komposition. Die beiden Frauen stehen einander zugewandt, die fernere in der Vorder-, die nähere in der Rückenansicht, die eine leicht vorkommend und sich zur Seite wendend, die andere in sich zurückgesetzt, so im Wechsel; rechts sind nur die Schultern der beiden zu sehen, links auch beider Arme, angehoben oder in die Seite gestützt, so gespiegelt; beide schauen und sinnieren, im Gemälde: auf das Kind. Bei der Rückenfigur studierte Ghirlandaio auch die Stellung der Füße, die im Fresko verdeckt sind, ebenso studierte und korrigierte er die Füße der hergewendeten Figur, welche im Fresko fast verdeckt.

Ghirlandaio, *Zwei jugendliche Köpfe* (Anfang der 1490er Jahre), orange-rosa Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,17 x 0,26, Florenz, Uffizien 288 E recto (Berenson 1392, Cadogan 82r); *Porträtkopf eines Mannes* (um 1485/90), beige Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,22 x 0,19, Chatsworth 468 (Berenson 1277, Cadogan 78); *Porträtkopf einer älteren Frau* (um 1485/90), rosa Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,23 x 0,19, Windsor 12.804 (Berenson 893, Cadogan 113); *Porträtkopf einer Frau* (um 1485/90), cremefarbenes Papier, schwarze und weiße Kreide 0,37 x 0,22, Chatsworth 316 (Berenson 866,

Cadogan 79r); *Porträtkopf einer jüngeren Frau* (1480er Jahre), graues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,33 x 0,25, Florenz, Uffizien 298 E (Berenson 875, Cadogan 87); *Porträtkopf eines alten Mannes* (um 1490), rosa Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,28 x 0,22, Stockholm, Nationalmuseum 1/1863 (Berenson 890 B, Cadogan 109).

Ghirlandaio machte diese Kopf- und Porträtstudien für je verschiedene Aufgaben.

Die erste, vollendende Studie galt zwei jugendlichen Köpfen. Der eine Kopf ist zur Seite gewendet und der Blick leicht gehoben; in einer Tendenz auf Komposition hin, wurde dieser Kopf, wie beobachtend, zu dem zweiten gewendet; dieser zweite Kopf ist leicht geneigt, die Augen sind gesenkt; der aufblickende dieser Köpfe ist im Lichte, der niederblickende im Schatten. Die Studie diente Mainardo, einem Schüler des Ghirlandaio, für zwei Engel in einem *Marietondo* (Paris, Louvre M.I. 1547)²⁸⁶.

Die zweite und die dritte Studie waren Porträtstudien, nach einem Manne im Profil, der seinen Blick aufmerksam uns zuwendet²⁸⁷, und nach einer Frau, frontal, die schweigt, sie galten Zeitgenossen, die in den Darstellungen der *Geschichten der Maria und des Johannes Baptist* wohl auftreten sollten - so der Mann - oder tatsächlich auftraten - so die Frau.

Alle drei Studien waren ähnlicher Größe und gleicher Technik: Ghirlandaio zeichnete auf farbigem Papiere mit dem Metallstifte, dann höhte er weiß. Ghirlandaio verlieh den Gesichtern und den Haaren der jugendlichen Köpfe durch die Weißhöhung, sehr fein in Parallel- wie in Kreuzschraffuren aufgetragen, Schimmer und Glanz; und er faßte das Gesicht der Frau durch die Weißhöhung, dort am Kopftuche breit und gewischt aufgetragen, ein und festigte es, vor allem auf der Nase, den Wangen, um die Augen und über den Augenbrauen.

Ghirlandaio zeichnete die vierte Studie nun mit schwarzer und mit weißer Kreide, doch ebenfalls auf farbigem Papiere; sie war abermals eine vollendende und abschließende Studie: sie erscheint gleichmäßig vollendet in der Artikulation und der Proportionierung von Kopf und Gesicht, von Kiefer, Kinn, Mund, Augen und Nase, erscheint vollendet in der Modellierung nach Licht und Schatten, auch mit Reflexlichtern unter Kiefer und Kinn, erscheint vollendet in der Charakterisierung der unterschiedenen Materialien der Kopftücher, auch in der vibrierenden Schattierung des plissierten Stoffes; und - diese Studie erscheint in der endbeabsichtigten Größe. Die Studie galt einer Zeitgenossin Ghirlandaio's für jene *Storie*: diese Frau im Profile wie die zuvor erwähnte Frau *enface* bilden, auf Winkel gesetzt, den Abschluß des Zuges der Besucherinnen in Annas Wochenstube.

²⁸⁶ Nach Cadogan z. St.

²⁸⁷ Dieses lebensnahe Motiv zeigt die dritte Figur in der ersten Reihe rechts der Zeitgenossen in der *Storia Der Engel erscheint Zacharias im Tempel* im genannten Zyklus.

Die fünfte und die sechste Studie, auf grauem oder rosa Papier, nun wiederum mit dem Metallstift gezeichnet und weiß gehöht, nach einer Frau und nach einem Manne, dienten der Vorbereitung selbständiger Porträts bzw. eines Doppelporträts, welches sich von dem Manne auch erhalten hat. Ghirlandaio studierte die Frau für ein Büstenporträt: sie ist fast frontal, im Gesichte hergewendet, geschlossenen Mundes, offener Augen, doch starren Blickes - vielleicht während langer Sitzung ermüdet. Ghirlandaio studierte den alten Mann in seinem Hemd, seltsamer Weise schlafend - wenn nicht, wie vermutet wurde, entschlafen²⁸⁸; Ghirlandaio studierte auch die Geschwulst an des Alten Nase sorgfältig. Er gebrauchte diese Studie für das Doppelporträt *Alter Mann mit Enkel* (Paris, Louvre R.F. 266), in welchem der Alte, erwacht oder durch den Künstler in einem Gedenkporträt zu einem Nachleben gebracht, wehmütig lächelnd auf seinen Enkel, den er im Arme und an sich hält, niederschaut und in welchem der Kleine seine Hand auf die Brust des Alten legt und hellen Gesichtes, aufmerksam, zu ihm aufschaut: *tender intimacy, gentle familiarity* (Cadogan²⁸⁹).

Ghirlandaio, *Gruppe zweier Mädchen nach Filippo Lippi* (wohl 1480er Jahre), blaues Papier, Feder, braune Tinte, Weißhöhung, Spuren brauner Lavierung 0,25 x 0,16, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum A.E. 1284r (Berenson 866 B, Cadogan 80r); *Draperie für eine stehende Figur, dorsal, wohl nach Filippo Lippi* (wohl Anfang der 1480er Jahre), rosa Papier, Metallstift, Feder, braune Tinte, braune Lavierung, Weißhöhung 0,27 x 0,12, Rennes, Musée des Beaux-Arts C. 53.5 (Berenson 888 A, Cadogan 106).

Ghirlandaio studierte intensiv die Naturwirklichkeit; er studierte aber auch Kunstwerke anderer Künstler, so Werke der Antike, wie Studien - doch wohl von seiner Hand²⁹⁰ - nach Triumphbogenreliefs in Ancona und Rom (Florenz, Uffizien 112 Orn.) belegen, die Ghirlandaio in seinen *Storie* als Zeugen des Altertumes der dargestellten Vorkommnisse und zu deren Ruhme verwenden konnte, so aber auch Werke der Ältergeneration, wie die Studien nach Werken des Filippo Lippi zeigen.

²⁸⁸ Nachweise bei Cadogan z. St. Der fest geschlossene Mund läßt an der Todesversion zweifeln.

²⁸⁹ Cadogan bei dem Gemälde z. St.

²⁹⁰ So Cadogan z. St. mit Verweis auf ältere Literatur und der Vermutung, die Studie könnte nach einer Zeichnung und nicht vor den Werken gemacht sein. Zu entsprechenden Aufnahmen nach Antiken, s. auch: Hermann Egger, *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien 1906 (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, Band IV) insbes. pp. 22sqq.; doch stammt dieses Skizzenbuch, wie heute geurteilt wird, wohl nicht aus der Werkstatt des Ghirlandaio, dazu Arnold Nesselrath, "Il codice Escorialense", *Domenico Ghirlandaio 1449 - 1494, Atti del Convegno Internazionale* (Florenz 1994), ed. Wolfram Prinz, Max Seidel, Florenz 1996, 175-198; ferner Nicole Dacos, "Ghirlandaio et l'antique", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 34, 1962, pp. 419sqq., bes. p. 428sqq.

Die Studie in Darmstadt, deren *Verso: Torso und Arme mit Schwert einer weiblichen Figur*, bereits erwähnt wurde, galt der Schlußgruppe in Lippi's *Bankett des Herodes* in Prato. Ghirlandaio zeichnete die zwei Mädchen, die mit ausgestellten Füßen dicht zueinander rücken, die einander mit den Knien und die eine mit der Linken, die andere mit der Rechten an Hals und Mund fast berühren, entsetzt (ob des präsentierten Hauptes des Täufers); er zeichnete die leichten Ober- und Untergewänder mit ihren vibrierend lebendigen Überhängen, Falten und Säumen, in einem bewegten Wechsel von Hell und Dunkel, und er studierte darin die Darstellung einer zitternden Erregung. In dieser Studie, anders als auf dem *Verso*, galt die Weißhöhnung als Helligkeitsstufe zu differenzierten Dunkelheitsstufen, der Zeichner gestaltete mittels ihrer weniger, seine Gestaltung lag in der Feder- und nicht in der Pinselarbeit. Jenes Vibrierende, welches derart hervorgebracht wurde und in solcher Fülle dem Wandgemälde garnicht eignet, die etwas andere Kopfstellung und Handhaltung des fernerer Mädchens und abweichende Details in der Kleidung lassen, wie bemerkt wurde²⁹¹, vermuten, daß Ghirlandaio nicht nach dem Fresko studierte, sondern nach einer Studie Filippo Lippi's. Und diese Studie nach Lippi war zugleich - wie Kecks²⁹² dartut - der Ausgangspunkt für jene schon herangezogene Figurierung der Gruppe der *zwei stehenden Frauen*.

Die Studie in Rennes letztlich galt der Draperie einer stehenden Rückenfigur, ohne Andeutung des Kopfes, sie galt einem Mantel und dem Tragen dieses Mantels. Degenhart und Schmitt, denen ich folge, halten die Zeichnung für eine Studie des Ghirlandaio nach einer (nicht erhaltenen) Studie des Filippo Lippi²⁹³, ähnlich jener Studie des Pesellino (CIZ-524) nach einer Gewandstudie Lippi's, die ich in einem früheren Kapitel heranzog.

Ghirlandaio gab in seiner Studie die Stellung der Füße an, er unterschied Stand- und Spielbein, führte den Kontrapost bis in die Haltung der Arme überzeugend durch, so daß man ein leichtes, sich wiegendes Schreiten wahrzunehmen meint; Ghirlandaio studierte, wie zu erkennen ist, nicht schematisch, sondern er erfüllte das Studierte mit Leben, er stellte dar. Vielleicht hält Cadogan diese Zeichnung deswegen für eine Studie nach einem Modell, nach der Naturwirklichkeit selbst. Ghirlandaio zeichnete über den Schultern und über der Taille der Figur nahezu horizontale Falten, welche die mäßig auf- und niedergewölbte, mäßig bewegte, ruhige Rückenpartie begrenzen und den Ober- und Unterkörper von einander abheben; er zeichnete zu Seiten die Arme und die Ärmel, im Kontraposte leicht versetzt und auf der Standbeinseite im Lichte, auf der Spielbeinseite im Schatten; er zeichnete die untere Partie des Mantels, nun mächtig bewegt, mit langen Faltenhöhen und

²⁹¹ Z.B. Cadogan z. St.

²⁹² Kecks p. 142.

²⁹³ Degenhart und Schmitt, *Corpus*, anlässlich CIZ-522 (p. 533).

Faltentälern, mit einer tiefen, doch hellen Mulde in der Mitte, mit einer dunklen Wölbung über dem Unterbeine rechts, welche zugleich der dunklen Wölbung über dem Arme rechts korrespondiert; er zeichnete Faltenzüge, die die Richtungen der Unterschenkel des Spiel- und des Standbeines aufnehmen, sie variieren, sie zusammen- und auseinanderführen, sie auf den oberen Rücken beziehen, um so die Bewegung in den Beinen und im Unterkörper und die Ruhe im Oberkörper zusammenzufügen. Zu dieser Gewandkomposition zitiere ich noch einmal das Urteil Degenhart's und Schmitt's über solcher Art Studien: „Diese Gewänder sind ... Individuen wie die Gesichter“.

Ghirlandaio verwendete die vorliegende Studie in seinen Werken, jeweils variiert, in der *Storia Johannes predigt in der Wüste der Geschichten Mariae und des Johannes Baptist* in S. Maria Novella, Florenz, und in der zeitlich früheren *Storia Berufung des Petrus und des Andreas der Geschichten Mosis und Christi* in der Sixtinischen Kapelle, Rom, das eine Mal als Anhebungsfigur und das andere Mal als eine der Anhebungsfigur nach links nachgesetzte Figur.

Die Studien Ghirlandaio's galten zumeist bestimmten Figuren in seinen Gemälden, diese Studien hatten einen bestimmten Platz, eine bestimmte Funktion innerhalb des Werkprozesses. Und dieser Werkprozeß ist durch erhaltene Zeichnungen, wie erwähnt, gut belegt, und die Belege zeugen von Methode und Disziplin. Ich beschränke mich auf die eingangs genannten Beispiele zur Wandmalerei.

Die mit der Feder gezeichneten *Ureinfälle* für die *Geburt Mariae* (um 1485/90, cremefarbenes Papier, Feder mit brauner Tinte 21,3 x 28,5, London, British Museum 1866-7-14-9, Berenson 878, Cadogan 96) und für die *Heimsuchung* (gleichzeitig, cremefarbenes Papier, Feder mit brauner Tinte 26 x 39,2, Florenz, Uffizien 291 E recto, Berenson 871, Cadogan 84) in den *Geschichten der Maria und des Johannes Baptist* galten jeweils der gesamten Komposition, sie galten dem Hauptvorkommnisse im Zentrum der Erfindung, der Präsentation des Kindes bzw. der wechselseitigen Begrüßung, galten den ringsherum, nah und fern, teilnehmenden Gestalten wie auch der Örtlichkeit, so dem Zimmer samt seiner Binnenarchitektur, der Vertäfelung und dem Figurenfriese, bzw. dem Orte der Begrüßung mit Bergstraße, Tor, einem Ausblick über und durch das Tor, und dem Kastell mit seiner Holzbrücke usw. In dem einen Falle zeichnete Ghirlandaio die komplizierte Innenarchitektur, mit wenigen Details, zuerst und fügte dann die Figuren ein, teilweise wie *manichini*; in dem anderen Falle zeichnete Ghirlandaio die Hauptfiguren zuerst und fügte dann den Außenarchitekturhintergrund hinzu, abermals mit wenigen Details, um den Hauptfiguren ihren Ort zu geben, und darnach disponierte er die Nebenfiguren. In diesen beiden Fällen - vielleicht ausnahmsweise - blieb die erreichte,

allgemeine Disposition bis zum Ende erhalten: sie bewährte sich; während der Maler im Einzelnen auch Wichtiges noch änderte: Bei den Besucherinnen der Wochenstube blieb es bei deren Anzahl: fünf; es blieb auch, daß die erste Besucherin kleiner als die ihr nachfolgenden war; doch wurden die zwei im Durchgange fernerer Gestalten nach vorne geholt und alle fünf zu einer Prozession gereiht; die Bewegungen des Schreitens, des sich Drehens der Gestalten wurden reduziert und zu jenem feierlichen Einzuge einiger Mitglieder der *Familia* des Auftraggebers umgewandelt, von deren namentlicher Teilnahme - nach der Bewegung der Gestalten zu urteilen - im Ureinfall wohl noch nicht die Rede war; ferner löste Ghirlandaio das Kompakte jener Gruppe der Frauen, die mit dem Kinde beschäftigt waren, verselbständigte die eine von ihnen, die mit großem Schritte herzutrat, zu dem Wasser gießenden Mädchen und änderte dadurch abermals den Rhythmus der gesamten Figurensequenz; und schließlich ließ Ghirlandaio die zwei Gestalten jenseits der Bettstatt weg zu größerer Feierlichkeit und Ruhe des Gesamten hin. Bei der Heimsuchung hielt Ghirlandaio an der allgemeinen Verteilung der Figuren und Gruppen fest, an dem Beieinander der Hauptfiguren, dem Auseinander der Begleiter Mariens links und der Zeugen rechts; er reduzierte jedoch die Körpergröße der zwei aufragenden Hauptfiguren auf das Maß der anderen, reduzierte auch hier die Bewegungen des Schreitens, des einander sich Zuneigens der Gestalten links und der Gestalten in der Mitte zu Feierlichkeit und Ruhe hin, modifizierte die Stellung der Maria, trennte sie von der heraufführenden Bergstraße, ließ sie angekommen sein; und er änderte die Durchblicke links zu einer Fernsicht.

Die *Skizzen* zu seinen Kompositionen, die Ausarbeitungen der Ureinfälle, waren, nach den erhaltenen Skizzen zu urteilen, sehr verschieden, und sie künden von des Malers Bemühung um die Disposition und um das Hell-Dunkel.

Ghirlandaio zeichnete die Skizze für die *Erscheinung des Franziskus in Arles* (frühe 1480er Jahre, cremefarbenes Papier, Feder mit brauner Tinte 20 x 21,7, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica 130 495 recto, Berenson 890, Cadogan 107r) aus der *Geschichte des Franziskus* (eine *Storia*, die in der Cap. Sassetti schließlich durch eine andere ersetzt wurde) ebenfalls schnell und mit brauner Feder auf. Er klärte in ihr die *Disposition*. Er wählte für die Versammlung des Kapitels eine schlichte Kapelle mit einem über fünf Stufen zugänglichen und durch eine Balustrade zugleich abgeschirmten Chor - anders als in der, einem Ureinfall ähnlichen, Zeichnung auf dem *Verso* des Blattes (welche nach Cadogan und Rosenauer jedoch jünger²⁹⁴); Ghirlandaio reihte die Brüder der Längswand und der Balustrade des Chores entlang, plazierte einige der Brüder auch auf die Altarstufen, erhöhte Bonaventura links an der Längswand, nahe der Balustrade, in einer festen, rechteckigen Kanzel, und plazierte diesseits der

²⁹⁴ Artur Rosenauer, "Ein nicht zur Ausführung gelangter Entwurf Domenico Ghirlandaio's für die Cappella Sassetti", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1972, 187-196; Cadogan p. 130.

Balustrade Besucher, Laien, in je zwei Reihen links und rechts, auch hier eine Person links und ein Kind in der Mitte auf die Stufen nun des Chores, und zeichnete über dem Kinde, hochoben, den erscheinenden Franziskus, in ganzer Gestalt herein schwebend.

Ghirlandaio legte die Skizze für das *Opfer des Zacharias* (um 1485/90, Technik im Text 25,7 x 37,4, Wien, Albertina Inv. 4860 (Sc.R. 26), Berenson 891, Cadogan 112) dagegen mit Metallstift, Griffel und schwarzer Kreide an (Spuren vor allem in der Architektur erhalten) und zeichnete dann, sorgfältig und zugleich locker-leicht, mit Feder und brauner Tinte detailreich die Außen- und Binnenkonture der vorher wohl - und schon weit - durchgearbeiteten, ihm dadurch bekannten Komposition auf, er gab dabei - abkürzend - die Augen mit kleinen Kreisen, die Nasenlöcher, den Mund und die Vertiefung unter der Unterlippe mit kleinen Strichen und die Haare und Locken mit Kringeln an; nicht jeder Strich ist auf Gegenständliches zu beziehen oder als *Pentimento* zu deuten, so bei der letzten Figur vor der Mitte und bei Joachim in dessen altarnaher Seite; in den Augenkringeln finden sich immer wieder, präzisierend, Punkte, welche die Blickrichtung festlegen, besonders deutlich bei der vierten Figur der ersten Gruppe rechts der Mitte, die dank dessen zwischen den vor ihr Stehenden hindurchschaut, oder bei der Hauptfigur der äußerstrechten Gruppe, die emporschaut. Ghirlandaio klärte dann und vor allem - mittels einer braunen Lavierung - den *Wechsel und Rhythmus des Hell und Dunkels* im Gesamten der Komposition. In dieser Skizze ist das Gewölbe der Architektur - auch als Dunkelzentrum - sehr betont mit wohl zwei Dutzend dunkel strahlenden Trinitätsdreiecken, während die Architektur sonst heller ist als die Menschen.²⁹⁵ Auf dem Wege zur endgültigen Fassung tauschte Ghirlandaio sämtliche Reliefs, die in die Architektur eingelassen sind, noch aus oder änderte und versetzte sie; er änderte auch Ansicht und Körpergröße des kündenden Engels; erhöhte die Anzahl der Mitglieder einzelner figuraler Einheiten, wohl auch die Anzahl der Zeitgenossen, die das öffentliche Interesse bekunden; er änderte die Binnenordnung einzelner Gruppen, namentlich derjenigen, welche dem Altare am nächsten steht; und löschte das auf den Stufen sitzende Kind: Alles zu höherer Konformität und größerer Feierlichkeit des hohen Stiles hin.

Ghirlandaio legte die Skizze für die *Verleihung der Regel durch Innozenz III. an Franziskus* (frühe 1480er Jahre, Technik im Text 25 x 37, Berlin, Kupferstichkabinett 4519, Berenson 864A, Cadogan 76) in der *Geschichte des Franziskus* ebenfalls mit Griffel und schwarzer Kreide an; er zeichnete ebenfalls dann die bereits durchgearbeitete Komposition mit brauner Feder vollständig, klar und trocken auf und fügte jetzt mit brauner Lavierung und weiß gehöht das *Hell-Dunkel* für die gesamte Komposition hinzu. Wir sehen Franz in Demut, sehen den Papst - geraden Rückens - weit vorgebeugt und mit auslangenden

²⁹⁵ Diese Skizze könnte dem Auftraggeber, der sich das ausbedungen hatte, zur Genehmigung vorgelegt worden sein, so u.a. Cadogan p. 131.

Gesten nach oben und unten geben und segnen. Auch hier änderte Ghirlandaio auf dem Wege zur endgültigen Fassung des Wandgemäldes noch Einzelnes: er verringerte die Anzahl derer, die vornean die Treppe hinaufsteigen, um einen und ordnete sie neu; er verringerte die Anzahl der diesseits sitzenden Kardinäle auch um einen und vermehrte die Anzahl der jenseits sitzenden Kardinäle wiederum um einen, und er vermehrte die Anzahl der Franziskaner, die unmittelbar hinter Franziskus knien, um zwei und verringerte dadurch den Abstand, den die Brüder von ihrem Ordensoberen einhalten; ferner strich Ghirlandaio die Thronassistenten, grupperte die Zeugen rechts vornean neu, gab ihnen links ein Pendant usw., vor allem änderte Ghirlandaio den Architekturprospekt um in den heimischen der Florentiner Piazza della Signoria.

Ghirlandaio pflegte nicht nur die gesamten Kompositionen in Skizzen zu klären, sondern auch Kompositionsteile und zwar Figurenfolgen, so für die *Namensgebung an Johannes* (um 1485/90, cremefarbenes Papier, Feder mit brauner Tinte 18,4 x 26,3, London, British Museum 1895-9-15-452, Berenson 884, Cadogan 97) und für die *Vermählung Mariae* (gleichzeitig, cremefarbenes Papier, Feder mit brauner Tinte, Lavierung 26 x 17, Florenz, Uffizien 292 E recto, Berenson 872 r, Cadogan 85). Diese Teilskizzen dürften ihren Ort - methodisch gesehen - zwischen der ersten, erörterten Gesamtskizze, der sie auch in den technischen Mitteln gleichen, und den zwei zuletzt erörterten Gesamtskizzen gehabt haben.

In der einen Teilskizze arbeitete Ghirlandaio nur die Figurensequenz aus, doch die gesamte Figurensequenz. Sie besteht aus: links einer anhebenden und dem zentralen Vorkommnis zugewandten, männlichen Rückenfigur und rechts einer abschliessenden Gruppe aus zwei, sowohl das zentrale Vorkommnis beachtenden wie auch dieses Beachten wiederum beachtenden, weiblichen Gestalten, eine frontal, eine dorsal; und inmitten aus Zacharias, sitzend, samt einem männlichen Begleiter, zu ihm vorgebeugt und auf ihn achtend, und einer jungen Frau, wohl der Amme, kniend und das Neugeborene in ihren Armen tragend, mit ihrerseits doppelseitig, nun weiblichen Begleitern, deren eine, achtsam auf das Kind, sich vorbeugt, deren andere, staunend, Arme und Hände in die Luft wirft; Zacharias schaut auf die Amme und die Amme schaut auf ihn. Die hier skizzierte Disposition war noch weit entfernt von der im Inneren festen, im Gesamten lockeren Disposition, die Ghirlandaio schließlich erreichte. In der ausgeführten Komposition sinnt die Amme vor sich hin, schaut Zacharias auf das Kind; in ihr hat Zacharias zwei und ältere Begleiter, und die Köpfe dieser Begleiter, sowie Zacharias' eigener Kopf und derjenige des Kindes liegen auf einer Linie, welche eben auf den Kopf des Kindes hinführt; in der Ausführung tritt die eine der Begleiterinnen der Amme, betend, auf Zacharias zu, welcher zur Hauptfigur geworden; die andere Begleiterin wurde verdoppelt und abgehoben; und auch die anhebende Rückenfigur wurde verdoppelt, und die so gewonnene Gruppe korrespondierte den genannten abgehobenen Begleiterinnen der Amme; wie

endlich - zu dieser Korrespondenz überkreuz - zwei weitere Männer links und ferner der weit abgesetzten Schlußgruppe vorne rechts aus zwei Frauen korrespondierten.

In der anderen Skizze arbeitete Ghirlandaio nur einen Teil der Figurensequenz aus: nämlich zwei Einzelfiguren, die Einzelfigur der zur Vermählung herzu tretenden Maria und die Einzelfigur einer ihrer Begleiterinnen, die ihr später dann nachgehen sollte²⁹⁶, sowie eine Gruppe, die Gruppe aus Josef und drei Freiern, deren zwei ihre Fäuste erhoben haben, um Josef zu schlagen, und deren dritter die Hände hebt, staunend (als habe die Taube des Geistes sich auf den Stab des Josef niedergelassen - was wohl darzustellen beabsichtigt war). Ghirlandaio zeichnete Maria und Josef, schon aufeinander zu gewendet, wie bei einer Vermählung, doch für den Akt des Ringansteckens zu weit noch auseinander. Ghirlandaio probierte auf diesem Blatte sodann ein Detail, den gehobenen Arm mit der geschlossenen Faust, auch samt Oberkörper und anderem Arme, noch dreimal aus, mit Hilfe wohl eines *manichino*.

Hatte Ghirlandaio die Figurenfolge und die gesamte Komposition soweit durch Skizzen geklärt, daß sie für endgültig gelten konnten, dann war die Zeit gekommen für jene Studien nach der Naturwirklichkeit, deren einige ich herangezogen habe, über welche er jene Natur in seine Gemälde einbrachte und eben die Wirklichkeit mittels seiner Erfindungen darstellte. Wenn man die Studien seiner Hand betrachtet, insbesondere solche wie die Porträtstudie in endbeabsichtigter Größe in Chatsworth, dann kann man nur staunen, wie sehr dem Maler das Gesamte der inzwischen geklärten Komposition bei diesen Studien gegenwärtig war, so daß er sich z.B. in der Frage der Detaillierung, auch der Menge der Details, welche die gegenstands- und schmuckreichen Kompositionen vertragen würden, nicht verkalkulierte und den hohen Stil seiner Rühmungen auch erreichte.

Und nach der Phase der Studien konnte Ghirlandaio die Sinopien auf der Wand oder - zur Zeit der vollen Ausbildung seiner Methode, bei seiner Arbeit in der Tornabuoni-Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz, - die Zusammenfassenden Kartons der *Storie* zeichnen und darnach die Gemälde auf der Wand ausführen.²⁹⁷

²⁹⁶ Falls es sich nicht um eine frühere Version der Maria handelt, wie Cadogan p. 133 annimmt.

²⁹⁷ Ghirlandaio ließ zur Ausführung des Freskos den Karton wohl in Stücke schneiden und die *Storia* bald durch Durchdrücken (*incisione*), bald durch Durchstechen und Durchstäuben der Konture (*spolvero*) übertragen; bei der Restaurierung konnten beide Verfahren nachgewiesen werden. Es ist auch möglich, daß weiterhin und zusätzlich Sinopien auf dem Rauhputze verwendet wurden, die dann bei jener Übertragung zur Orientierung gedient hätten (es wurden keine Fresken abgenommen). S. Cristina Danti, Giuseppe Ruffa, „Osservazioni sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze“, in Cristina Danti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles (ed.), *Le pitture murali, tecniche, problemi, conservazione*, Florenz 1990, 39 – 58.

Der Werkprozeß des Ghirlandaio war systematisch, und er wurde es mit den Jahren stets mehr. Sein Werkprozeß kündete von Disziplin, wie später (noch über ihn hinaus) der Werkprozeß des Raffael. Die Methode und die Disziplin ermöglichten Ghirlandaio, eine große Werkstatt zu großen Unternehmungen zu leiten, wie später dann Raffael sein Atelier. Schon Vasari hob das Durchgearbeitete, das ‚Geleckte‘ der Kompositionen des Ghirlandaio hervor: *essendo ... nel comporre le sue cose molto leccato*²⁹⁸; und ebenfalls den dadurch geweckten Unternehmungsgeist des Ghirlandaio, indem er einen Ausspruch des Künstlers notierte oder ihm in den Mund legte: „Jetzt, da ich begonnen habe, die Arbeitsweise meiner Kunst zu kennen, schmerzt es mich, daß man mir den Auftrag nicht gegeben hat, die Stadtmauern von Florenz in ihrem ganzen Umfange mit *Storie* zu bemalen“ - *chè ora che io ho cominciato a conoscere il modo di quest'arte, mi duole che non mi sia allogato a dipignere a storie il circuito di tutte le mura della città di Fiorenza.*²⁹⁹.

4. Studien Sandro Botticelli's.

Von Sandro Botticelli³⁰⁰ (1444/45 - 1510) haben sich - neben einem Zyklus von Zeichnungen zur *Divina Commedia* des Dante Alighieri - etwa fünfzehn weitere Zeichnungen erhalten; darunter Zeichnungen für Teile von Kompositionen, so wohl eine Skizze für *Drei schwebende Engel*, sei es für eine *Geburt* oder eine *Anbetung des Kindes* (Florenz, Uffizien 187 E), Zusammenfassende Zeichnungen für den zentralen Teil einer *Geburt des Kindes* (Florenz, Uffizien 209 E) und für das *Volk* wohl vor dem Gebäude einer *Herabkunft des Heiligen Geistes* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum AE 1285)³⁰¹, dann eine Abschließende Zeichnung für eine *Abundantia* (London, British Museum 1895-9-15-447) und schließlich ein Karton, in Fragmenten überkommen, für eine

²⁹⁸ Vasari Milanesi vol. 3, p. 259.

²⁹⁹ Vasari Milanesi vol. 3, p. 270; Übersetzung, geändert, nach Vasari Gottschewski-Gronau vol. 2, p. 164.

³⁰⁰ Nachfolgend zitierte Referenzen: Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Mailand 1961; Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1978 (vol.1: Life and Work; vol. 2: Complete Catalogue); Tafel verweist auf Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli, Life and Work*, London 1989.

³⁰¹ Diese abschließende Zeichnung läßt durchaus noch *Pentimenti* erkennen, Folgen abschliessender Prüfung des Zusammenhanges; einige seien angeführt: Linke Figur: die linke, fernere Hand war vom Kopfe entfernter und erhobener; nächste Figur: die rechte Hand war nicht auf die Brust, sondern vor gewendet; übernächste Figur: die rechte Hand und der rechte Fuß waren höher postiert, das bei dieser Hand herabwehende Gewandteil war länger und weiter rechts; nächste Figur: zwischen der erhobenen Hand und dem Kopfe gibt es unklare Spuren von Veränderungen. Klare, auch gegenständlich bestimmte Zeichnung: je eine staunende, in Aufregung geratene, in Bewegung versetzte, sowohl zur Seite wie gegenan laufende Figur, dann wieder je eine staunende, deklamierende und abschließend staunende und eine am Boden vornean sich schützende Figur.

Anbetung der Könige (drei Fragmente Cambridge, Fitzwilliam Museum 910 und 2888, ein Fragment New York, Pierpont Morgan Library I,5). Weiterhin gibt es Studien, so eine Studie für den Kopf eines jungen Mannes, mehrere Studien für Einzelfiguren und auch eine Studie für eine Zweiergruppe. Diese Studien ließen sich zumeist zwar - anders, als es bei Ghirlandaio der Fall war - erhaltenen Werken Botticelli's oder anderer Meister, denen er Vorlagen geliefert, nicht zuordnen; doch sind sie ikonographisch fast immer eindeutig, sodaß auch sie für bestimmte Arbeiten geschaffen worden sein und ihren festen Platz im Werkprozesse gehabt haben sollten.

Botticelli, *Kopf eines jungen Mannes*, vor 1470, pupurfarbenes Papier, Feder, schwarze Tinte, Weißhöhung, kreisrund zugeschnitten, Durchmesser 0,08, London, British Museum 1895-9-15-450 (Berenson 567 A, Lightbown D1, Tafel 137).

Botticelli zeichnete mit der Feder, schwarz auf pupurfarbenem Papiere, treffsicher und charakteristisch die Außen- und die Binnenkonture des Gesichtes, die Augenbrauen und die Wimpern mit wiederholtem Striche; er zeichnete dann mit feinem Pinsel, weiß schraffierend, da und dort das auffallende Licht, so auf dem Nasenansatz, dem Nasenrücken, der Nasenspitze, vielfältig im und um das Auge, auf und um den Mund, am Adamsapfel und am Halse.

Botticelli studierte den Ausdruck des Gesichtes dieses jungen Mannes in seinem leicht gehobenen Kopfe, in seinen gegen die Brauen und die Augenhöhlen - zur Steigerung des Ausdruckes bis in die Wimpern hinein - emporgerichteten Augen, in seinem Blicke und in dem atemlos geöffneten Munde, er studierte die - dem gegenüber - wie nach unten gekämmten einzelnen Locken seines unter der Kappe vorquellenden Haarkranzes: Botticelli brachte das sich Äußern des jungen Mannes hervor. Ein Besitzer des Blattes inszenierte das sich Äußern später noch dadurch, daß er den Kopf kreisrund einfaßte und das Blatt kreisrund zuschnitt.

Botticelli, *Hieronymus*, 1490er Jahre, grau-rosa Papier, Silberstift, Weißhöhung 0,25 x 0,13, Florenz, Uffizien 193 E (Berenson 564, Lightbown D9, Tafel 147); *Glaube*, um 1490/95, schwarze Kreide, Feder, braune Tinte, Weißhöhung, die Herauszeichnung von Kelch, Patene und Hostie in schwarzer Kreide 0,25 x 0,17, London, British Museum 1895-9-15-448 (Berenson 578, Lightbown D8, Tafel 146); *Thomas*, um 1490/95, gefärbtes Papier, Feder, Bister Schatten, Weißhöhung, beschnitten 0,19 x 0,18, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta f. 14 (Berenson 569, Lightbown D12, Tafel 132).

Botticelli studierte die Figur des *Hieronymus* sorgfältig zu Ende. Hieronymus trägt ein Kleid aus schwererem Stoffe, das sich rechts auf dem Boden ausbreitet, darüber eine Albe, darüber einen Mantel, abermals aus schwererem

Stoffe, der sich nun links auf dem Boden ausbreitet. Hieronymus sitzt nahezu frontal; er hat links das Bein fest aufgestellt, wie die fächerförmig vom Knie ausgehenden Falten darstellen, und rechts das Bein leicht nach außen gewendet, wie die zum Knie hinführenden Zugfalten sichtbar machen. Sein Mantel ist zwischen den Beinen in V-förmigen Falten und Lagen eingesunken, welche die Beine verbinden und dann neben und rechts über dem Beine kleiner variiert wurden. Hieronymus hat sich leicht zur Spielbeinseite gewendet und seinen Kopf zur Seite geneigt; er hält mit dem linken Arm und der linken Hand ein Buch gegen seinen Leib, geöffnet und an anderer Stelle eingemerkt, das jenen variierten, V-förmigen Falten und Lagen korrespondiert: er hält das Buch an seinem Platze, wenn denn zu schreiben wäre. Hieronymus ist durch Mantel, Kapuze und Hut eingehüllt, er ist verschlossen und konzentriert; allein seine Arme kommen hervor, der rechte aus einer schmalen, langen Mantelöffnung, und seine Hände halten, die Linke, wie erwähnt, das Buch und die Rechte, differenziert gewinkelter Finger spitz, eine Feder: schreibbereit, sinnt der Kardinal, was nun zu schreiben sei; ob diesem dort oder da in seinem Buche Platz zu geben, ist noch nicht entschieden.

Botticelli studierte auch die Figur des *Glaubens* sorgfältig zu Ende. Die *Fides* trägt Kleid und Mantel, diesen nun anders herum, von rechts nach links, über die Beine gebreitet, in den Hauptmotiven jedoch ähnlich. Sie hat ebenfalls das Bein links aufgestellt, auch leicht vorgeschoben, mit sichtbarem Fuße, und hat das Bein rechts leicht zur Seite geneigt, auch zurückgezogen, gleichfalls mit sichtbarem Fuße. Die Öffnung des Mantels läßt unter dem Kleide einen schweren Leib ahnen. Der Kopf ist bis auf das Tuch, welches in's Haar geschlungen, frei. Die Tugend hat den Kopf leicht gehoben und zur Seite gewendet. Der schrägen Stellung der Beine und der vor- und zurückgeschobenen bzw. -gesetzten Füße korrespondieren - und übertreffen sie darin - die beiden Arme, die aus überlangen, schmalen Ärmeln hervorkommen, sowie die Hände, deren eine vor die Brust, deren andere zur Seite, höher empor als der Kopf, gehoben sind und die - in der Linken - den Kelch hoch hinaus heben und - in der Rechten - das Kreuz schräg zum Kelche hin führen und derart mit dem geschmückten Zeichen des Todes Christi das Unterpfand seiner sakramentalen Gegenwart weisen. Die *Fides* schaut, schräg geneigten Kopfes, mit gehobenen Augen, offenen Mundes, schwärmend, ihrer Weisung nach. In diesem Blicke und mehr noch in Kreuz und Kelch kulminiert das in der Figur von unten an vorbereitete, höher und höher führende, dabei leichter werdende und letztendlich wieder feste sich Äußern der Figur. Botticelli zeichnete rechts dann noch einmal Kelch, Patene und Hostie heraus.

Botticelli studierte auch die Figur des *Thomas* sorgfältig zu Ende. Thomas kniet im Profile nach rechts. Auch in dieser Figur, worauf allein gewiesen sei, bildete Botticelli den Mantel schwer. Der Mantel breitet sich ringsum am

Boden aus. Thomas ist im Gesäße niedergegangen, demütig, und wächst dann hervor, sein Oberkörper wächst aus dem Mantel, wie aus einer Schale, auf, Thomas hat seinen Kopf, die Arme, seinen Blick gehoben, die Hände nahe beieinander geöffnet, um sehnsuchtsvoll (Mariens Gürtel, wie bekannt) zu empfangen. Wie sich der Kopf hebt, so steht das Knie des aufgestellten Beines fest, wie die Arme sich vorwärts heben, so fallen die Enden des Mantels rückwärts über die Schulter.

Botticelli gestaltete den *Hieronimus* mit feinem Metallstifte und mit viel und sorgfältig aufgetragener Weißhöhung, die *Fides* dagegen über schwarzer Kreide mit Feder und brauner Tinte, mit wenig Weißhöhung, und den *Thomas* endlich mit Feder, mit Weißhöhung und auch mit Bister Schatten. Botticelli konturierte außen und binnen genau, mit auch langhin laufenden, zumeist nicht unterbrochenen Linien; er schattierte sorgfältig mit feinen Parallelschraffuren, auch über Binnenkonture hin, mit nur geringer Änderung ihrer Richtung, da und dort sich einer Flächenerstreckung anpassend, oder er lavierte das Dunkle, dann flächig; und endlich höhte er mit dem Pinsel, ebenfalls genau und sorgfältig, bald flächig, dann ausstrahlend, und bald linear.

Botticelli, *Johannes Baptist*, um 1485/90, rosa Papier, Feder, Bisterschatten und Weißhöhung 0,36 x 0,16, Florenz, Uffizien 188 E (Berenson 563, Lightbown D4, Tafel 133); *Pallas*, um 1482/93, schwarze Kreide (fast verloren), Feder, Bister, Weißhöhung, durchstochen und quadriert für eine Übertragung und wohl Vergrößerung 0,22 x 0,14, Florenz, Uffizien 201 E (Berenson 575, Lightbown D14, Tafel 142); *Pallas*, um 1491/1500, rosa Papier, schwarze Kreide, Feder, braune Lavierung, mit Inkarnatfarbe gehöht 0,34 x 0,23, Oxford, Ashmolean Museum 7 (Berenson 581, Lightbown D15, Tafel 140); *Engel*, um 1490/94, Kreide, Feder, Weißhöhung und Lavierung 0,26 x 0,17, Florenz, Uffizien 202 E (Berenson 565, Lightbown D7, Tafel 145). Botticelli studierte auch die Figur *Johannes des Täufers* sorgfältig zu Ende. Johannes, fast von vorne zu sehen, steht, die Hüfte über dem rechten Standbein leicht vorgeschoben, das linke Spielbein leicht zur Seite abgesetzt; er hat den linken Unterarm angehoben, die Hand vor seinem Leibe gesenkt, den rechten Unterarm ab- und zur Seite gehoben, die Hand ebenfalls zur Seite gehoben und, Platz gewährend, geöffnet; er hat den Kopf leicht nach vorne und zur Seite geneigt und schaut offenen Mundes voraus und auf (wohl auf die Madonna *in throno* oder deren Kind). Botticelli arbeitete auch den Mantel des Johannes sorgfältig und detailreich aus; im Einzelnen: der obere Rand des Mantels, nahe dem Halse, wiederholt und variiert die untere Begrenzung des Kopfes, er gibt dem Kopfe so Echo und Platz und führt zugleich von Schulter zu Schulter; der untere Saum des oberen Teiles des Mantels läuft quer über die Brust zum ‚Ärmel’saume am linken Unterarm, variiert dabei die Richtung der Gesichtssachse und korrespondiert, mit dem ‚Ärmel’saum zusammen, dem

rechten Unterarme und der rechten Hand; der rechte Kontur der Figur folgt dem Oberarme, eine tiefe Falte markiert den Rand des bedeckten Oberkörpers, variiert den Spalt zwischen Arm und Brust; wie der Mantel im Oberteile überall anliegt, so springt er im Unterteile wiederholt auf, im Oberteil über der Schulter geknotet und fest und vor dem Leibe mit flacher Hand beiläufig gehalten. Auf welche Weise nun das Schriftband gehalten werden sollte, das ist noch nicht bestimmt. Der Binnenrand des Mantels ganz rechts läuft schräg und der Außenrand - in anderer Richtung - gerade zum Spielbein; der Binnenrand unten und die zugehörige Partie des Gewandes laufen, ein-, aus- und umschwingend, über Stand- und Spielbein hin. Botticelli zeichnete auch das Fellkleid dieses Johannes, wo der Mantel es freigibt, sorgfältig: dessen Locken folgen einem Brustlappen, dem Bauche, der ausgestellten Hüfte zunehmend fast schmeichelnd, und sie korrespondieren der in ihren Fingern ergriffen geöffneten Hand. Botticelli verlieh dem Johannes in Stand und Haltung etwas Jugendliches und Freies und im Gewande metaphorisch Offenheit, Sensibilität und leichte Bewegung, in welchen er achtsam Mutter oder Kind wahrnimmt.

Botticelli studierte die Figur der *Pallas* auf dem Florentiner Blatte, unter einer Korrektur der Kopfstellung, ebenso sorgfältig aus. Ohne dem wiederum im Einzelnen nachzugehen, sei bemerkt, wie anders Botticelli bei der Göttin das Gewand und das Verhältnis des Gewandes zum Körper gestaltete. Das Standmotiv in den Beinen und den nackten Füßen des Johannes und das Standmotiv in den Beinen und den mit zierlichen Stiefeln bekleideten Füßen der *Pallas* sind zunächst ja gleich. Athene trägt dann aber ein Kleid aus leichtem, feinem Materiale; ein Band ist unter den Brüsten eingezogen, sich zwischen den Brüsten hebend, es zeichnet die Form der Brüste nach; und andere Bänder in den Ärmeln betonen, jenen Brüsten gleich, nun die Schulterkugeln; ein weiteres Band auf der Leistenhöhe oder ein Gürtel läßt das Kleid seitlich links, besonders in der Mitte und halbseitlich rechts überfallen, den Leib, auch dessen Schwere darstellend; dieses Kleid liegt links den Beinen an, rechts den Schenkeln auf und weht vierteilig in Falten und Fältchen nach. Das Fellkleid und der Mantel des Johannes sind in jedem Zuge streng und würdig, das Kleid der Athene hier anmutig; der Körper des Heiligen ist in der Gewandung seinen Richtungen nach, also abstrakt, und als Leib an der rechten Hüfte nur minimal präsent; der Leib der Göttin nach Form, Volumen und Schwere allüberall. Botticelli quadrierte und durchstach diese Studie der Athene, um sie in gleicher oder anderer Größe übertragen zu können.

Auf dem Oxfordter Blatt variierte Botticelli die Figur der *Athene*, wiederum mit einem Ölzweig in der linken Hand wie dem linken Arme und mit einem Helm auf der gehobenen, rechten Hand, und er vergrößerte sie dabei. Botticelli änderte abermals die Stellung des Kopfes, nun ins Aufrechte. Und er variierte vor allem das nun schwerere Gewand vor dem Leibe der Göttin,

welcher Leib - anders als die Brüste, die Schulterkugeln, die Beine und die Schenkel - sich nun nicht mehr durchprägte. Botticelli änderte das Genannte wahrscheinlich unter dem Gesichtspunkte des Dekorums, der *Dignitas*, im Hinblick darauf, was vielleicht einer Aphrodite, nicht der Pallas Athene angemessen sein könnte.

Botticelli studierte auch die Figur des *Engels* auf dem Florentiner Blatte sorgfältig zu Ende. Der Engel trägt ein seitlich mehrfach geknöpftes Kleid, welches Motiv, wie Lightbown notiert, im Œuvre des Botticelli sonst nicht vorkommt. Die Figur des Engels ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Botticelli den Ausdruck einer Figur, deren sich Äußern, von unten an vorbereitete, hier in dem leichten Schreiten und Stehen der Füße, wie er den Rhythmus der Figur dann im festen sich Heben des Oberschenkels steigerte, ihn im Volumen um Bauch und Hüfte ins Schwingende mehrte, ihn im sich Heben von Rücken und Brust zusammennahm und anhob und im Heben von Kopf, Arm und rechter Hand kulminieren, hervortreten, sich eben nach Außen wenden ließ, während die linke Hand optisch stabilisierte.

Ein Vergleich der Figur des Engels mit den anderen Figuren erhellt zugleich Botticelli's modal verschiedenes Gestalten von Gewändern und sein modal verschiedenes Bestimmen des Verhältnisses eines Gewandes zu einem Körper. Der Betrachter sieht die nackten Füße dieses Engels, den rechten Fuß in einer Sandale, er ahnt die Unterschenkel ihrer Stellung nach, er spürt den Oberschenkel dem Volumen nach, Botticelli paraphrasierte dann Bauch und Hintern, Brust und Rücken, Schulterkugel und Arm im Gewande, doch zunehmend in Analogie. Der Körper und der Leib der mythologischen Figur, der Göttin - entsprechend der *Dignitas* nochmals differenziert -, war am ehesten präsent, der Körper und der Leib der Engel und der Körper und der Leib der Tugenden in minderem Grade, durch und in Gewand transformiert, und der Körper und der Leib der Heiligen, der Johannes, Hieronymus und Thomas, war am wenigsten präsent, eher abstrakt, den Richtungen nach, diese Heiligen waren körperlich, leiblich ‚enthaltensam‘. Botticelli lag es an, auch solche modalen Differenzen³⁰² in den und durch die Studien hervorzubringen und auszugestalten.

Botticelli zeichnete drei der vier Studien auf rosa Grund, auf einem warmen Grundton. Er legte wahrscheinlich alle, zumindest drei Figuren mit Kreide an und führte sie dann mit der Feder aus. Er zeichnete die Außenkonture sehr klar, abermals modal verschieden: bei Johannes im Gewand langhin ziehend, bald gerade, bald schwingend, und an den Gliedmassen Muskeln artikulierend, bei dem Engel in mächtigen Bögen und an dessen aufgehobenem Arme in weiterschnellenden Wellen und bei den Pallas-

³⁰² Eine wichtige Arbeit über den grundsätzlich modalen Aspekt in Botticelli's Kunst: Zimmer, Peter, *Die Entstehung der modalen Farbkomposition im Werk Sandro Botticellis*, Diss. phil. München 1989. S. auch: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, p. 647.

Figuren vielfältig, abwechslungsreich, in lebhaftem Wechsel. Botticelli gestaltete die Schatten aller Figuren mit Bister-Schraffuren, so bei Johannes und der Pallas (beide in Florenz), oder mit Bister-Lavierungen, und er gestaltete die Lichter mit Weißhöhungen. Die belichteten Flächen und Wölbungen - Weiß auf Rosa - halfen auch zur Gliederung der Figuren, sie verdeutlichten Gewandbahnen und Gliedmassen, sie wirkten dank ihrer Ausdehnung, Verteilung und Sequenz zum wahrlich groß Gearteten dieser Figuren.

Botticelli, *Gruppe zweier stehender Männer*, 1475, mauvefarbenedes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,17 x 0,10, Lille, Palais de Beaux-Arts Pl. 77 (Berenson 838, Lightbown nicht erwähnt³⁰³).

Von der Hand des Botticelli hat sich auch eine Studie für eine Gruppe erhalten, deren Zweck dieses Mal bekannt ist; es handelt sich um eine Studie für die Gruppe zweier Freunde, mit der die Komposition der *Anbetung der drei Könige* in den Uffizien, Florenz, anhebt. Der vordere dieser Freunde steht leicht o-beinig da, Stand- und Spielbein ein wenig auseinandergestellt, die Füße ein wenig nach außen gedreht, sein Oberkörper ist aufgerichtet, der Kopf aufrecht gehalten, er hat die Hände vor dem Leibe zusammengeführt und, die eine über der anderen, um den Griff seines Degens gelegt, den er vor sich, zwischen den Beinen, auf den Boden aufgestellt hat. Der andere steht dicht hinter ihm, in Leibföhlung, seine Beine sind ein wenig weiter auseinandergestellt, seine Arme greifen weiter aus, so gibt er dem ersten bei sich Platz; er hat seine rechte Hand dem Arme des vorderen untergeschoben oder stützt - wohl eher - von unten dessen Ellenbogen, er hat seine Linke, den Freund mit dem Arme umgreifend, von vorne und von unten nach oben auf dessen Schulter gelegt, er hat seinen Kopf über diese Hand weit vorgeschoben und schaut aufmerksam dem Gefährten über die Schulter. Der hintere stützt sich dreifach auf den Gefährten und stärkt ihm durch die eigene Nähe den Rücken. Beide gleichen einander, tragen die gleichen Beinlinge, ein ähnliches Wams, sind gleicher Größe. Der eine verkörpert ein selbstbewußt sich zurücksetzendes und staunendes Schauen, der andere ein näherzu drängendes und sehr aufmerksames Schauen: Botticelli drängte und faßte diese zwei Weisen einer angemessenen und auf es vorbereitenden Reaktion auf ein Geschehen in eine und in diese Gruppe zusammen und hob die Figurenfolge der Komposition damit an. In der Literatur gibt es Versuche, diese zwei Gestalten im Gemälde als Mitglieder des Hauses oder des Kreises der Medici zu identifizieren: für noble Gestalten wäre die Gruppe ungewöhnlich intim.

³⁰³ Ich folge der erneuten und mich überzeugenden Zuschreibung durch George R. Goldner in: George G. Goldner, Carmen C. Bambach, *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York 1997, Kat. Nr. 4.

Botticelli zeichnete dann - oben auf dem Blatte - die rechte Hand der hinteren Gestalt in einer anderen, im Gemälde auch verwendeten Haltung heraus, nach welcher dieser Gefährte seine Hand von außen auf den oberen Unterarm des Freundes legte. Botticelli trennte im Gemälde die zusammengefügtten Arme und zusammengelegten Hände des Vorderen von dessen Gürtel und bezog die drei Bogen des Gürtels, der Arme und des Wamssaumes aufeinander. Botticelli änderte auch die Richtung der Kopfachse des Zweiten, und er änderte den Ausdruck beider Gesichter.

Vergleich: Pollaiuolo - Verrocchio - Ghirlandaio - Botticelli

Wenn man die überkommenen Studien der in diesem Kapitel bislang herangezogenen vier Künstler durchgeht, bekommt man den Eindruck, daß Aufgabe und Ziel der Studie sich nach und nach gewandelt haben.

Pollaiuolo, von dem allein unter diesen vier Künstlern und ausschließlich Aktstudien vorliegen, ging es darum, die Naturwirklichkeit, die vor ihm stand, zu erfassen, sie zu studieren und zu figurieren, bald mit Einzelcharakteristika, bald verallgemeinernd. Pollaiuolo unterschied dabei Typen und zwar Alterstypen der Beweglichkeit und der Bewegung. Pollaiuolo erfand darnach Studienkompositionen in Akt, deren anschaulicher Charakter, da alle darin auftretenden Figuren zumeist gleichen Alters waren, durch solche typische Beweglichkeit und Bewegung bestimmt wurde, und Pollaiuolo publizierte eine solche Studienkomposition. Pollaiuolo studierte mit scharf charakterisierendem Strich: der Ernst der Beobachtung teilt sich dem Betrachter mit, er ist alle Zeit zu spüren.

Es könnte möglich sein, daß die besondere Aufgabe des Studiums eines Aktes zu des Pollaiuolo Verständnis, was Aufgabe einer Studie sei, mitwirkte. Die Aktstudie hatte - wie ich erinnere - ihre eigene, der Studie nach der Naturwirklichkeit sonst zwar parallele, doch zeitlich versetzte, eine spätere und jetzt wohl noch anhaltende Entwicklungsgeschichte: von den Figurenstudien und -mustern nach Kunstwerken im Mittelalter, den sg. Kopien, bis zur vollen Etablierung der Figurenstudien nach der Naturwirklichkeit im Laufe des 15. Jahrhunderts war es, wie jeder weiß und wie in einem früheren Kapitel nachgezeichnet, ein langer Weg; von den Figurenstudien in Akt nach Kunstwerken, nun der Antike, zur vollen Etablierung der Aktstudien nach der Naturwirklichkeit war es ein kurzer Weg, innerhalb des 15. Jahrhunderts rapide gegangen, und dieser Weg schien Pollaiuolo, wohl erst noch zu vollenden zu sein. Die Aktstudie nach der Naturwirklichkeit war dabei ein ernstes Geschäft, in dem es darum ging, sich über den nackten Menschen, sich auch über sich selbst im anderen und in Akt, auszusprechen, sich Figur davon zu machen und sich richtig und gut, d.h. treffend und einsichtig, dabei auszusprechen.

Es mag abermals die besondere Aufgabe der Aktstudie gewesen sein und der Wille, den Körper dabei unterscheidend und differenziert zu verstehen, welche Pollaiuolo den Torso und die Gliedmassen in seinen Figuren so deutlich unterscheiden ließen, den Torso fest beisammen und die Gliedmassen weit ausgreifend, während andere Künstler, von der Gewandfigur ausgehend, gesammeltere Figuren hervorbrachten und dann auf Binnendifferenzierung bedacht waren. Diese wohl beim Studium von Akten hervorgebrachte Unterscheidung wurde Pollaiuolo über Akte hinaus wichtig, worüber der Vergleich zweier Gemälde, seiner Version des *Tobias mit dem Erzengel Raphael* in Turin, Galleria Sabauda (Cat. Nr. 117), mit der Version des Verrocchio in London, National Gallery (Nr. 781), unterrichten könnte.

Ghirlandaio, von dem weit mehr Studien und verschiedener Gattung, so Studien nach antiken Kunstwerken und nach zeitgenössischen Zeichnungen, Studien für Figuren und für Gruppen, Studien für Köpfe in *Storie* und für Porträts und Studien für Gewänder, erhalten sind, unterschied Stufen des Studierens - oder diese Stufen sind dank des größeren Bestandes an Studien besser zu erkennen, leichter von einander abzuheben. So gab es von seiner Hand Studien zur Findung einer Figur, Studien zur Ausarbeitung der Figur und Studien zur Vollendung der Figur, wobei auch bei den Studien zur Findung einer Figur die Stellung und Funktion dieser Figur innerhalb der Komposition schon geklärt waren. Ghirlandaio's Unterscheidung solcher Stufen des Studierens fügte sich in dessen Systematisierung des Arbeitsprozesses, die uns in Zeichnungen erhalten geblieben.

Die Studien zur Findung einer Figur sind bald am Zeichnen eines Gewandes über einen schematisch gegebenen Akt, sind stets am heftigeren Striche, der heftigeren Schraffur und der entschiedenen Korrektur zu erkennen, sie wurden mit der Feder gezeichnet und selten weißgehört; sie zeugen von der Energie des Erfassens, Ergreifens, des Figurierens nach jener Naturwirklichkeit, die vor ihm stand, oder auch - aufgrund vorgängiger Beobachtung der Naturwirklichkeit - nach der Phantasie.

Ghirlandaio zeichnete die Studien zur Ausarbeitung der Gewandfiguren mit der Feder oder der Kreide, diejenigen zur Ausarbeitung von Köpfen mit dem Metallstifte, ruhig, mit Aufmerksamkeit, mit Sorgfalt und Bedacht, mit feinem, auch wiederholtem Striche und feiner Schraffur, bisweilen mit partieller Andeutung eines Hintergrundschattens; solcherart unterschied er die Stoffbahnen oder die Gesichtszüge, sonderte und charakterisierte sie, stellt sie zusammen und wog sie einander zu. Diese Figuren und Köpfe wurden fast stets weißgehört, sie wurden derart von dem Mittelton der *carta tinta* ins Dunkle sowohl wie ins Helle ausgearbeitet. Besonders dieser Ausgestaltung eines gleichmäßigen, bisweilen auch akzentuierenden Hell-Dunkels bei den Gewandfiguren galt viel seiner Sorgfalt, bei den Kopfstudien dann auch der Ausgestaltung einer be-, sogar erleuchtenden Lichtführung.

Die Studien zur Vollendung der Figur letztlich, mit dem Metallstifte - so die *zwei jugendlichen Köpfe* in Florenz - oder mit der Kreide gezeichnet, namentlich diejenigen in endbeabsichtigter Größe - wie die *Kopfstudie* in schwarzer und weißer Kreide in Chatsworth - zeigen ihrerseits eine Vollendetheit, eine Präzision *und* ein Äquilibrium, eine Festigkeit *und* eine Zartheit, sie zeigen - so könnte man sagen - eine still blühende Lebendigkeit, welche - ungeachtet desjenigen, was früher über den Grad der Detailgenauigkeit gesagt wurde - in die Ausführung auf der Wand dann garnicht übernommen werden konnte, man vergleiche dazu in dieser Kopfstudie und in deren Ausführung Mund und Augen, den Rand des plissierten Kopftuches rechts und den Schnitt des Kopftuches gegen das Auge links.

Pollaiuolo's Studien zeugen, wie mir scheint, von einem zupackenden zeichnenden Begreifen der Naturwirklichkeit und Ghirlandaio's Studien eher von einem energisch beobachtenden, dann aber sorgfältig durcharbeitenden und ausgestaltenden, zeichnenden Urteilen und Formulieren; der gewichtigere Teil seines Studierens könnte bereits in diesem Zweiten gelegen haben.

Verrocchio und *Ghirlandaio* studierten Draperien mit dem Pinsel auf Leinwand, der jüngere, Ghirlandaio, wenige Jahre später, auch mit zwei dunklen Farben (braun und schwarz, grau und schwarz) und je weißgehöht. Beider Studien galten der Ausarbeitung solcher Draperien, darin dem Widerspiele von Mantel und verhüllt sichtbarem Körper, der Darstellung eines Körpers im und durch das Gewand, sie galten zugleich der Ausarbeitung des Hell-Dunkels, und sie ließen, wie bemerkt, sehen, welche Feinheit und welchen Glanz des Hell-Dunkels beide Künstler in diesen Ausarbeitungen zu erreichen vermochten.

Verrocchio ließ seine Kopfstudien in schwarzer Kreide, wie betont, in verschiedenen Graden der Ausarbeitung liegen. Die ausgearbeiteten unter ihnen, mit Weißhöhung und gelegentlich Sepia, lassen über die Beobachtung, die Erfassung der Naturwirklichkeit und über die gute, d.h. treffende und einsichtige, Formulierung hinaus einen Reichtum der Formulierung und eine gesuchte Vollendung der Erscheinung sehen, immer wieder auch mit schwingenden Motiven und durch ondulierenden Strich; in ihnen teilt sich dem Betrachter mehr noch als der Ernst der Beobachtung eine Freude an der Ausgestaltung mit, und diese spürt er. Der ‚Ernst der Beobachtung‘ und die ‚Freude an der Ausgestaltung‘ standen in einer ambivalenten Beziehung, sie konnten verschieden akzentuiert sein.

Wie ferner wiederholt sei, bereicherte das erhaltene Œuvre des Verrocchio die Typologie der Studie, deren Stufen, um ein Beispiel von *Schnellstudien*, um die Schnellstudien eines sich vielfältig bewegenden *Kindes*, eines *Putto*, in Feder und Bister.

Auch *Botticelli*, dem vierten der bislang herangezogenen Künstler, ging es in der Studie des *Kopfes eines jungen Mannes* darum, die Figur - nun seines sich Äußerns - zu finden, treffsicher und charakteristisch.

Botticelli ging es in allen anderen herangezogenen Studien dann aber darum, gefundene Figuren auszuarbeiten und sie zu vollenden, d.h. sie mit Kreide anzulegen und sie mit dem Metallstifte oder zumeist mit der Feder und mit dem Pinsel auszuarbeiten und zu vollenden. Botticelli's Anliegen einer modalen Differenzierung der Gewänder und einer modalen Differenzierung des Verhältnisses dieser Gewänder zum Körper unter dem Gesichtspunkte der *dignitas* der Gestalten verlangte von ihm, die ikonographische Bestimmung genau mitzubedenken und sie mit auszuführen, als *Pallas*, als *Fides* und *Engel*, als *Hieronymus* und *Thomas*. So wanderte der Fokus des Interesses des Zeichnenden nun nachhaltig vom Beobachten einer vor ihm stehenden Naturwirklichkeit zum Ausgestalten und Vollenden der einzelnen Figur; das meint man zu spüren: ein Betrachter könnte vor ihnen das der Figurierung zugrunde liegende Studieren der Naturwirklichkeit fast vergessen. Anders als für Pollaiuolo beim Studium des Aktes an der historischen Stelle einer erst kürzeren Entwicklung zum Studium nach der Naturwirklichkeit, war für Künstler wie Botticelli das Studium der Gewandfigur nach der Naturwirklichkeit eine Aufgabe, zu der es eine Fülle von Lösungen, Formulierungen, Figurierungen bereits gab. Sehende, gestaltende Männer, die sie waren, nahmen sie allerorten in ihrer Vaterstadt solche Lösungen wahr, kannten sie sie. Richtig und gut, treffend und einsichtig zu figurieren, war leichter erreicht, so zu arbeiten, war schneller gelernt. Es kam ihnen, besonders Verrocchio, wie gesagt, und Botticelli, darüber hinaus auf einen gewissen Glanz der Studie, einen Reichtum der Formulierung, eine gesuchte Vollendung der Erscheinung an. Botticelli wählte den Metallstift oder die Feder, er erreichte damit einen scharfen, präzisen Strich in den langhin geführten Außen- und Binnenkonturen. Er schattierte und schraffierte über farbigem, meist rosa Papier den *Hieronymus*, die *Fides*, den *Johannes Baptist* und die *Pallas* in Florenz, sorgfältig, zumeist fein, und er höhte dann mit Weiß. Botticelli lavierte die Schatten aber auch mit dem Pinsel, so bei der *Pallas* in Oxford, der Gruppe der *zwei stehenden Männer*, bei *Thomas* und dem *Engel*, und höhte dann ebenfalls mit Weiß zu einer dadurch einheitlichen und sehr malerischen Feinheit des Hell-Dunkels in den binnen und außen so präzise umrissenen Figuren.

5. Studien Luca Signorelli's.

Ich ziehe noch Studien zweier weiterer Künstler heran. Von ihnen haben sich Studien für Gewand- wie für Aktfiguren erhalten. Diese zwei Künstler verhielten sich sehr verschieden zur Naturwirklichkeit.

Von Signorelli³⁰⁴ (ca. 1445 - 1523) sind ca. 60 Blätter vorhanden, gelegentlich mit Zeichnungen auf beiden Seiten. Unter diesen Zeichnungen gibt es Ureinfälle

³⁰⁴ Nachfolgend zitierte Referenzen: Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Mailand 1961; *Mostra di Luca Signorelli*, Catalogo, Cortona - Firenze 1953, in denen sich auch die

z.B. für einen *Selbstmord der Lucretia* (Florenz, Uffizien 130 F verso), Skizzen z.B. ebenfalls für einen *Selbstmord der Lucretia* (Florenz, Uffizien 130 F recto), dann für eine *Madonna mit dem kleinen Johannes* (Florenz, Uffizien 17820 F recto, quadriert), Zusammenfassende Zeichnungen für Kompositionen, so z.B. die - nach Berenson wahrscheinlich von seiner Hand stammende - fast reine Umrißzeichnung für eine *Kreuzigung im Gedränge* (Paris, Louvre 1800) und die Zeichnung für *Nymphen, Hirt und Satyr* (Florenz, Uffizien 133 F), vor allem aber Studien für Köpfe, für Gewandfiguren und -gruppen, für Aktfiguren und -gruppen und auch Studien für überfigurale Zusammenhänge in Gewand und Akt.

Signorelli, *Jünglingskopf* (ca. 1484), gelbliches Papier, Kohle, durchstochen 0,25 x 0,24, Stockholm, Nationalmuseum 9 (Berenson 2509 I); *Jünglingsbüste* (um 1500), braunes Papier, Kohle 0,22 x 0,17, Newport, R.I., John Nicholas Brown (1961) (Berenson 2509 F).

Es sind mehrere Kopfstudien Signorelli's erhalten. Es mag genügen, auf zwei einander sehr ähnliche hinzuweisen: einmal stellte Signorelli den Kopf und einmal die Büste eines Jünglings dar, beide frontal, eines Jünglings, der seinen Kopf gegen die rechte Schulter hebt, seine Augen einmal mehr, einmal weniger nach oben dreht und, offenen Mundes, aufschaut. Berenson verband den einen dieser Köpfe mit dem Johannes Baptist der *Sacra Conversazione* im Dom von Perugia und den anderen mit einem knienden Erwählten in der Darstellung der *Seligen* in der *Geschichte von den Letzten Dingen* in der Cappella Nuova des Domes von Orvieto, welche beide, schwärmend, zu Engeln aufschauen.

Signorelli, *Sitzender Prophet* (um 1500), Kohle, Weißhöhung, teilweise punktiert 0,30 x 0,21, London, Privatsammlung (1961) (Berenson 2509 E-13); *schreitender Jüngling, dorsal* (ca. 1491), Kohle 0,38 x 0,22, London, H. M. Calmann (1961) (Berenson 2509 E-14); *stehender Jüngling für einen Engel* (um 1500), Kohle 0,25 x 0,17, Florenz, Uffizien 50 E (Berenson 2509 D, Mostra 74); *Magdalena, stehend* (wohl 1490er Jahre), Kohle, quadriert 0,36 x 0,22, Paris, Louvre 1798 (Berenson 2509 H-6, Mostra 68); *Georg(?) zu Pferde* (ca. 1505/1510), weißlicher Grund, Metallstift, Weißhöhung 0,26 x 0,23, Oxford, Ashmolean Museum 44 (Berenson 2509 G-1; Mostra 79). Signorelli gestaltete in diesen Studien auf verschiedenen Arbeitsstufen mächtige und in der letztgenannten Studie kraftvolle Figuren und Gruppen.

Zuordnungen zu ausgeführten Werken des Signorelli finden; die Oxforder Ph.D. Thesis von Claire van Cleave (1995) über die Zeichnungen Signorelli's und seiner Schule *Signorelli as a Draughtsman* mit vollständigem Katalog der Zeichnungen scheint noch nicht publiziert zu sein (erwähnt in: Claire van Cleave, „Luca Signorelli's studies of the human figure“, Stuart Currie (ed.), *Drawing 1400 – 1600, Invention and Innovation*, Aldershot, Hants 1998, 91 – 108, Anm. 1).

So einen *Propheten*. Der Prophet, halb von rechts zu sehen, sitzt bequem da, breitbeinig, doch die Füße beisammen, er beugt sich im Oberkörper vor, um in dem oberhalb seiner Knie und über seinem rechten Arme, entfernt, breit entrollten Schriftbände zu lesen. Der Kopf könnte, wie Berenson vermutet, ein Porträt sein³⁰⁵. Der äußere Konturbogen seines linken Armes wird im Mantelkontur fortgesetzt, die Figur nach rechts rund abschließend; das gegürtete, am Halse geöffnete und dort umgeschlagene Kleid umschließt Brust und Leib voluminar; der Mantel hängt über der rechten Schulter und über dem rechten Arme ein Stück nach vorne herab, ist über den Beinen entfaltet und ausgebreitet, die Knie und einen der Unterschenkel spüren lassend, in der Hauptfalte bewegt; doch die größte, eine schwingende Bewegung und sich links am Ende ins Ornamentale rollend, erfüllt das prophetische Schriftband.

So einen *schreitenden Jüngling*. Der Jüngling schreitet nach links in die Ferne, in diesem Momente steht er auf dem rechten Beine und hebt das linke, noch zurück, bereits an, er schwingt mit der rechten Hüfte aus und hebt seine linke Schulter. Der Jüngling trägt einen Mantel, schräg - dort umgeschlagen - über den Rücken geführt und unter dem linken Arme angehoben; der Mantel fällt reich, unter einer Betonung von Schulter, Rücken und Gesäß; die ovale, gebrochene Hauptfalte des Mantels, welche Gesäß und Seite umschließt, wurde abwärts zweimal in Falte und Saum variiert.

So eine *Magdalena*. Die Magdalena, von vorne zu sehen, steht würdig und aufrecht da, die blanken Füße beieinander und leicht nach außen gedreht; sie greift mit der Linken, im Handgelenk winklig, vielfingrig abwärts in ihren Mantel und hebt mit der Rechten, halb sich zur Seite, eine Pyxis. Magdalena trägt ein Hemd, ein hochgegürtetes Kleid und einen weiten, um die Schultern hervorgeführten, durch ihren Griff vor dem Leibe aufgenommenen und geschlossenen Mantel, der in der Mitte jedoch v-förmig geöffnet und unten spitzwinklig gehoben ist, der Mantel fällt zugleich links wie rechts in Kaskaden v-förmiger Falten nieder und liegt auf dem Boden, beidseits ausgebreitet, auf. Magdalena, würdig aufrecht, neigt allein ihr Haupt, zwischen beidseits herabrieselnden Haaren, ein wenig zur Seite und vor, sinnend.

So ferner die Figur eines *gewappneten Jünglings als Engel*. Der Jüngling, halb von links zu sehen, steht breitbeinig da, den linken Fuß im Profile, den rechten hergerichtet; der Jüngling wendet sich aus jenem Profile herzu und im Gesichte überhin zur Seite; er hat seine beiden Arme vom Körper abgehoben, er hält in der Rechten fest den Griff seines Schwertes - das Schwertblatt ist nur angedeutet - und hebt die Linke staunend-achtend zur Seite; er wendet das Gesicht, inmitten reicher Locken, gegen die Schwertschulter und schaut hinab

³⁰⁵ Die Studie eines Kopfes in Kohle, ehem. M. E. Rodrigues, o.O., Berenson 2509-H-10, könnte zu diesem Propheten gehört haben.

in die Tiefe. Er trägt Wams und Hose, er erscheint in diesem Gewande gerüstet, da es bald wie ein Gewand, dann eher wie eine Rüstung wirkt, seinem Körper dicht anliegend, mit Puffärmeln an den Armen und mit Bändern an den Knien, die Körperkraft des Jünglings modellierend und schmückend.

So endlich eine Gruppe, die Gruppe eines *Georgs zu Pferde*. Das Pferd, leicht auch von hinten zu sehen, springt von rechts nach links; Georg hebt sich und steht in den Steigbügeln, er hält einen ovalen Schild in der Linken, beugt den Kopf energisch vor und sieht nieder, er hat hoch die Rechte erhoben, wohl um eine Lanze gegen einen Drachen zu führen; auch das Pferd wendet den Kopf dem (vorerst beabsichtigten) Untiere zu, so stehen die Köpfe des Reiters und des Pferdes im rechten Winkel und dicht beisammen. Die vier Winkel der Vorderbeine des Pferdes, des erhobenen Armes und des nachwehenden Mantels des Reiters und des gehobenen, hoch gebundenen Schweifes nun wiederum des Pferdes verkörpern und variieren unmittelbar und metaphorisch die Bewegungsenergie von Ross und Reiter.

Signorelli studierte nur diese Gruppe mit dem Metallstifte mit feinen, klaren Konturen, auch Korrekturen, und mit Schraffuren zur Schattierung, vor allem Parallelschraffuren, doch auch Kreuzschraffuren, und ohne Schlagschatten. Er gestaltete insbesondere den Kopf des Pferdes differenziert und artikuliert durch.

Signorelli studierte die anderen Figuren, wie auch jene zuerst herangezogenen Jünglingsköpfe, in Kohle, seinem vorwaltenden Zeichnungsmittel. Er studierte die Figuren mit bald feinen, bald starken Außen- wie Binnenkonturen und mit Parallelschraffuren wechselnder Richtung und Länge, gelegentlich Kreuzschraffuren, zur Schattierung. Diese Studien für den in die Ferne schreitenden Jüngling mit voluminären Formen, für die Magdalena mit zugleich sehr geometrischen Formen, für den Jüngling als Engel mit betont plastischen Formen, alle mit Schlagschatten an den Füßen, waren Figur findende Studien, die Studien für die Magdalena und für den Jüngling als Engel auch mit Korrekturen; die Studie für die Magdalena wurde für eine Übertragung quadriert. Die Studie für den Propheten, als einzige dieser Studien voll durchgebildet, weich modelliert und weißgehöht, auch mit schraffiertem Hintergrunde, war wohl eine abschließende, eine die Figur Vollendende Studie; sie wurde partiell durchstoßen.

Signorelli benützte den schreitenden Jüngling wohl für die dann weibliche Schlußfigur der *Beschneidung* in der National Gallery in London (Nr. 1128), und er studierte den gewappneten Jüngling wahrscheinlich für die *Storia* der *Auferstehung der Toten* in der *Geschichte von den Letzten Dingen* in Orvieto, ohne diese Figur letztlich so zu übernehmen.

Signorelli, *Reihe von vier männlichen Figuren, bekleidet und in Akt* (wohl 1490er Jahre), Kohle, quadriert und punktiert 0,34 x 0,26, London, British

Museum 1885-5-9-40 (Berenson 2509 E-2); *drei Reiter* (ca. 1505/1510), Kohle, punktiert 0,34 x 0,27, London, British Museum 1860-6-16-93 (Berenson 2509 E-1); *drei Hirten, kniend, stehend, ein Engel* (ca. 1496), Kohle, quadriert, einige Quadrate diagonal gekreuzt 0,38 x 0,24, London, British Museum 1895-9-15-602 (Berenson 2509 E-4r).

Signorelli studierte eine *Reihe von vier männlichen Figuren*, links - schräg in die Ferne gereiht - aufgestellt, jeweils zwei einander durch Neigung oder Zuwendung der Köpfe enger verbunden, der jeweils erste den Kopf hebend, der zweite ihn senkend, bald auf-, bald niederschauend, bald auch staunend. Signorelli zeichnete sie zunächst in Akt und bekleidete sie dann, den ersten bereits vollständig, den nächsten am Oberkörper. Sie waren wohl als Apostel beabsichtigt möglicherweise, wie Berenson bemerkt: für eine *Himmelfahrt* sei es *Christi*, sei es *Mariens*.

Signorelli studierte auch *drei Reiter*, zwei Reiter rechts wohl als Gruppe, herwärts gewendet, einen Reiter links wohl als Einzelfigur oder Teil einer weiteren Gruppe, in die Ferne gewandt. Signorelli variierte die Pferde rechts, deren eines den Kopf ins Frontale, deren anderes den Kopf ins Profil wendet, und er ließ den einen Reiter in der Achse des Kopfes seines Pferdes schräg aufgehen und den anderen, der äußeren Kurve des Halses seines Pferdes entsprechend, sich vorbeugen, beide aber, zu ihrem dritten Gefährten, nach links schauen, hinab und hinauf, lebendig, spontan; Teilnehmer - nach Berenson: - wohl einer *Kreuzigung im Gedränge*.

Signorelli studierte dann die *Gruppe zweier Hirten nebst links einem dritten Hirten und rechts einem Engel*. Zwei Hirten knien links, nach rechts gewandt, in leichtem Winkel zueinander, der eine auf dem linken, der andere auf dem rechten Knie. Die Hirten beten mit gefalteten Händen und schauen nieder [sc. auf das Kind am Boden], der eine hält die Hände frei vor der Brust, der andere stützt einen Ellenbogen auf sein höheres Knie. Der dritte Hirte, hinter ihnen, tritt näherzu, er hat einen Stab - nur angedeutet - geschultert und legt seine Rechte ergriffen auf die Brust; auch der Engel ferner tritt herzu, er hat die Hände gefaltet. Die drei Gesichter der zwei Hirten, die da knien, und des Engels, der da kommt, liegen auf der Blattfläche auf einer Linie, das Gesicht des stehenden Hirten steht im rechten Winkel dazu. Die Ansichten aller Gesichter wechseln vom reinen Profil im stehenden Hirten zum Enface im Engel.

Diese Studie für die Hirten samt dem Engel war - wie Berenson zeigt - für die *Natività Mancini* in der National Gallery in London (Nr. 1133) bestimmt. Ein Vergleich mit dieser Ausführung läßt erkennen, daß Signorelli einige Momente der hier ausgearbeiteten Zusammenhänge und Berührungen noch änderte. Er vergrößerte den Abstand der Köpfe der knienden Hirten und vergrößerte den Abstand des herzutretenden Hirten zu den knienden Gefährten; er gab dem herzutretenden Hirten und dem fernen Engel je einen Begleiter, die vielleicht während jenes Studierens noch nicht vorgesehen

waren, doch eher nur nicht mitgestaltet wurden, da es Signorelli vielleicht allein auf die Anschlüsse und die Verbindungen zu nächsten Gruppen ankam. Signorelli bedachte und studierte in der Zeichnung für die drei Reiter vielleicht und er bedachte und studierte in der Zeichnung für die Hirten und den Engel unzweifelhaft eine Gruppe und zugleich deren Anschluß an nächste Einzelfiguren oder nächste Gruppen; er studierte damit einen *überfiguralen Zusammenhang*, wie es Raffael später und regelmäßiger in seinen Studien tun sollte.

Signorelli zeichnete alle drei Studien mit seinem vorwaltenden Zeichnungsmittel, der Kohle; und brach die Ausarbeitung der Gruppen und Gruppenzusammenhänge in verschiedenen Stadien ab, Stadien, in denen ihm die Gruppen und Gruppenzusammenhänge wohl klar genug geworden waren.

Signorelli zeichnete die drei Reiter fast nur ihren Umrissen nach, er schattierte den mittleren ein wenig, Reiter wie Pferd, und setzte im Hell-Dunkel damit ein erstes Gewicht. Signorelli zeichnete die Akte der vier stehenden Männer ebenfalls ihren Umrissen nach, die Außen- und Binnenkonture, und fügte dann die Bekleidung hinzu, im Hell und Dunkel differenziert. Signorelli führte die Hirten und den Engel fast vollständig im Hell-Dunkel aus, brach das jedoch ab: der untere Teil des Gewandes und das Herzutreten des Engels wurden nur umrissen. Signorelli quadrierte und/oder punktierte alle drei Studien für eine Übertragung in gleicher bzw. anderer Größe zu weiterer Arbeit.

Signorelli, *Männlicher Akt für Christus in einer Kreuzabnahme* (ca. 1515), Kohle 0,28 x 0,18, Paris, Institut Néerlandais (Berenson 2509 H-9-1); *männlicher Akt für Christus an der Geißelsäule* (ca. 1507/1510), Kohle 0,35 x 0,16, Florenz, Uffizien 224 (Berenson 2509 D-11, Mostra 80); *männlicher Akt von hinten für einen Geißelnden* (ca. 1507/1510), Kohle 0,41 x 0,25, Paris, Louvre 1797 (Berenson 2509 H-5); *zwei männliche Akte, der eine sitzend und der andere kniend* (ca. 1500), Kohle 0,14 x 0,21, Paris, Louvre R. F. 45 (Berenson 2509 H; Mostra 72); *männlicher Akt, vorgebeugt stehend* (ca. 1500), Kohle 0,26 x 0,21, Florenz, Uffizien 15017 F (im Katalog der Mostra: 15817 F) (Berenson 2509 D-7; Mostra 73).

Signorelli studierte Figuren und auch Gruppen in Akt, vor allem für die *Storie* der erwähnten *Geschichte von den Letzten Dingen* im Dome zu Orvieto³⁰⁶, doch auch für andere Werke.

So für die Figur des *Christus* in der *Kreuzabnahme* in Sta. Croce in Umbertide bei Perugia auf einem Blatte im Institut Néerlandais in Paris: Signorelli studierte einen Mann, stehend, ventral, die linke Ferse ein wenig angehoben, langbeinig, mit knöchigen Knien; er artikulierte auch das Schienbein und die Inguinalregion, er unterschied die Wölbungen der

³⁰⁶ Zu diesem Zyklus s. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 631 - 639.

zentralen und der externen Muskeln des Bauches; er studierte den Mann mit einer scharfen Einknickung in der Taille, studierte, in starker Verkürzung, den halb zur Seite und halb vorfallenden Oberkörper unter Betonung der Brustlappen, der Nackenmuskeln und der Schulter rechts, er studierte endlich die ausgebreiteten Arme und den vorsinkenden Kopf. Ein Betrachter würde den Christus von den Füßen bis zur Taille wie lebend wahrnehmen und das abrupte vor und zur Seite Sinken des Oberkörpers wie des Hauptes als Metapher für sein in den Tod Fallen erfahren und verstehen. Die scharfe Einziehung in der Taille sollte durch ein Seil verursacht sein, das jenseits des Toten überkreuz zu dem Querbalken des Kreuzes hinauf- und über ihn wieder herabgeführt worden wäre, um vom Erdboden aus den Leichnam mit diesem Seile an seinem Platze zu halten und langsam, sobald die Fußnägel gelöst, herabzulassen; in dem Gemälde wurde das Seil durch ein langes, schmales, in den Körper weniger einschneidendes Tuch ersetzt und dessen Hälften parallel, statt überkreuz, nach oben geführt.

So für die Enfacefigur eines *Christus* und für die Rückenfigur eines *Schergen* einer *Geißelung Christi*, auf zwei Blättern in den Uffizien und im Louvre: Signorelli studierte auf dem einen Blatte einen Mann, stehend, enface, abermals die linke Ferse ein wenig angehoben, abermals lang-, in der Stellung etwas o-beinig, mit muskulösem Torso und muskulösen, nach hinten geführten Armen, im Oberkörper vorkommend, in der rechten Seite eingeknickt, den Kopf entgegen zur Seite neigend, Ausdruck von Leiden und Schmerz; und auf dem anderen Blatte einen Mann, dreiviertel vom Rücken zu sehen, nach links in die Ferne gewandt, breitbeinig, der sich auf seine Zehen hebt, mit angespannten Bein-, Gesäß- und Rückenmuskeln auf- und zurückreckt, die beiden Arme hoch über dem Kopfe zusammenführt und zum Schlage ausholt; diese Kraftballung kommt vor allem mittels der Charakterisierung der Waden, der Gesäßmuskeln, der unteren Rückenmuskeln dort, wo der Körper sich weit zurückbeugt, zum Ausdruck. Signorelli wiederholte diese Studie - nur auf dieser Zeichnung - oben rechts in einer Abbeviatur, wie dies Parri Spinelli gelegentlich getan (z.B. CIZ-216), warum? zur Übung des Gedächtnisses? Signorelli studierte die zwei Figuren wohl für das Wandbild der *Geißelung Christi* in S. Crescentino in Morra oder er verwendete sie dort, Christus jedoch seitenverkehrt und den Geißelnden breit dastehend, beide weniger ausdrucksstark, beide ins Konventionelle zurückgenommen; Signorelli verwendete den Rückenakt nochmals ähnlich - doch nun mit staunend gebreiteten Armen - unter den *Auferstehenden* in Orvieto.

Signorelli studierte dann einen *Sitzenden*, einen *Knienden* und einen *gebeugt Vorwärtsgehenden* für die genannte *Auferstehung* im Dome zu Orvieto auf zwei Blättern, abermals im Louvre und den Uffizien. Signorelli studierte dazu einen Mann; dieser Mann sitzt mit der linken Gesäßbacke auf dem Boden, hat das linke Bein untergeschlagen und das rechte, straff aufgerichteten Fußes,

gegen uns ausgestreckt, er hat die Arme und die Hände auseinander zu seiner Seite auf den Boden gestützt, solcher Art sich vorgebeugt und sinnt gegen die Erde; Signorelli studierte diesen Mann dann in anderer Haltung: nun kniet er auf dem rechten Beine, gegen uns gewendet, hat das linke Bein deutlich vorgestellt, er stützt sich vorwärts mit dem rechten Arm und der rechten Hand auf den Boden, so gebeugt, und er bedeckt und schützt mit seiner Linken sein Ohr: *Tuba, mirum spargens sonum/ per sepulcra regionum*. Signorelli studierte drittens einen weiteren Mann: dieser tritt, das linke Bein zurück und zur Seite gewendet, mit dem rechten Beine weit vor, beugt auch seinen Oberkörper weit vor, wendet den Kopf zur linken Seite hin und schaut wohl auf einen Gefährten, und er zeigt diesem Gefährten mit dem angewinkelten, rechten Arme und der rechten Hand etwas vorne rechts, dem er mit dem abgewinkelten linken Arme und seiner linken Hand Platz gibt.

Signorelli übernahm schließlich keine dieser drei Figuren in das Wandbild. Signorelli studierte mögliche Figuren oder später verworfene Figuren. Die Stellung und die Funktion in der Erzählung und Komposition waren, während er sie studierte, noch nicht endgültig klar, waren vorläufig, durchaus auch zu ändern. Die erste Figur kommt jener Profilfigur eines Auferstehenden nahe, der vornean auf dem Boden sitzt, noch benommen und gegen die Erde gewendet; die zweite Figur einem anderen Auferstehenden, der weiter rechts in dieser *Storia* kniet; doch gibt es in der Ausführung der Erzählung unter den Auferstehenden niemanden, dem die *Tubae* der Engel obenüber fürchterlich wären und ein Geschick verheißen würden, von dem er nicht hören möchte; und die dritte Figur gleicht keiner in diesem Fresko, ein ‚Zeigen‘ gibt es dort nur unter den Stehenden links in der Ferne.

Signorelli zeichnete wiederum ausschließlich mit der Kohle. Er zeichnete die Außenkonture meistens lang hin, oft auch wiederholt, an- und abschwellend, bald auch knapper gewölbt und kräftig gerundet, so beim angespannten Hintern des Schergen, selten eckig, wie über dem Hüftknochen des am Boden Sitzenden. Er zeichnete die Parallelschraffuren zur Schattierung dann und wann über weite Teile des Körpers hin, gleichmäßig, wie bei dem Knienden und dem Sitzenden, eher aber wechselnder Richtung, oft den Körperwölbungen folgend, gelegentlich auch sie zurückdrängend, wie beim unteren Bauche des Christus am Kreuze; auch Kreuzschraffuren kommen vor, ebenso Schattenflächen. Signorelli schraffierte bei den auf dem Boden sitzenden, knienden und stehenden Gestalten kürzere oder längere Schlagschatten, die von der Stelle der Berührung mit der Erde ausgehen: die Schlagschatten galten Signorelli demnach als Teil der Figurierung, als Teil der jeweiligen Figur.

Die Studien für den Christus am Kreuze, den Christus an der Geißelsäule und für den Geißelnden wurden heftiger gezeichnet, die Studien für die auf dem Boden kniende, besonders die auf dem Boden sitzende und die vorgebeugt

stehende Figur ruhiger; alle, die letztgenannte auch mit Korrekturen des rechten Unterarmes und der Hand, waren wohl figurfindende Studien.

Signorelli, *Gruppe männlicher Akte: ein Mann stehend dorsal, einen anderen auf seinen Armen tragend* (ca. 1500), Kohle, aquarelliert, die oberen Ecken beschnitten 0,27 x 0,17, Bayonne, Musée Bonnat 1297 (Berenson 2509 A-1); *Gruppe männlicher Akte: ein Mann stehend dorsal, einen anderen über seinen Schultern tragend* (ca. 1500), graugrüner Grund, mit spitzem Pinsel aquarelliert und weiß gehöht 0,36 x 0,26, Paris, Louvre 347 (Berenson 2509 H-2); *Gruppe männlicher Akte* (ca. 1500), Kohle, quadriert 0,41 x 0,27, Paris, Louvre 1799 (Berenson 2509 H-7; Mostra 71).

Signorelli studierte auch Gruppen in Akt.

So auf einem Blatte in Bayonne: Ein Mann, vom Rücken zu sehen, steht, kräftigen Körpers, breitbeinig, mit sichtbar lang herabhängendem Hodensack und Hoden, da, er hat den Kopf - kaum noch zu erkennen - zur Rechten gewandt und trägt einen schwächeren Mann, quer vor sich und sich zugewandt, wie gebogen, indem er mit seinem linken Unterarme dessen Seite und Rücken unter- und mit seinem rechten Arme dessen gekreuzte Beine überfaßt, während dieser - wie die Freskoefführung deutlicher erkennen läßt - seine Arme zu seinem herabhängenden Kopfe und Gesichte und seine Hände vor die Augen hebt, verzweifelt.

Und auf einem Blatte im Louvre: Ein Mann, ebenfalls vom Rücken zu sehen, kräftig-elastischen Körpers, schreitet in die Ferne; er hat die Linke in die Seite gestützt, und er trägt derart einen anderen Mann, dessen Leib über seinen Schultern, gegen seinen Nacken und Kopf, horizontal daliegt, während dieser links seinen Kopf und seine Arme, erschöpft, und rechts seine Beine, verlassener Kraft, senkrecht herabhängen läßt.

Auf einem zweiten Blatte im Louvre: Zwei Männer, ein jüngerer und ein alter, stehen einander zugewandt, der eine im Profile, der andere halb enface, beide haben die äußeren Beine, einander symmetrisch, hergewendet und lassen die inneren Beine in Fußgelenken und Füßen sich kreuzen; der Jüngere rechts hat die Linke, vorwärts gewendet, in seine Seite gestützt, den Kopf halb zu dieser Seite abgewendet, er lächelt, der Alte links hat dem Jüngeren seinen linken Arm um die Schulter gelegt, den Kopf zu seiner rechten Seite gesenkt, von unten den Jüngling anzuschauen, beide, alt und jung, haben die rechten Arme gehoben, einander am inneren Unterarme fassend und berührend - der jüngere vielleicht in beginnender Erregung.

Signorelli studierte die ersten zwei Gruppen in Bayonne und in Paris für die *Inventio* der *Storia* der *Verdammten* in Orvieto; er benützte sie in der ersten Gruppe links aus einem Teufel und einem Verdammten, den der Teufel zu, ja in die Höllenflammen trägt, und in einer Gruppe rechts in der zweiten Reihe, vor der Schlußformation der Komposition, abermals aus einem Teufel und einem Verdammten, den der Teufel geschultert in die Ferne trägt, das Opfer,

gegenüber der Studie, seitenverkehrt, Arme und Griffe des Teufels modifiziert.

Signorelli studierte die andere Gruppe in Paris wohl im Hinblick auf die *Storia* der *Auferstehenden* in Orvieto, doch dann zu einer Zeit, als er wohl noch nicht beabsichtigte, die Auferstehung thematisch als Wiederkehr des Lebens zu rühmen, sondern als Auferstehung von Menschen, die teils zur Seligkeit gelangen, teils zur Verdammung gehen würden³⁰⁷ - und denen, wie an einer anderen Studie zu sehen war, der Ton der *Tuba* auch fürchterlich sein könnte.

Die zwei zuerst genannten Studien für Gruppen in Akt in Bayonne und in Paris, zur Darstellung je eines Teufels und eines Verdammten, fallen gegenüber den bisher herangezogenen Studien für Einzelfiguren und Gruppen in Akt durch die ruhige und gleichmäßige Schraffierung, durch die durchgängige und gleichmässige Vollendung auf; Signorelli wählte für sie auch eine andere Technik, er verband in der Studie in Bayonne die gewohnte (Vor-) Zeichnung in Kohle mit einer vollendenden Ausführung in Aquarell, und er zeichnete die Studie in Paris überhaupt mit dem Pinsel und höhte sie dann weiß. Diese letztere Studie ähnelt in der Feinheit vollendender Durcharbeitung Leonardo's berühmtem Rückenakte in roter Kreide in Windsor (Windsor 12.596, Popham 233), den Leonardo nur wenige Jahre später zeichnete (1503/07). Die drittgenannte Studie für eine Gruppe in Akt zu Paris, die Darstellung der Annäherung eines älteren Mannes an einen jüngeren, ausschließlich in Kohle gezeichnet, gleicht dagegen den früher erörterten Studien in Akt, den Form findenden Studien, auch im Striche, sie wurde zur Übertragung dann quadriert. Jene zwei Vollendenden Aktstudien konnten unmittelbar in ein Wandgemälde übertragen werden, dessen Figuren gleichfalls mit Linien, Parallel- und Kreuzschraffuren schattiert wurden.

Wie schon bei Ghirlandaio, hoben sich bei Signorelli in der Differenzierung nach Zeichnungsweise und Material Stufen im Prozesse des Studierens ab, welche Leonardo dann, worauf einzugehen sein wird, systematisch unterschied.

Signorelli, *zwei Gruppen männlicher und weiblicher Akte* (ca. 1500), Kohle 0,30 x 0,37, Paris, Louvre 1794 (Berenson 2509 H-3); *zwei Gruppen männlicher Akte* (ca. 1500), Kohle, Rötel 0,29 x 0,22, Florenz, Uffizien 1246 E (Berenson 2509 D-2, Mostra 75); *eine Gruppe aus vier männlichen Akten als Teufeln* (ca. 1500), Kohle 0,35 x 0,29, Harewood House, Earl of Harewood (Berenson 2509 D-15).

Signorelli studierte auch besondere Gruppentypen und überfigurale Zusammenhänge in Akt.

³⁰⁷ Das Motiv, daß ein Alter sich einem Jüngling nähert, tritt in Orvieto jetzt in der *Welt des Antichristen* auf, rechts am Rande, neben dem Motive der Mutterliebe.

So z.B. vier Personen in einem überfiguralen Zusammenhange aus zwei korrespondierenden, so aufeinander bezogenen, leicht sich überschneidenden Gruppen: diese vier Personen streben auseinander, links in eine Gruppe aus zwei Frauen, beide ventral, deren eine die andere beiseite nimmt, und rechts in eine Gruppe aus zwei Männern, der eine ventral, der andere halb dorsal, deren einer den anderen, welcher den Frauen nachschaut, zurückschiebt, die Frauen gehen zu lassen.

So abermals vier Personen in einem überfiguralen Zusammenhange aus zwei halb von rechts zu sehenden, einander parallelen, nach nah und fern versetzten Gruppen. In der rechten, näheren Gruppe kommt ein Mann mit großem Schritte vor, sucht sich mit dem rechten, gestreckten Beine zu halten, beugt sich im Oberkörper vor und wendet den Kopf zur Seite, seinem Hintermanne zu, der dichtauf ihm nachtritt, sich vorbeugt und des Vorderen Arme und Hände auf dessen Rücken zusammenhält oder -bindet; in der linken, fernerer Gruppe liegt das Opfer mit dem Kopfe und den Knien bereits auf dem Boden, und der Hintermann ist ihm mit seinem linken Beine zur Seite getreten, steht ihm bereits mit seinem rechten Beine und den Zehen des Fußes im Rücken, beugt sich vor und bindet ihm Arme und Hände auf dem Rücken zusammen. Signorelli studierte dann abermals vier Personen, nun als Teufel, in einem besonderen Typus von Gruppe, einer Gruppe nämlich, die ihren Gruppenzusammenhang aufgibt und sich in einen Aufbruch löst³⁰⁸. Der erste Teufel, halb ventral, verhartet, er hat die Rechte in die Seite gestützt, hat die Linke mit einer Brille zu seinen Augen gehoben und schaut weithin nach rechts, derart dahin bindend; die nächsten zwei Teufel, der fernere halb ventral, der nähere halb dorsal, stehen breitbeinig da - der nähere stützt, verstärkend, die Hände auf beide Hüften -, und sie wenden sich nach rechts an den vierten; und dieser letzte, ventral zu sehen, bricht mit großem Schritte nach rechts hin auf und, den Kopf zu den Gefährten zurückgewandt, weist er sie mit ausgreifenden Armen nach rechts, wohin er gehe.

Signorelli studierte alle drei Gruppen und überfiguralen Zusammenhänge wahrscheinlich für die *Storie* in Orvieto, die letzten beiden wohl für die *Storia* der *Verdamnten*. Jedoch wurden die Studien nicht verwendet. Signorelli studierte während des weiter und weiter gehenden Werkprozesses abermals mögliche Figuren oder Gruppen und mögliche Zusammenhänge. Die Stellung und die Funktion solcher Figuren, Gruppen und Zusammenhänge, die er studierte, in der Erzählung und Komposition waren auch hier, anders als bei Ghirlandaio, nicht endgültig klar, die endgültige Komposition war noch zu finden; die Studien hatten einen etwas anderen Ort im Werkprozeß. Signorelli zeichnete alle drei Studien mit seinem vorwaltenden Zeichnungsmittel, mit schwarzer Kohle, in der Studie für die zwei parallel

³⁰⁸ Über Gruppen und Reihen in schwebenden oder sich auflösenden Zusammenhängen als einem Figurationsmittel Signorelli's s. Kuhn a. a. O. p. 635 sq.

versetzten Gruppen aus vier Teufeln und Verdammten die linken drei Figuren zusätzlich mit Röteln schraffierend, ein Mittel, welches Signorelli in Aktstudien häufiger mit der für ihn sonst üblichen schwarzen Kohle verband. Alle drei Studien dienten wohl dem Finden von Figuren, Gruppen und Zusammenhängen. In der ersten und der dritten Studie wandelte Signorelli das Vorbild in der Naturwirklichkeit, sein männliches Modell, nach Wissen und Erinnerung auch in Gestalten des weiblichen Geschlechtes und nach der Phantasie auch in Teufel mit Hörnern und übergrossen Geschlechtsteilen um.

6. Studien Filippino Lippi's.

Von Filippino Lippi³⁰⁹ (1457/58 - 1504) sind wohl mehr als 150 Blätter erhalten, sehr oft mit Zeichnungen auf beiden Seiten, von denen über hundert Blätter 1997/98 in einer Ausstellung im Metropolitan Museum vereinigt waren. Von den dort ausgestellten Zeichnungen gehe ich aus. Unter ihnen gibt es Ureinfälle z.B. für eine *Sibylle mit Bücher haltenden Engeln* (Lille, Palais des Beaux-Arts, Pl. 633), für eine *Madonna mit fünf Engeln* (New York, Metropolitan Museum 68.204, Bean Nr. 93 als Raffaellino del Garbo), eine Serie von Ureinfällen für eine *Pietà mit Engeln, Antonius Abbas und Paulus Eremita*, Ureinfälle auch, die das jeweils Gewonnene weiterentwickeln (Lyon, Musée des Beaux-Arts 1966375; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum 1932.129; Paris, Louvre 2697); dann Skizzen z.B. für einen *Prometheus, der das Feuer vom Himmel holt* (Florenz, Uffizien 1170 E), für einen *Tod des Meleager* (Oxford, Ashmolean Museum 21), für *Franz verleiht die Ordensregel an die Tertiärer* (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica 130452r), für einen *Triumph des Thomas von Aquin* (London, British Museum 1860-6-16-75); letztlich Zusammenfassende Zeichnungen, so für ein Glasfenster mit *Martins Mantel spende* (Florenz, Uffizien 1169 E), für eine *Pietà (Christus im Grab) mit Josef von Arimathia oder Nikodemus und Engeln* (Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum 54.64); und dann Studien, gelegentlich für Gewänder (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica 130452v), für Hände (New York, Metropolitan Museum of Art 36.101.1v; für einen Hirten Windsor 12.822v), für Halbfiguren (Florenz, Uffizien 1256 E), auch für Tiere (Berlin, Kupferstichkabinett KDZ 5174v; Paris, Louvre 1254v), incl. ihrer Anatomie (Florenz, Uffizien 154 E), häufiger auch nach Werken der Kunst, besonders der Antike (nach der Domus Aurea: Florenz, Uffizien 1637E, 1255 E; wohl nach Botticelli: Paris, Louvre 10715) und hauptsächlich Studien für Köpfe, für bekleidete Figuren und für Akte. Ich beschränke mich auf die letztgenannten drei Gruppen und ziehe aus ihnen Beispiele unter wechselnden Gesichtspunkten heran.

³⁰⁹ Nachfolgend zitierte Referenzen: Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Mailand 1961; George G. Goldner, Carmen C. Bambach, *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York 1997, mit eindringenden Beobachtungen zum Werkprozeß.

Lippi, *Stehende Frau, halb von hinten* (ca. 1497/1500), Spuren schwarzer Kreide, Feder, braune Tinte, braune Lavierung, Weißhöhung, silhouettenartig ausgeschnitten 0,22 x 0,10, Florenz, Uffizien 173 E (Berenson 1329 B, Goldner-Bambach 97); *sieben Studien für Maria mit dem Kinde* (ca. 1495/1500), Feder, braune Tinte, braune Lavierung, Weißhöhung 0,16 x 0,25, London, British Museum 1946-7-13-4 r u. v (Berenson 1859 D-1; Goldner-Bambach 82); *empor schreitender Mann mit Turban* (1500/01), rosa Papier, Metallstift, Weißhöhung, übergangen mit roter Kreide 0,17 x 0,8, Florenz, Uffizien 1258 E (Berenson 1321, Goldner-Bambach 105).

Auch von der Hand des Filippino Lippi sind Zeugnisse für ein Differenzieren der Studie, für Stufen des Studierens erhalten, wie bei Ghirlandaio und Signorelli schon beobachtet und von Leonardo dann systematisiert.

So steht die mit schwarzer Kreide angelegte und mit der Feder gezeichnete Studie für eine *Stehende Frau, halb von hinten zu sehen*, in Florenz, die Lippi später um deren rechten Arm und ein Tuch noch ergänzte, Ureinfällen nahe³¹⁰. So zeugen die *Sieben Studien für Maria mit dem Kinde* auf dem *Recto* und dem *Verso* eines Londoner Blattes von einem rapiden, mit der Feder aufzeichnenden Entdecken von Motiven anhand der Naturwirklichkeit, von einem rapiden Zeichnen und Variieren im Studieren der Bewegungen und Handlungen von Mutter und Kind, vom lavierenden Verstärken dunkler und heller Bereiche - in einer der Studien wurde dem Kinde dann ein Heiligenschein beigegeben. Auch die - nun nicht mit der Feder, sondern mit einem Metallstifte gezeichnete, weiß gehöhte, mit Rötel übergangene - Studie nach einem *empor schreitenden Manne mit Turban* für den Josef in der *Mystischen Vermählung der Katharina*, Bologna, S. Domenico, eine Studie für den alten Josef nach einem jugendlichen Modelle, vermittelt die Eile und die Leichtigkeit des Zeichnens, dieses Mal für eine Figur, deren Ort in der Komposition bereits feststand und deren linkes Bein, im Gemälde verdeckt, in der Studie darum auch weggelassen werden konnte³¹¹.

Lippi, *Stehender Heiliger* (frühe 1480er), graues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,27 x 0,17, Malibu, Kalifornien, J. Paul Getty Museum 91.GG.33r (Goldner-Bambach 29r); *sitzender Mann, nach rechts sich wendend* (späte 1470er), graues Papier, Metallstift, Feder, braune Tinte, Weißhöhung 0,20 x 0,11, Paris, Louvre RF 432r (Berenson 1362r, Goldner-Bambach 14r); *sitzender Mann, nach links gewendet* (ca. 1488/93), orangenes Papier, Metallstift,

³¹⁰ Goldner-Bambach z.St. ordnen diese Zeichnung als mittlere Studie in eine Reihe von Chatsworth 887 bis Berlin Kupferstichkabinett 475 überzeugend ein: unter den erhaltenen Zeichnungen Filippino's eine, wie dort betont, ungewöhnliche Folge von Studien, die alle der gleichen Figur gelten, welche später, variiert, als *Fides* auf der Altarwand der Capp. Strozzi in S. Maria Novella in Florenz wiederkehrte.

³¹¹ So auch Goldner-Bambach z.St.

Weißhöhung 0,18 x 0,10, Florenz, Uffizien 302 E (Berenson 1310, Goldner-Bambach 53); *kniender König* (ca. 1488/93), blaß beiges Papier, Metallstift, Weißhöhung, mit brauner Feder und brauner Lavierung verstärkt 0,16 x 0,12, Florenz, Uffizien 128 E (Berenson 1281, Goldner-Bambach 54); *hl. Bernhard* (ca. 1485/86), pfirsichfarbenes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,12 x 0,13, Florenz, Uffizien 129 E (Berenson 1282, Goldner-Bambach 34).

Diese Studien zeichnete Filippino dagegen in Ruhe, und er vollendete sie. Die erste Studie nach einem stehenden Manne in Malibu galt, wie nach dem reichen Gewande und den zugleich blanken Füßen zu vermuten und am hinzugefügten Heiligenscheine zu erkennen, einem Heiligen³¹². Er steht aufgerichtet, ventral, leicht von rechts zu sehen und nach links gewendet, sein linkes Standbein ist her- und sein rechtes Spielbein zur Seite gewendet, in der Ferse angehoben. Der Heilige greift mit der Linken vor seinem Geschlechte, differenzierter Finger, locker-fest in den Bausch seines Mantels und hält in der Rechten, angehobenen Unterarmes und eingebogener Hand, einen Stab oder Stock, in leichtem Abstände, neben sich. Er hat das lockengeschmückte Haupt mit runden Backen, geschwungenen Lippen, rundem Kinne leicht gegen die linke Schulter gewendet und leicht zur Seite geneigt und schaut. Filippino unterschied im Gewande eine Haupt- und eine Nebenseite, und er gestaltete die Hauptseite reich aus. Ein oben zunächst schwingender (mit *Pentimenti*), dann immer wieder gerader Kontur begrenzt die von der Schulter rechts ausgehende schattige Gewandpartie der Nebenseite des Gewandes, vom Ellenbogen abwärts dreimal durch reichere Faltenbildung belebt und von einer herabhängenden Mantelpartie rechts, ferner, begleitet. Der Blick des Heiligen geht über diese schattige, zurückhaltend begrenzende Partie als seiner äusseren Grenze hinweg, geht in ein Außerhalb seiner hinaus. Dieses Schattige, zurückhaltend Begrenzte und binnen Belebte steht im Kontraste zu der reich bewegten, in Weißhöhnungen immer wieder aufglänzenden, Haupt- und Vorderseite mit ihren Faltenläufen und ihren Kaskaden von bald gebogen, bald gerade und winklig begrenzten Mulden, deren Reichtum durch und um die in das Gewand eingreifende Linke organisiert scheint mittels der straff vom Halse zum Unterarme gezogenen Bahn, mittels der mehreren, unter der Hand, viermal kurz, einmal lang, herabhängenden, Bahnen und mittels des von den Fingern aus schräg herabgehenden Faltensteges. Der ersterwähnten, straff gezogenen Bahn antwortet, nun bewegt, eine von der Schulter links über die Brust hinführende Bahn, und der lang herunterhängenden antwortet jene rechts, ferner, begleitende Bahn. Über diesem Reichtum an Bewegung und in dem Vermögen, gestaltend einzugreifen und den Stab zugleich fest wie leicht zu ergreifen, wendet der Heilige sein Haupt, leicht geneigt, und schaut - hinaus. Das vermochte Filippino, wie mir scheint, studierend darzustellen.

³¹² Goldner-Bambach z.St. weisen auf die partielle Ähnlichkeit mit dem Sebastian im Altar mit *Rochus, Sebastian, Hieronymus und Helena* in Lucca, S. Michele in Foro, hin.

Die zweite Studie in Paris zeigt Ähnliches. Die Gestalt, nun leicht von links zu sehen, sitzt breitbeinig da, sie hat den Fuß des hergewendeten, rechten Spielbeines leicht eingestellt und eingezogen und den Fuß des linken Standbeines im Profile vorgestellt. Der Mann, leicht vorgeneigt, hat die Arme - sein linker auf dem Oberschenkel, sein rechter am Bauche liegend - vor dem Leibe zusammengeführt, er übergreift mit der Rechten fest das Handgelenk der differenzierter Finger hängenden Linken. Der Mann, derart gesammelt und offen, hat den Kopf ins Profil gehoben und schaut aus. Filippino unterschied im Gewande abermals eine Haupt- und eine Nebenseite und gestaltete die Hauptseite wiederum reich aus. Die Nebenseite ist auch dieses Mal rechts, doch auf der Vorderseite der Figur, sie ist schattig, bald schwingend, bald gerade begrenzt, der Mantel ist dort von der Schulter über den quergeführten Arm gezogen, hängt über Knie und Bein herab, dazwischen liegt eine Bahn obenauf, die quer nach vorne herabläuft; und abermals hebt (und streckt) der Mann seinen Kopf (und den Fuß) schräg nach oben (und unten, *Pentimento*) über diese schattige und begrenzende Partie als seine äußere Grenze hinweg in ein Außerhalb seiner hinaus. Und wiederum steht diese schattige Partie im Kontraste zu der reich bewegten, in Weißhöhlungen glänzenden Hauptseite aus Kappe, Mantel und Kleid, deren Hauptmotiv die Schulter schmückt und den Unterarm umschwingt. Und abermals: aus solchem Reichtum an Bewegung heraus, von so offenem, ruhigem Sitzen getragen, im Vermögen, klar zuzufassen, Differenziertes an seinem Platze zu halten, wendet der Mann sich mit Fuß und Kopf, mit Schritt und Blick einem Außerhalb seiner zu. In dieser Figur sind die Weißhöhlungen auf der Mantelbahn rechts - so scheint mir -, aufgrund der rhombischen Führung des Armes, der Hauptseite zuzurechnen, sie haben im herabhängenden Kappentuche ihre Korrespondenz und unterstreichen mit diesem zusammen das Herausschauen des Mannes.

In den nächsten beiden Studien in Florenz für einen weiteren *Sitzenden Mann* und für einen *Knienden König* vertauschte Filippino den belichteten und den schattigen Teil in Relation zu einander: Der eine Mann sitzt im Profile nach links; er hat das rechte Bein erhöht aufgestellt und, sich vorbeugend, den Ellenbogen auf dieses Bein gestellt, die Hand zurückgebogen, er hat das Gesicht am Rande des Handtellers zwischen die Finger gestützt und schaut, die Unterlippe mit dem Zeigefinger nach oben schiebend und den Mund derart schließend, betrachtend auf; er greift dabei mit der Linken, locker gespreizter Finger, über den anderen Oberschenkel. Der König kniet, im Profile nach links, auf seinem fernerem Bein; er hält, wobei der linke Arm auf dem näheren Oberschenkel ruhig aufliegt, in der Linken und vor sich das Geschenk; erregt jedoch hat er die Rechte vorgeschoben und sie staunend erhoben, so wie staunend-schauend sein Haupt.

Hauptmotive im Gewande des sitzenden Mannes sind zwei Gewandbahnen: die eine fällt von der fernerem Schulter nieder, führt in zwei Zügen über das

aufgestellte Bein herüber, derart in Relation zu dem daraufgestellten und durch sie umfaßten Arm, als sei der Arm aus ihr, als Hülle, aufgerichtet worden, am Ellenbogen dann umschwungen und in die Verästelung der Finger aufwachsend; die andere Bahn läuft von der diesseitigen Schulter breit herab, um den Unterarm herum, liegt dann, das Innere herausgewendet, unter der Hand auf und läuft von dieser Hand nach links zum Boden hinab. Diese Hauptmotive sind, wie der aufgestellte Arm und das Gesicht, beleuchtet, sie sprechen von Bewegung; alle anderen, schattigen Teile des Gewandes sind mannigfach gemuldet, sie sprechen von Empfänglichkeit, welche jene Bewegung trägt. Die Beleuchtung wirkt als Erleuchtung, welche dem Sitzenden in seinem, Schweigen sich auflegenden, Aufschauen zuteil wird³¹³. Hauptmotive im Gewande des knienden Königs sind ebenfalls zwei Gewandbahnen: die eine führt über die nähere Schulter zum Rücken und die andere über den näheren Arm zum Boden herab, beide mit kurzbogigen Konturen, welche den flatternden Haaren an Kopf und Kinn und der wie zitternd erhobenen Rechten korrespondieren, allesamt verkörpern die Erregung seines erleuchteten Schauens; auch hier sind die schattigen Teile mannigfach gemuldet als Ausdruck der Empfänglichkeit, welche jene Erregung trägt.

Die letzte Studie, ebenfalls in Florenz, galt der Figur des Bernhard in der *Vision des hl. Bernhard*, Florenz, Kirche der Badia. Der Heilige, lateral nach links zu sehen, sitzt, hoch aufgehend, stützt sich beim Sitzen an die Kante des Sitzbalkens und lehnt sich gegen sein Schreibpult vor, er hebt die Linke auf der Schreibfläche an und die Rechte mit der Feder auf, er hebt Kopf und Blick, in ein aufmerksames und achtsames Schauen hingegeben. Filippino charakterisierte das Gewand dieses Heiligen wiederum anders, auf der Brust strenger und relativ glatt, im Rücken relativ glatt mit langlaufenden Falten und mit weiten Ärmeln, aus welchem Gewand, schattig und beleuchtet, Kopf und Hände sich in die Vision heben.

Filippino zeichnete diese die Figuren Vollendenden Studien, wie bemerkt, in Ruhe. Er zeichnete sie auf grauem oder wechselnd farbigem Grund, als mittlerem Ton des Hell-Dunkels, er zeichnete sie mit dem Metallstifte, zunächst ihre Aussen- und Binnenkonture, hob dann durch Weißhöhung einzelne Faltenstege und Flächen an und vertiefte Partien, mit dem Metallstift schraffierend; diese Verbindung von Metallstift und Weißhöhung war seine vorzügliche Technik; Filippino verstärkte und korrigierte bei zwei der fünf Studien (Louvre, Uffizien) einzelne Konture auch mit der Feder in Braun und

³¹³ Carmen C. Bambach in Goldner-Bambach z.St. verbindet diese Studie mit drei anderen Studien in den Uffizien (299 E, 300 E, 301 E) als Musterblättern: *the four studies of men offer a repertory of poses for seated secondary figures in narrative compositions - where they function as members of audiences and display emotive responses, by means of the nuances of their gestures, to unportrayed actions or interlocutors.*

verwendete bei einer von ihnen zusätzlich eine braune Lavierung (Uffizien). Filippino schraffierte in wechselnden Richtungen, auch unter wechselnden Winkeln kreuzförmig, sorgfältig und leicht; er trug die Weißhöhung bald zurückhaltend, allein der Klärung dienend, bald auffallend, auch expressiv, wie bei dem nach links gewendet Sitzenden in Florenz, oder bravourös, wie bei dem stehenden Heiligen, auf, bei welcher Figur das Auge des Betrachters dem Muster und der Bewegung der weißen Züge um ihrer selbst willen folgen möchte.

Lippi, *Zwei stehende Männer, nach links gewendet* (ca. 1480), lachsfarbenedes Papier, Silberstift, Weißhöhung 0,20 x 0,17, Chatsworth 886 B (Goldner-Bambach 16); *sitzender Mann, nach links gewendet* (recto), *stehender männlicher Akt, nach links gewendet* (verso) (späte 1470er oder frühe 1480er), graues Papier, Metallstift, Weißhöhung, Dresden, Kupferstichkabinett C.21 (Berenson 1279, Goldner-Bambach 21); *stehender männlicher Akt, sitzender Mann zur Seite sich wendend* (späte 1470er oder frühe 1480er), blaßrosa Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,25 x 0,22, New York, Metropolitan Museum 36.101.1 (Berenson 1353 B, Bean 117, Goldner-Bambach 17).

Filippino zeichnete auf diesen Blättern jeweils zwei Figuren, welche er einander ähnlich oder zu einander gegensätzlich gestaltete und so aufeinander bezog, er zeichnete sie zweimal auf derselben Seite nebeneinander und einmal auf das *Recto* und das *Verso* verteilt.

Die Figuren der zwei stehenden, nach links gewendeten Männer in Kleid und Mantel auf dem Blatte in Chatsworth sind nach Stand, Haltung und der Hauptbewegung ihrer Arme und Hände einander gleich; sie sind nach den Hauptmotiven der Draperien, nach den auf ihrer Schulter liegenden und vor dem Leibe gehaltenen Bahnen und Bäuschen ihrer Mäntel einander ähnlich; und sie variieren einander. Filippino ließ die linke Gestalt dichter in ihren Mantel gehüllt sein als die rechte: bei der linken Gestalt sind nur die rechte Hand und der linke Unterarm frei, bei der rechten der ganze rechte Arm, auch in deutlichem Zusammenhange mit Schulter und Brust, und der linke Arm vom Schultergelenke an. Filippino variierte, zu jener Unterscheidung stimmig, auch das Alter der Gestalten, die rechte Gestalt ist jung, die Brust scheint atmend, sie ist stark, die Gesten der Arme und Hände sind bald kraftvoll, bald geschmeidig, der Kopf ist im Halse frei und leicht gehoben, die linke Gestalt ist alt, die Gesten ihrer Hände sind bald zurückhaltend, bald leise, ihr Kopf ist gesenkt und der Hals durch einen langen Bart verborgen, zudem ist das Haupt bedeckt.

Man könnte diesen Studien noch die Studien jeweils auf dem *Recto* und dem *Verso* zweier von Vasari zusammenmontierter Blätter in Oxford, Christ Church (JBS 33)³¹⁴ anschließen.

Filippino erdachte Variationen der Bekleidung, suchte dabei eine Stimmigkeit von Kleidung und Alter und ein sich in der jeweiligen Haltung und Bewegung äußerndes Selbstverständnis: darnach variierte er die Gestalt.

Filippino erarbeitete sich ebenso den Unterschied von Bekleidet- und Nackt-Sein, so auf den Blättern in Dresden und in New York. Er zeichnete diese Studien auf dem einen Blatte nebeneinander, im Vergleiche kontrastierend, und auf dem anderen Blatte auf die Vorder- und die Rückseite, wie die zwei Seiten einer Medaille. Filippino, wie mir scheint, bedachte den Unterschied des Bekleidet- und des Nackt-Seins vielleicht jeweils an ein und demselben Modelle, an Modellen wohl wieder aus seiner Werkstatt; Filippino variierte dann aber auch die physische Erscheinung, die da naturwirklich vor ihm stand.

Auf dem Blatte in Dresden stellte Filippino die bekleidete und die Aktfigur lateral nach links dar. Bekleidet sitzt die Gestalt, nackt steht sie, beide Male hat sie den Kopf vorgeneigt und schaut gegen uns heraus. Bekleidet sitzt der junge Mann offener Beine da; er hat das nähere Bein auf den Boden gestellt, das fernere erhöht, er hat die linke Hand und den rechten Ellenbogen auf das niedere bzw. das höhere Knie gelegt oder gestützt und seinen Kopf mit der Backe gegen die eingebogenen Finger seiner Rechten gelehnt. Seine Kleider sind differenziert dargestellt: die Beinlinge liegen an, das kurze, gegürtete Kleid wirkt in den Ärmeln wie in sich bewegt, es hilft dann, die Brust und die nahe Schulter zu modellieren, und seine Schöße wehen frei, eine Mütze mit festem Rande sitzt ihm auf dem Kopf; sein Gewand spricht bald vom Körper, bald hüllt es ihn ein: der Mann sitzt locker und bequem, aufmerksam beobachtend. Nackt steht der junge Mann in einem Schritt nach links; er hat, beide Füße leicht nach außen gewendet, das nähere Bein vorgesetzt, den näheren Unterarm angehoben und an den leicht vorgeschobenen Bauch gelehnt, wie sich gegen uns schützend; er rührt mit beiden Zeigefingern den Modellstab an, hält sich mit der Linken daran fest, umfaßt ihn, differenzierter Finger, mit seiner Rechten; an diesen Stab lehnt er wohl auch, offener Haare, sein Haupt; sein Oberarm ist schwächig, sein Schulterblatt stößt heraus: der Mann steht, zunächst sich distanzierend und aus dieser Ferne dann aufmerksam wartend. Filippino studierte nicht nur, wie einunddieselbe Gestalt - wenn man die Augen und Augendeckel, die Finger der ferneren Hand und die Beine vergleicht - gewandet und nackt aussehen könnte, sondern er stimmte eine mögliche Haltung, Bewegung und Stimmung dazu, ein darin

³¹⁴ Lippi, *Stehende ältere und jüngere männliche Figuren, auch mit Akten gemischt*, schieferblaues Papier, an einer Seite vergrößert und heller im Ton, Silberstift, Weißhöhung 0,21 x 0,42 bzw. 0,41, Oxford, Christ Church JBS 33 (Berenson recto: 1355 B, v: 853A, Goldner-Bambach 11A und 11B).

sich aussprechendes Selbstverständnis, und er variierte demgemäß dann die physische Erscheinung, so stellte er den gewandeten mit volleren Wangen, den nackten mit knochigerem Gesichte und vorgeschobenem Bauche dar.

Filippino gab mit ein paar Strichen den Standort der Füße beider Gestalten als Schlagschatten an; er korrigierte studierend durchaus die Konture, so bei der Aktfigur im näheren Bein rechts und im fernerem Bein links, er ließ jedoch die älteren Konture als Dunkelbahnen stehen und derart mitwirken; er gestaltete auch mittels der Weißhöhung, so bei der gewandeten Figur rechts vom Gürtel aus, frei und dem Saume der frei bewegten Partie links entsprechend, welche neben und unter der eher bindend schraffierten Brust hervorkommt; blitzend dann der Beinkontur unterhalb der Finger der linken Hand; Filippino setzte im Gesichte die Weißhöhung modellierend und umreißend ein, auch fleckig und tuffend, in den Haaren kringelnd; und er verstärkte am Ende einige der Konture, wie den des Mützenrandes gegen die Stirn, die Augenlider, den Spalt zwischen den Lippen, den Kontur des Kinnes und den inneren Kontur des Unterarmes und der Handfläche dortselbst.

Ähnlich gegensätzlich figurierte Filippino auf dem Blatte in New York: Dieses Mal sind beide Figuren von vorne zu sehen, wiederum die nackte stehend und die bekleidete sitzend. Beide Male schaut die Gestalt mit vorgeneigtem Kopfe vor sich, einmal zur Seite nach rechts und einmal zu Seite nach links geneigt, so in verschiedener Weise und verschieden auch motiviert. Bekleidet sitzt der junge Mann groß, breit und leger da, er hat den linken Fuß auf eine Stufe erhöht, das Knie gegen ein rechts seitlich stehendes Schreib- und Lesepult gelehnt, er hat den rechten Fuß über jene Stufe hinunter gestreckt, den Boden berührend, und beide Füße, in den Fersen locker gehoben, in Pantoffeln. Der Mann hat seinen linken Arm auf der Schreibfläche des Pultes liegen und trägt in übergroßer Hand (verzeichnet) ein großes Buch, er hat seinen rechten Unterarm quer über die Brust geführt und stützt mit den Fingern jenes Buch, in dem er auf der linken Seite unten liest, hinausgewendet, willens aufzunehmen. Der Mann trägt wohl ein Wams mit einem Stehkragen und geschlitzten Ärmeln und darüber einen Halbmantel, dieser fällt mit wenigen Faltenstegen, die den Rand des Torso variieren, über die Brust, fällt sonst glatt herab, die Wölbung der Brust betonend, und breitet sich, seitlich offen, unterhalb der Arme, über, zwischen und jenseits der Oberschenkel faltenreich aus. Nackt steht der junge Mann: er ist kleiner, scheint ferner, obgleich er ebenso nahe steht; er hat sein rechtes Standbein her- und sein linkes Spielbein zur Seite gewendet, die Ferse des Spielbeinfußes innen am Standbeinfuß - das Spielbein mit vorgeschobenem Knie variiert das linke Bein dessen, der sitzt -; nackt, auf der rechten Seite etwas eingeknickt - mit klarem Konturstriche dargestellt -, hat der junge Mann beide Arme auf seinen Körper zurück- und nach hinten geführt und die Hände auf dem Hintern wohl ineinandergelegt. Der junge Mann hat seinen Kopf nach links zu seiner Rechten und vorgeneigt, vor sich schauend und

offenen Mundes, wie traurig, ein Inneres aussprechend. Wiederum studierte Filippino, wie eine Gestalt gewandet und nackt aussehen könnte, und stimmte eine mögliche Haltung, Bewegung und Stimmung dazu, ein darin sich aussprechendes Selbstverständnis. Abermals scheint der bekleidete Mann sicherer, selbstverständlicher, scheint der nackte, in jener zuvor herangezogenen Studie: Distanz und Schutz bedürftiger, und in dieser Studie: ausgesetzt; diese Figur könnte, wie Bambach dartut, als ein Sebastian oder als ein Christus an der Geißelsäule benützt werden³¹⁵.

Wenn Filippino - wie mir scheint - wiederum ein und dasselbe Modell für die Gewand- und für die Aktfigur benutzte, dann variierte er abermals die physische Erscheinung, deren Statur, für den Sicherer mit fast überbreiten, für den Traurigen mit schwächtigen Schultern. Falls Filippino ein und dasselbe Modell benutzte, dann variierte er die physische Erscheinung, so wie es - aus anderem Grunde - wenig später auch Leonardo mit Köpfen und Figuren tat, er von einer Art Lebewesen sogar zu einer anderen Art übergehend.

Filippino stellte auch Raumschatten dar, so bei der Aktfigur seitlich des Oberarmes rechts und über der Schulter links, Schatten, welche diesen Körper bedrängen, ihn schwächtiger erscheinen lassen, und Raumschatten bei der bekleideten Figur am erhöhten Beine rechts, wo Bein, Knie und Unterschenkel sich plastisch kräftig behaupten. Filippino schattierte zuweilen auch, die Form nicht oder kaum beachtend, so bei der Aktfigur am Unterarme links und dem Unterarme rechts, dann wieder in formbegleitenden Schraffuren, zusammen mit Höhen hervorhebenden, auftreffenden Lichtern, so am Leibe. Diese Lichter konnten Höhenstegen folgen, so beim Bekleideten auf der Brust, konnten auch umherschwingen, so auf dessen Oberärmel, auf dessen Rockschoßen über dem Beine links, konnten auch flächig ausgebreitet sein, so auf dem Innenbeine links, bei Fuß und Pantoffel links, auch beim Pantoffel rechts. Filippino hatte ein großes Vermögen, Material zu charakterisieren, so dasjenige des kubischen Gestelles, welches als Lese- und Schreibpult diente, diesem kam das Buch nahe, dann das Material des reichen Stoffes des Gewandes und des dünnen Stoffes des Slips, dann des Körpers mit seinem weichen, atmenden Leibe und den härteren Gelenken. Daß der Sitzende Beinlinge trägt, sieht man an den Formverschleifungen und der einheitlichen Schatten- und Lichtgebung. Filippino trennte auf dem einen Blatte die beiden Studien durch stärkere Striche, führte jedoch die Sitzbankkante, ebenfalls durch stärkeren Strich bezeichnet, in das benachbarte Feld hinüber, er gab trennend verschieden gerichtete Schatten bei den Oberarmen, verbindend dann Schatten in Gesäßhöhe, und unmittelbar tiefer

³¹⁵ Goldner-Bambach z. St., dort auch die Beobachtung, daß Filippino Pentimenti und Verstärkungen (vor allem an den Außenkonturen der Arme) in einen Hintergrundsschatten eingehen ließ.

solche, die eher zur rechten Figur gehören, bei den Füßen solche, die eher zur linken gehören.

Lippi, *Je zwei sitzende und stehende Männer*, einmal *zwei stehende Männer* (ca. 1482/83) auf den Vorder- und den Rückseiten dreier Blättern, graues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,26 x 0,21, 0,28 x 0,20, 0,27 x 0,20, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 187, Dresden, Kupferstichkabinett C.39, London, British Museum 1895-9-15-454 (Berenson 1363, 1278, 1347, Goldner-Bambach 24-26); *Noli me tangere* (recto), *stehender Mann mit Schwert, kniender Mann mit Stab* (verso) (ca. 1482/83), graues Papier, r: Bleistift, Weißhöhung, v: Bleistiftvorzeichnung, mit Metallstift überarbeitet, Weißhöhung 0,27 x 0,20, New York, Pierpont Morgan Library 1951.1 (Denison-Mules³¹⁶ Nr. 8, Berenson 1353 F, Goldner-Bambach 28).
Filippino studierte auf den Vorder- und Rückseiten dieser vier Blätter in Paris, London, Dresden und New York, die ehemals einem Skizzenbuche angehörten³¹⁷, siebenmal je zwei Männer in bewegten Figuren, jeden für sich, doch in gemeinsamen Situationen; fünfmal eine stehende und eine sitzende Figur, einmal eine stehende und eine kniende Figur und einmal zwei stehende Figuren. Einmal wendet sich ein jüngerer Mann an einen älteren und schaut dieser zu jenem aufmerksam auf, beide ventral (Goldner-Bambach 24r); einmal wendet sich der eine Mann zu dem anderen empor und schaut dieser wie ins Leere, leidend, sinnend, fragend, lateral und ventral (28v); einmal geht der eine Mann an dem anderen sitzenden vorbei der Ferne zu, beide wenden sich zu einander und schauen sich an, wobei der Sitzende auf ein Buch am Boden weist, ventral und dorsal (26r); einmal geht und schaut der eine Mann, aufmerken lassend, dem anderen und sinnenden nach, ein Buch herhaltend, im Profil und Halbprofil (26v, wohl nach ein und demselben Modelle); einmal schauen sowohl der Sitzende und als auch der Stehende, einander zugewandt, in ihren Büchern nach, ventral und im Profil (24v, nach ein und demselben Modelle); einmal sind sie, sitzend und stehend, sinnend und lesend, in gedrückter und ernster Stimmung, einander zugewandt, halb ventral, halb im Profil (25r); einmal sucht ein stehender Alter, einen sitzenden Jüngeren aufzuwecken, und hebt, noch geschlossenen Mundes, einen Finger zur Anrede, ventral und im Profile (25v); dreimal sind jung und alt beieinander (24r, 25r, 25v); viermal mit Büchern, zweimal mit Waffen (25v, 28v). Sie alle sind kräftig bewegt im Knien und Stehen (28v), zumeist im Sitzen und Stehen wie Gehen, im sich Aufrichten, sich Neigen, ins Nahe und Ferne, nach rechts und nach links; alle tragen - bei oft blanken Beinen - reich, ja üppig bewegte Mäntel, mit großen Faltschwüngen und -zügen und zugleich reich an

³¹⁶ Cara D. Denison, Helen B. Mules, *European Drawings 1375 – 1825, The Pierpont Morgan Library*, New York 1981.

³¹⁷ Goldner-Bambach z.St. rechnen noch ein weiteres Blatt in Berlin KdZ 5034 dazu.

Mulden, sowohl aktiv wie empfänglich; alle Figuren sind Blatt für Blatt großartig zueinander figuriert, in Distanz und zugleich Zuwendung und von einer bis anhin ungesehenen Freiheit der Selbstdarstellung, der Selbstäußerung. Drei Motive ambivalenter Stimmungen seien besonders hervorgehoben: die aktive, doch wie fragende Zuwendung des Jüngeren zu dem Älteren auf dem *Recto* des Blattes in Paris; das aufrechte Sitzen und sich doch zu einem Buche auf der Bank neben sich Niederwenden auf dem *Verso* dieses Blattes; und das breitbeinige Dastehen und doch fragend sinnende Schauen auf dem *Verso* des Blattes in New York. Bereits Vasari hob an Filippino's Figuren die mannigfaltige Gewandung hervor: *fu il primo, il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gli abiti*³¹⁸. Diese Serie von Studien war wohl Filippino's Antwort auf Donatello's Bronzereliefs an den Apostel- und Martyrertüren der Sacrestia Vecchia von San Lorenzo in Florenz, welche kaum fünfzig Jahre älter. Auf der achten Seite dieser Blätter studierte Filippino Magdalena und Christus in einem *Noli me tangere*, unter Hinzufügung von Attributen und Heiligenscheinen, er studierte auch die Frau wohl nach einem männlichen Modell³¹⁹ aus seiner Werkstatt. Filippino komponierte beide Figuren in stimmiger Korrespondenz, in Offenheit für und Neigung zu einander; er ließ Magdalena auf einem Felsenvorsprunge höher knien als Christus stehen³²⁰, die Köpfe dadurch einander nähernd; er stellte Magdalena demütig und offen in erregt fragendem Suchen dar und Christus locker und ruhig, verschlossen, doch in gütigem Schauen sich überhin neigend. Nur in dieser letztgenannten Studie verwendete Filippino Bleistift und Weißhöhung, sonst in allen anderen seine gewohnten Mittel Metallstift und Weißhöhung. Die Zeichenweise, mit wenigen, sichtbaren *Pentimenti* in der Stellung eines Beines (24r), einer Hand (25v) oder eines Fußes (24v, 28v), war stets die gleiche, war treffsicher, in der Schattierungstiefe variabel, in den Lichtern zur Schärfung des Ausdruckes oft blitzend, gleißend und sprühend, beim *Noli me tangere* (28r) milde, ruhig und gleichmäßig.

Lippi, *Weiblicher jugendlicher Kopf* (ca. 1472), leicht mit rötlicher Kreide eingeriebenes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,21 x 0,17 (Ecken beschnitten), Florenz, Uffizien 1156 E (Berenson 1313 B, Goldner-Bambach 8); *weiblicher Kopf mit Kopfschleier* (ca. 1472), leicht mit rötlicher Kreide eingeriebenes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,25 x 0,18 (Ecken beschnitten), Florenz, Uffizi 1153 E (Berenson 1313 A, Goldner-Bambach 9); *Kopf eines jungen Mannes* (ca. 1480/83), rot gefärbtes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,19 x 0,12, Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 5174r (Berenson

³¹⁸ Vasari Milanesei vol. 3, p. 461.

³¹⁹ So schon Goldner-Bambach z.St.: *garzone*.

³²⁰ Bambach in Goldner-Bambach z.St.: *in its spatially discontinuous arrangement*.

1271 B, Goldner-Bambach 18r); *Kopf eines Jungen* (ca. 1490/96), grünes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,21 x 0,15, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica 130455 (Berenson 770; Goldner-Bambach 73); *Kopf eines Mannes in verlorenem Profil* (1496), blaugraues Papier, Metallstift, Weißhöhung, Durchmesser 0,11, Florenz, Uffizi 1151 E (Berenson 1313, Goldner-Bambach 74); *Porträtkopf eines älteren Florentiners* (ca. 1480/83), blaß rosa Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,15 x 0,11, Leipzig, Museum der Bildenden Künste NI, 246 (Berenson 1341 A-1; Goldner-Bambach 19); *Porträtkopf des Tanai de' Nerli* (ca. 1489/90), rosa Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,14 x 0,11, Paris, Louvre 2690 (Berenson 1359 B, Goldner-Bambach 71).

Filippino Lippi studierte auch Köpfe, mit Metallstift gezeichnet, weißgehöhnt, oft auf rötlichem Grunde.

So den *Kopf eines Mädchens* in Florenz. Das Mädchen schaut, ihren Kopf leicht zur rechten Seite geneigt, heraus; die langen Locken fallen locker und anmutig, sie sind - infolge der Neigung des Kopfes - bald auf, bald leicht über der Augenhöhe einmal umeinander gedreht, betonen und paraphrasieren die Augen. Filippino zeichnete die Schraffuren der Weißhöhung der Gesichtssachse parallel, ließ sie jedoch auch, modellierend, den Bogen und Wölbungen der Nase, der Augenhöhle, der Lider, der Lippen, des Kinnes, vor allem des Halses folgen; Filippino schattierte mit dem Metallstifte kaum, wie am Halse, sodaß die rötliche Grundierung und die Weißhöhung das Hell und Dunkel des Mädchengesichtes ausmachen, leuchtend, warm.

Filippino studierte das *Brustbild einer jungen Frau* in Florenz, wohl für eine Madonna³²¹. Die Frau trägt Kleid und Kopfschleier, sie schaut, den Kopf ein wenig zur rechten Seite geneigt, nieder; ihr Schleier wurde oben auf dem Kopfe eingezogen und gebunden, er fällt dann über Stirn und Wangen herab und endet mit dem anmutig schwingenden Saum seiner Falten; das Kleid und dessen Ausschnitt sind gerade begrenzt, vor der Mitte der Brust dann schwingend, Strenge und Anmut verbindend. Filippino ließ die Schraffuren der Weißhöhung den Bogen und Wölbungen des Gesichtes weit weniger als bei dem Mädchen folgen; und er benützte den Metallstift intensiver zur Schattierung, beim Schleier, bei den Augenhöhlen und bei der Nase: dadurch wurde das Hell - Dunkel reicher, wurde dreigestuft, der rötliche Grund zum Mittelton, der Ausdruck wurde differenzierter, zugleich ernster, dem Alter und der Bestimmung der Frau entsprechend, der *species* und der *dignitas* in Alberti's Unterscheidung.

Filippino studierte den *Kopf eines jungen Mannes* in Berlin. Auch dieser junge Mann, halb ins Profil gewendet, hat seinen Kopf geneigt und schaut geschlossener Augen, wie müde, nieder, wobei die Wimpern, vor allem Nase und Lippen den Wangenkontur durchstoßen, unterbrechen und die Locken vom Mittelscheitel ausholender zur Seite, herab-, wieder auf- und

³²¹ So schon Goldner-Bambach z.St.

ausschwingen. Filippino benutzte den Metallstift intensiver, in wechselnden, sich auch überlagernden Richtungen, zur Schattierung der Augenhöhlen, der Nase, des Mundes, des Halses. Filippino beobachtete und verlieh dem Kopfe dieses jungen Mannes, bei vielleicht obwaltender Müdigkeit, doch den Ausdruck einer möglichen Äußerung von Bewegung und Kraft.

Filippino studierte den *Kopf eines Jungen* in Rom, - dieses Mal - auf grünlichem Papiere. Der Junge im Profile hat, offenen Mundes, offener Augen, den Kopf leicht gehoben und schaut; das weiße Licht spielt auf den oben an der Stirn herausschwingenden Locken, streicht über die Stirne, den Rücken der Nase, rieselt über die Wangen, liegt auf dem Kinne und unten am Halse, es erleuchtet, im Kontrast zur Grundierung.

Filippino studierte den zuletzt noch herangezogenen Kopf abermals *eines jungen Mannes*, abermals in Florenz, dieses Mal auf blau-grauem Grunde.

Der junge Mann, im Profil, hat seinen Kopf, wiederum leicht offenen Mundes, leicht zur Seite in's verlorene Profil gehoben und schaut auf.

Filippino modellierte das Gesicht mit Metallstift- und Pinselschraffuren nach Wölbungen und Vertiefungen dunkel und hell, auch mit Lichtflecken, welche die Nase, die Oberlippe, das Ohr trafen, zum Ausdruck eines beeindruckten - auf dem blau-grauen Fond auch - wie sehnsüchtigen Schauens. Die Studie galt einem der jüngeren Könige in der *Anbetung der Könige* in den Uffizien³²². Filippino studierte, wie angefügt sei, Köpfe auch als Porträts von Personen, die auf Altarbildern oder in *Storie* dabei sein sollten³²³, in der gleichen Technik auf rötlichem Papiere. So in einer Studie in Leipzig den *Kopf eines älteren Florentiners*³²⁴, zur Seite gewendet, niederschauend, den Filippino bei der *Auferweckung des Sohnes des Gouverneurs Theophilus von Antiochien* in der Brancacci - Kapelle in Florenz, mit geänderter Kopfhaltung, auftreten ließ; so in einer Studie in Paris den *Kopf des Tanai de' Nerli*, ins Profil nach rechts gewendet, den Filippino als Stifter in die *Sacra Conversazione*, Florenz, Santo Spirito, mit wiederum leicht geänderter Kopfhaltung, einfügte. Beide Studien

³²² So schon Goldner-Bambach z.St.

³²³ Nachweisungen auch schon Goldner-Bambach jeweils z.St.

³²⁴ Das Haupt besinnlich geneigt, der Mund geschlossen, die Augen im Lichte fast geschlossen, im Schatten halb geschlossen, die Haare kurz und durcheinander, die Locken über der Stirne lohend. Einzelne Augenbrauenhaare und einzelne Oberlidwimpern durchbrechen den Kopfkontur rechts. Das Licht hebt das knorpelige Ohr hervor, den Kragenrand; weiters einzelne Lichtstellen auf der Stirne, auf dem Auge links, der Nase, gegen den Mund, seitlich am Kieferknochen, am Kinne, bei der Falte von Nase zu Mund. Die Betonung des Ohres könnte eine Bereitschaft zu hören sichtbar machen; das Sehen und sonst alle Sammlung sind nach Innen gewendet. Eindrucksvoll auch der Kontur rechts, der in die Backe hineinläuft, weiter draußen wiederholt wurde und dort zum Kinne hinläuft; der hagere Hals wurde gegen und auf der Schulter durch Weißhöhung markiert.

Es fällt auf, daß die senkrechten Schöpfrillen des Papiere, welche sich beim Grundieren und beim leichten Schattieren wie leichte Höhen ausprägen, als konstante Richtung mitsprechen, gegen welche die Bewegungen und Neigungen stattfinden.

dienten, wie man aus der Tatsache der Änderungen erkennt, sich mit den Zügen des Porträtierten im Hinblick auf ein Gemälde vertraut zu machen, ohne daß die Komposition schon endgültig ausgearbeitet gewesen wäre: die Studien konnten variiert werden.

Lippi, *Stehender Akt* (1488/89), mauvegraues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,28 x 0,16, Stockholm, Nationalmuseum 68/1863 (Berenson 1366 B, Goldner-Bambach 43v); *sitzender Akt mit einer Schlinge oder Schleuder in der Hand* (2. H. 1480er), grau-purpurnes Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,26 x 0,12, Berlin, Kupferstichkabinett KdZ 5150v (Berenson 1270, Goldner-Bambach 22v); *laufender Akt im Profile nach links* (2. H. 1480er), mauvegraues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,24 x 0,18 (obere Ecken beschnitten), London, British Museum 1860-6-16-64 (Berenson 1346, Goldner-Bambach 37); *zwei sitzende bzw. stehende Akte* (2. H. 1480er), graues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,26 x 0,19, London, British Museum 1858-7-24-4 (Berenson 1345, Goldner-Bambach 36); *zwei stehende Akte, einer als Christus an der Geißelsäule, nebst weiteren Zeichnungen* (Ende 1480er), graues Papier, Metallstift, Weißhöhung 0,27 x 0,17, Malibu, Getty Museum 91.GG.33v (Goldner-Bambach 29v); *zwei stehende Akte, deren einer eine Kuh am Schwanz, deren anderer wohl eine Fahne hält* (ca. 1483/88), graues Papier, Metallstift, Weißhöhung, heute 0,26 x 0,19, Stockholm, Nationalmuseum 74.76/1863v (Berenson 1366 C, Goldner-Bambach 30v).

Ich hatte zwei Studienpaare Filippino Lippi's herangezogen, in denen Filippino eine bekleidete und eine Aktfigur vergleichend nebeneinander gestellt oder, wie zwei Seiten einer Medaille, auf *Recto* und *Verso* angeordnet hatte, dort, wie es schien, nach je ein und demselben Modelle. Auch die zwei ersten der nun herangezogenen Aktstudien in Stockholm und in Berlin befinden sich auf dem *Verso* von Blättern, die auf dem *Recto* bekleidete Figuren zeigen, doch jeweils nach anderem Modelle wohl aus der Werkstatt. Die erste zeigt einen stehenden Mann, fast von vorne zu sehen: der Mann hat sich leicht zu seiner linken Seite gewendet, man sieht sein linkes Standbein im Profil und sein rechtes Spielbein leicht ausgestellt, der Mann hat den Kopf zu seiner linken Schulter geneigt, den rechten Arm vom Torso abgehoben, den Unterarm und die offene Hand über die Horizontale angehoben, er hat den linken Arm am Torso angelehnt, den Unterarm, mehr noch die wiederum offene linke Hand, leicht ausgestellt und angehoben: so steht er, nachdenklich zur Seite nieder sinnend, mit der Linken lassend, mit der Rechten nicht zugreifend, da. Filippino zeichnete auf mauvegrauem Grund, wie gewohnt, mit dem Metallstifte und mit nur in Spuren aufleuchtender Weißhöhung, er zeichnete sorgfältig die Außen-, die Binnenkonture und strichelte zumeist Lagen von Parallelschraffuren, er modellierte sorgfältig den Körper, den Schultergürtel, die Achsel, die Brustlappen, den angehobenen Arm, die Brust und den Bauch, die Taille, die Inguinalregion, die inneren Schenkel und die

Knie, in gleicher Weise auf die Gelenke wie auf die Muskulatur aufmerksam: so steht der Mann, hochgewachsen, artikuliert und wohlgebildet kräftig, in jener nachdenklich sinnenden Stimmung da.

Die zweite Studie zeigt einen sitzenden Mann, ventral. Dieser Mann hat sein rechtes Bein mit dem Fuß auf die Kante einer Stufe gestellt und sein linkes Bein über diese Stufe herab vorgeführt; er hat den Oberkörper zu seiner Rechten hin ausgebogen und die rechte Hand wohl auf den Sitz gestützt, er hält in dieser Hand eine niederhängende Schlinge oder Schleuder; er hat seinen linken Arm nach außen gedreht, ihn vor dem Leibe hergeführt und seine linke Hand breit über den rechten Oberschenkel gewölbt, wie ihn fühlend, und auf ihn abgestützt; im Gesamten zur Seite rückend und sich abschließend, Bauch und Brust gewölbt, wie eingezogenen Atems; er wirkt wie klagend, leidend, doch bereit zu handeln; der Mann hat seinen Kopf scharf zur linken Schulter gewendet, mit zurückgezogenem Kinne niedergesenkt und nach hinten geneigt, und er sieht offenen Mundes, was ihn, gespannt - und bereit -, reagieren läßt. Filippino zeichnete und modellierte diese Figur, auf grau-purpurnem Papier, mit dem Metallstifte mittels Lagen nun längerer, auch gebogener, auch querlaufender Parallelschraffuren und mit weißgehöhten Flächen und Zügen, er artikuliert auch hier den Schultergürtel, die Halssehnen, ging der Drehung des Oberkörpers, dem Zuge der Muskeln, der Streckung der rechten Seite nach, artikuliert das Haupt, die Knie und die Füße, wiederum die Sehnen, er stellte die innere und nach außen gewendete Spannung des Mannes in dessen Körper dar.

Eine dritte Studie in London zeigt einen nach links laufenden Mann im Profil. Der Läufer ist, bei vorkommendem Knie, auf sein rechtes, ferneres Bein fest vor- und aufgetreten; sein näheres, linkes Bein ist noch im Laufe zurück, fast durchgestreckt; aus ihm hebt sich das Gesäß, streckt sich der Torso hervor, breiten sich dann die Schultern, mit nach vorn und nach oben ausgreifenden Armen, und wächst schließlich der Kopf hervor. Der Mann hält, weit vor sich, in der Linken abermals eine Schlinge und holt mit der Rechten, weit nach oben, aus. Filippino zeichnete Brust und Bauch im Profile und wendete doch, in einer Änderung des Motivs, zur Stärkung der Korrespondenz von Schultern und Armen, den Rücken hervor. Lange Schattenbahnen verdeutlichen die Streckung und die Energie, die Schattenbahnen fassen außen und binnen die Figur ein, sie graben sich auch durch den Körper; unregelmäßige Lichtflecken und -züge treffen ihn da, dort, auch in Folge: Schatten und Licht offenbaren an diesem kräftigen und hageren Körper die Wildheit, die übergroße Anstrengung. Filippino studierte, wie Goldner dardat, dasselbe Modell nochmals auf der nächstfolgenden Studie³²⁵.

Filippino zeichnete auf den drei Blättern in London, Malibu (*verso*) und Stockholm (*verso*), die ich nur erwähne, wie schon an bekleideten Figuren

³²⁵ Goldner-Bambach z.St.

gesehen, je zwei Figuren nun in Akt auf ein und dieselbe Seite, einander variierend oder zu einander gegensätzlich und solcher Art aufeinander bezogen.

Die erste Studie zeigt links, mit bräunlichem Metallstifte gezeichnet, einen Mann mit Kappe, im Profil; der Mann sitzt, das nähere Bein auf dem Boden, das fernere erhöht aufgestützt, er beugt sich vor und liest in einem, dem höheren Knie nahe gehaltenen Buche in seinen Händen; dieses Studienblatt zeigt rechts, nun mit grauem Metallstifte gezeichnet, denselben Mann, barhäuptig und ventral; er hält im Nähertreten inne und wendet sich mit dem rechten, wie aufgestützten Arme und dem rechten Beine und neigt sich mit dem Kopfe dem ‚anderen‘ zu. Filippino zeichnete vibrierende Konture, schraffierte ausgedehnte Dunkelheiten, trug fleckige Lichter auf; er stellte, zumal in dem Sitzenden, einen zu betreffenden Mann in seinem Körper dar. Die zweite Studie zeigt, zwischen flüchtigen Notaten an den Rändern des Blattes, zwei Stehende, wiederum nach ein und demselben Modelle³²⁶. Der junge Mann rechts steht ventral; er hat die Füße des rechten Stand- und des linken Spielbeines leicht nach außen gekehrt, ist über dem Standbeine in seiner Seite etwas eingeknickt und läßt den Kopf zur anderen Seite vorhängen, er hat die Arme auf dem Rücken zusammengeführt: er ist Figur eines Christus, der, gebundener Hände, an der Geißelsäule steht (Filippino fügte auch diese Säule hinzu, über der Schulter in einer dünneren Variante, zwischen den Beinen in einer dickeren Variante, einmal mehr rechts, einmal mehr links stehend). Derselbe junge Mann steht links dann dreiviertel dorsal, doch nach links gewendet; er hat die Füße wiederum des rechten Stand- und des linken Spielbeines um mehr als den rechten Winkel auseinander gewendet, hat sein Körpergewicht etwas nach hinten, deutlich auf das Standbein verschoben und schaut zur anderen Seite und nach links herab; er hat seinen rechten Arm, sich am Modellstabe haltend, hoch erhoben und seinen linken Arm gesenkt, sich mit der Hand an den Hintern fassend oder sich dort gar kratzend. Filippino stellte diesen jungen Mann mit jugendlich fülligem Gesichte, doch voll ausgebildetem Körper dar und betonte durch die Führung des Lichtes auf dem Oberkörper links die Streckung und rechts die Ruhe. Filippino stellte den jungen Mann in beiden Figuren als jemanden dar, der sich bei sich hält, er verlieh jedoch dessen Körper Strahlkraft und ließ den Körper das Licht spiegeln.

Die dritte Studie endlich zeigt links einen leicht nach rechts hervortretenden Alten, ventral; der Alte, in den Schultern und dem Kopfe ein wenig vorgebeugt, hält mit dem linken Arm und der linken Hand und mit dem rechten, den Leib übergreifenden Arm und der rechten Hand wohl eine Kuh an ihrem Schwanze; dasselbe Blatt zeigt, jenem gegenüber, rechts einen stehenden jüngeren Mann, dorsal; dieser Jüngere hält, eingezogenen Kopfes,

³²⁶ So schon Goldner-Bambach z.St.

im Rücken ebenfalls leicht nach rechts gebogen, den linken Arm vor seinen Leib; er hat seinen rechten Arm zur Seite gehoben und hält in der rechten Hand einen Stab mit wehenden Bändern; beide, der Alte, kräftig und ruhig, und der Jüngere, eckig gespannt, sind korrespondierend zu einander gewogen: Filippino stellte hier eine *Storia* in Akt dar.

Vergleich (Fortsetzung): Signorelli - Filippino Lippi

Bevor ich Studien des *Signorelli* und des *Filippino Lippi* heranzog, hatte ich versucht, Beobachtungen an den Studien der anderen vier Künstler *Pollaiuolo*, *Verrocchio*, *Ghirlandaio* und *Botticelli* zusammenzufassen, und von dem Eindrucke gesprochen, daß Ziel und Aufgabe der Studie sich nach und nach gewandelt, daß der Hauptantrieb dieser Künstler zu einer studierenden Arbeit von dem Ernste der Beobachtung des Naturwirklichen nach und nach zu der Freude an der Ausgestaltung und an solcherart Vollendung der Figuren gewechselt habe. Dieser Wandel, meinte ich, sei möglicherweise auch mit der unterschiedlichen Geschichte der Studie für Gewandfiguren und der Studie für Akte verbunden gewesen, jener langen Geschichte und nachgerade großen Erfahrung im Studieren von Gewandfiguren und dieser kurzen Geschichte und noch geringeren Erfahrung im Studieren von Aktfiguren, beides nunmehr nach der Naturwirklichkeit. Allerdings waren Studien für Aktfiguren nur von dem ältesten unter jenen vier Künstlern, von *Pollaiuolo*, erhalten und von ihm ausschließlich Studien für Aktfiguren.

Von den beiden dann herangezogenen Künstlern *Signorelli* und *Filippino* sind sowohl Studien für Gewand-, als auch für Aktfiguren auf uns gekommen. Doch Aufgabe und Ziel des Studierens traten abermals - und ähnlich wie bei den früher herangezogenen Künstlern - auseinander: so könnte ein differenzierteres Bild der Entwicklung entstehen.

Signorelli unterschied zunächst Stufen des Studierens, er unterschied Figur findende Studien wie für den *Jüngling als Engel*, für *Magdalena*, für den *in die Ferne schreitenden Jüngling*, dann Figuren und überfigurale Zusammenhänge ausarbeitende Studien wie für die *Reihe von vier stehenden Männer*, für die *drei Hirten mit Engel* und für die *drei Reiter* und schließlich Figur Vollendende Studien wie für den *sitzenden Propheten*. *Signorelli* zeichnete fast stets mit Kohle, doch höhte er die vollendende Studie des sitzenden Propheten noch mit Weiß; *Signorelli* zeichnete, wie es scheint, stets ruhig, sicher und treffend, auch der *Pentimenti* sind wenige.

Diese Stufen waren bei den Aktstudien noch schärfer unterschieden: *Signorelli* zeichnete auch hier die Figur findenden und ausarbeitenden Studien in Kohle, gelegentlich mit Röteln verbunden, so für den *Christus am Kreuz*, den *Christus* und den *Schergen* einer Geißelung, die mehreren Einzelfiguren und Gruppen für

die *Storie* in Orvieto; sein Strich war dabei oft energisch und zupackend (beim *Christus*, dem *Schergen*, den *vier Teufeln*, den parallel versetzten *Verdamnten und Teufeln*, vielleicht auch bei den *sich trennenden Männern und Frauen*), war dann auch wieder ruhig (bei den am *Boden Sitzenden*, am *Boden Knienden*, den *vorgebeugt Laufenden* und bei dem *Alten, der einem Jungen naht*). Signorelli zeichnete jedoch die Vollendenden Studien für Aktfiguren in anderer Technik, nämlich mit dem Pinsel in Aquarell, was er fast ausschließlich bei Aktstudien tat, so die zwei Rückenaktgruppen aus *Teufeln und Verdamnten*; er zeichnete dabei ungemein sorgfältig und delikate.

Einem Betrachter teilt sich vor den Studien des Signorelli, um die Formulierung zu wiederholen, der Ernst der Beobachtung und der Ernst der Ausarbeitung mit, sie sind alle Zeit zu spüren, bei den Studien für gewandete Figuren auch die Ruhe und die Sicherheit des Zeichnenden, bei den Studien für Aktfiguren eine größere Intensität und Spannung auf dem Wege des Findens und des Ausarbeitens bis hin zur Vollendung in jenen Aquarellstudien. Signorelli vermochte - aufgrund dieser seiner Studien -, die Aktdarstellung in seinen *Storie* auf eine Höhe zu bringen, welche Jacob Burckhardt in seinem *Cicerone* zu schreiben veranlaßte: „... haben namentlich 'Paradies' und 'Hölle' [*die Seligen und die Verdamnten* auf den Längswänden der Kapelle in Orvieto] den hohen geschichtlichen Wert, daß sie die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form sind. Letztere wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in großer jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellierung und Farbe vorgeführt.“³²⁷

Signorelli studierte Figuren und Gruppen, um sie nachweislich in seinen ausgeführten Werken zu verwenden, bisweilen geändert oder seitenverkehrt; Signorelli verzichtete - während solcher Weiterarbeit - aber auch auf manche der bereits gewonnenen Figuren und Gruppen, insbesondere während der Arbeit an dem schwierigen und großen Werk der *Storie* in Orvieto. Signorelli studierte also nicht erst dann nach der Naturwirklichkeit, wenn er die Komposition endgültig geklärt hatte, sondern er tat dieses bereits zur Zeit des Dispositionsprozesses; Signorelli verwarf später entweder die Disposition oder Teile derselben, und er brauchte dann einige der Studien nicht mehr; oder Signorelli studierte Figuren und Gruppen nach der Naturwirklichkeit schon aufgrund einzelner Einfälle, um Material zu gewinnen, das er disponierend in eine Komposition einbauen könnte; er studierte mögliche Figuren und Gruppen.

Filippino Lippi unterschied Stufen des Studierens, wie Ghirlandaio und Signorelli; von seiner Hand gibt es sogar Studien, die einem Ureinfall sehr nahestehen, wie jene Studie in Feder (in Kreide angelegt) einer *stehenden Frau, halb von hinten*, rapide gezeichnet; es gibt ferner Schnellstudien, wie von der

³²⁷ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (Jacob Burckhardt Werke, Kritische Gesamtausgabe vol. 3) München 2001, p. 76.

Hand des Verrocchio, hauptsächlich in Feder gezeichnet, so jene *sieben Studien für Maria mit Kind*.

Sonst studierte Filippino in Ruhe, er zeichnete auf grauem oder farbigem Grund als mittlerem Ton des Hell-Dunkels, er zeichnete mit dem Metallstifte dunkel, sehr fein, und höhte dann mit Weiß, lebendig bewegt, als vorzugsweise benützter Technik. Filippino arbeitete die Figuren und überfiguralen Einheiten derart aus und vollendete sie. Filippino verstärkte oder korrigierte gelegentlich mit der Feder und/oder fügte noch eine dunkle Lavierung hinzu.

Filippino suchte in seinen Studien für gewandete Figuren, eher wie Verrocchio und Botticelli, einen Reichtum der Formulierung, suchte auch, namentlich in jener Studienserie mit zwei Männern, in Distanz und Zuwendung zueinander, für sich und doch in gemeinsamer Situation, eine Vollendung der Erscheinung, ja, einen Glanz der Studie - das spürt man -, und Filippino erreichte das mit Bravour.

Filippino studierte zudem gerne vergleichend: dann variierte er die Gewänder und stimmte Alter, Haltung und Bewegung der Gestalten zu einer Äußerung ihres Selbstverständnisses zusammen.

Filippino studierte auch bekleidete und nackte Gestalten, gewandete Figuren und Akte, vergleichend nebeneinander oder als zwei Seiten einer Medaille. Er erdachte und gestaltete auch diese Akte nach dem Alter, der Haltung, der Bewegung der Gestalten und darin ihrem Selbstverständnis sehr verschieden aus. An diesen Studien, eher als an den Studien für Gewandfiguren, spürt man die Bemühung des Zeichners, spürt eher das Vermögen als zugleich die Bravour, spürt eher die Überzeugung als zugleich den Glanz.

In Filippino's Darstellungen eines bekleideten und eines nackten Körpers neben einander scheint der Bekleidete immer wieder sicherer, selbstverständlicher und der Nackte oft bedürftiger, ausgesetzter, zu betreffen oder angespannter.

Überhaupt scheint dieses: alle fünf zunächst erörterten Künstler, Pollaiuolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli und Signorelli, schufen mittels ihrer Studien Figuren von Menschen, in denen Sicherheit und Kraft vorherrschten; allein Filippino Lippi, der jüngste von ihnen, ließ an seinen Menschen, bekleideten und nackten, vor allem aber den nackten, auch Anderes sichtbar werden, Ambivalentes, ein sich Öffnen *und* ein sich Zurückhalten, eine Distanz und das Empfinden einer Grenze; Ruhe *und* Erregung; Empfänglichkeit, Hingebung, ein ausgesetzt Sein; eine schwächere Konstitution³²⁸. Das studierte Filippino und stellte es an Menschen, zumeist an Männern dar, die er ikonographisch selten fixierte (als einen knienden König, den hl. Bernhard, die Gestalten eines *Noli me*

³²⁸ Vgl. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 593 - 607, bes. pp. 606sq. über das Petrusverständnis des Filippino im Verhältnis zu demjenigen des Masolino und demjenigen des Masaccio in den *Storie* der Capp. Brancacci in S. Maria del Carmine, Florenz.

Das Anämische, das Botticelli manchen Gestalten verlieh, entsprang wohl eher einem Verständnis dessen, was Botticelli als edel und schön an einem Menschen bezeichnet hätte. Das Thema einer schwächeren Konstitution des Menschen griff wohl erst Pontormo wieder auf.

tangere [hier mit einer weiblichen Figur, nach männlichem Modelle] oder als einen Christus an der Geißelsäule), er studierte es an Menschen, zumeist an Männern, die er - ikonographisch unbestimmt - allgemeine sein ließ.

Alle sechs Künstler brachten über die Studien in ihre ureingefallenen und dann durchdachten Kompositionen Naturwirkliches ein, entsprechend jener - wie gesagt - überraschenden Erweiterung der Aufgabe des Malers durch Alberti in der Lehre und dessen malende Zeitgenossen vorab in der Praxis, schon des Masaccio, sie stellten derart in ihren Figuren und Gruppen Wirklichkeit dar; sie realisierten die Malerei als wirklichkeitsnahe Studienkunst.

Zeitgenosse dieser sechs Künstler - älter als Filippino Lippi und jünger als die anderen - war Leonardo da Vinci. Wie steht es um dessen Studien? Was studierte er?

Auf die Studien des Leonardo - deren einige schon im ersten Kapitel herangezogen wurden - sei nun abermals eingegangen, doch in dem erweiterten Zusammenhange einer Erörterung seiner neuen Bestimmung des Standortes der Malerei im Rahmen der anderen Künste und Wissenschaften und der fundamental überraschenden Wendung in seiner Bestimmung dessen, was die Malerei sein könne

Zweiter Teil.

Die Malerei als Wissenschaft von der Naturwirklichkeit, die
Vertiefung der Malerei als Studienkunst.

1. Kapitel: Leonardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften³²⁹.

Einleitung.

Francesco Melzi (ca. 1491 - 1570), seit 1508 Schüler und Assistent Leonardo's da Vinci (1452 - 1519) und, entsprechend einer testamentarischen Verfügung vom 23. April 1519, Erbe aller Manuskripte, stellte in den Jahren um und nach 1540 aus faktisch siebzehn Manuskripten, von denen sechs und ein Fragment erhalten sind, den *Libro di Pittura* (Codex Vaticanus Urbinas 1270)³³⁰

³²⁹ Dieses Kapitel erschien zuerst in der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 33, 1988, 215-246, jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/10439/>, und soweit, als es der Bestimmung der Grenzen der Malerei gegen die Dichtung und die Musik galt, außerdem in der *Festschrift für Rudolf Bockholdt*, hg. Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen, 1990, 65-79, damit in der *Festschrift für einen Historiker der Musik*, dem ich auch in den hier behandelten Fragen der Musik Anregung und Klärung verdanke. Der Text wurde leicht geändert.

³³⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Carlo Pedretti, transcr. Carlo Vecce, Florenz 1995 (Biblioteca della Scienza Italiana IX); Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg., übers. u. erläutert Heinrich Ludwig, vol. 1-3, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. hg. Rudolf Eitelberger v. Edelberg), Nachdruck Osnabrück 1970; Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, translated and annotated A. Philip McMahon, vol. 1-2, Princeton 1956 (vol. 1. Übersetzung, vol. 2. Faksimile).

Die Paragraphen des Paragone, um die es hier geht, sind mit Ausnahme von fünf Paragraphen (§§ 12, 19, 31, 38, 45 zweite Hälfte, im MS. A des Institut de France [in jenem Teil, der früher als MS Ashburnham in der Bibliothèque National lag]) nicht handschriftlich von Leonardo erhalten (s. Pedretti's Liste im weiter unten genannten *'Lost Book'* und in der Edition Pedretti-Vecce p. 541). Jean Paul Richter, der in seine Ausgabe *The Literary Works of Leonardo da Vinci* sonst nur handschriftlich erhaltene Texte aufgenommen hat, nahm den Paragone ab der 2. Auflage, Oxford 1939 (3. Auflage, London 1970) als Ausnahme mit auf. Irma A. Richter, *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, Oxford 1949, ist, soweit das Buch Leonardo betrifft, ein Nachdruck jenes von ihr betreuten Teiles im genannten Buche ihres Vaters. Meine Zählung der Paragraphen und meine Übersetzung folgten der Ausgabe und Textvorlage Ludwigs; die italienischen Zitate nun aber der Lesung Vecce's, welcher die Paragraphenzählung Ludwigs ebenfalls beibehält. Ich füge die Paragraphennummern meiner Übersetzung in Klammern an; weitere Nummern verweisen auf Parallelstellen. Ich füge den Übersetzungen Worte in Klammern hinzu, die mir, das Verständnis oder das Lesen zu erleichtern, scheinen. Der Paragone-Teil des Traktates des Leonardo blieb, wie Heydenreich in seiner „Introduction“ zu McMahon's englischer Übersetzung (p. XXX, Anm. 56) schreibt, im Zustande eines Rohmaterials mit vielen Wiederholungen sowohl der Hauptthesen wie auch einzelner Gedanken. Heydenreichs Einleitung wurde nachgedruckt in Heydenreich, Ludwig Heinrich, *Leonardo-Studien*, hg. Günter Passavant, München 1988, 77-96.

zusammen, sicherlich, um den Traktat drucken zu lassen. Carlo Pedretti³³¹, dessen Schriften ich das Faktische entnehme und dem ich auch in den Datierungen folge, machte wahrscheinlich, daß Melzi den Text des Traktates selbst schrieb (sg. *manus prima*) und, Leonardo's eigenem Verfahren entsprechend, Passagen aus verschiedenen Notizbüchern zusammenstellte, und er bestätigte die Meinung Anna Maria Brizio's, daß der Aufbau des so gewonnenen Traktates weitgehend die zeitliche Reihenfolge der Manuskripte widerspiegeln, doch fügte Melzi später in anderen Manuskripten aufgefundene Stellen den einzelnen Sektionen auf dafür freigelassenen Blättern an. Der Text vereinigt somit Notizen aus verschiedenen Jahren, von ca. 1492 bis 1518, hauptsächlich aus den Jahren 1500 - 1510, Notizen also des vierzig- bis achtundfünfzigjährigen Leonardo. Leonardo war auf ältere Gegenstände und Meinungen immer wieder zurückgekommen, hatte noch einmal beobachtet, unterschieden, noch einmal geschrieben und formuliert. Über die Anlage des geplanten Traktates dürften Gespräche mit Melzi stattgefunden haben; ob der Aufbau einem Plane Leonardo's folgt, ist jedoch ungewiß.

Heute enthält der Erste Teil des Traktates eine Erörterung der Frage, ob die Malerei eine Wissenschaft sei, und eine Unterscheidung der Malerei von anderen Künsten, so von der Dichtung, der Musik und der Skulptur. Von diesem Ersten Teile, zumeist frühen Texten von 1492 und solchen von 1500 - 1505, wird in diesem Kapitel die Rede sein; von der Entfaltung der Malerei als Wissenschaft und damit von der Vertiefung der Malerei als Studienkunst ist dann im nächsten Kapitel zu sprechen.

Die Unterscheidung der Malerei von den anderen Künsten wird seit 1817 *Paragone* (Vergleich; Wettstreit) genannt³³², Leonardo nannte sie zumeist *differenzia*, auch *differenzia e similitudine*, *comparazione*, *equiparatione* (§§ 20-23, 25, 36, 40-41): die Unterscheidung zielte auf die Würde der Künste, auf den jeweiligen Anteil des *ingegno* an ihnen, dann den Anteil des *artificio*, der *difficoltà*, der *perfezzione*; vorzüglich aber des *discorso*, der *speculazione*, der *scienza*; dieses auch in wechselnder Verbindung der Gesichtspunkte und Begriffe (§§ 32, 35, 37-40, 42-43).

Der Vergleich der Künste ging dabei stets zugunsten der Malerei aus: in den ältesten Notizen könnte darin erhalten und in den jüngeren als Tendenz gewahrt sein, daß die älteren Notizen, wie Lomazzo neunzig Jahre später (1584)

³³¹ Pedretti, Carlo, *Leonardo da Vinci On Painting. A Lost Book (Libro A)*, reassembled, London 1965; Pedretti, Carlo, *The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited by Jean Paul Richter*, Commentary, vol. 1-2, Berkely, Oxford 1977; Edition von Pedretti und Vecce s. vorige Anmerkung. Die Datierungen der einzelnen Paragraphen, die ich deren Nummern beifüge, entnehme ich der Edition Pedretti-Vecce. S.a. Ludwig Heinrich Heydenreich's „Introduction“ zu McMahon's genannter Übersetzung.

³³² Pedretti, *Commentary* I, p. 76.

berichtete, ursprünglich für einen Wettstreit der Vertreter der verschiedenen Künste vor dem Herzog Lodovico Sforza (ca. 1492) aufgeschrieben wurden, als Leonardo's Rollenbuch; allerdings könnte der Bericht auch eine Legende zur Erklärung solcher Einseitigkeit sein.

Ich möchte diese Einseitigkeit lieber aus der Sache erklären: Leonardo verglich die anderen Künste mit der Malerei, wenn ich so sagen darf, nicht aus ihren jeweiligen Mitten heraus, sondern erörterte ausschließlich jene Momente, die sie mit der Malerei gemein hatten, um die besondere Form, die diese Momente in der Malerei annahmen, zu bestimmen. Darum gab es auch keine Unterscheidung zur Architektur, die zu ferne stand. In einem Vergleiche gesprochen: Leonardo gab keine *Storia*, kein erzählendes Bild, in welchem die Künste neben einander agiert, sich nach ihrer je eigenen *virtù* gezeigt hätten, eher ein Porträt und in der ihm eigenen Neigung, die Berührungsstellen mit dem je nächst Zugehörigen zu besonderer Kenntnis (*cognizione*) zu bringen: so hob er die Malerei unter den Künsten hervor.

Alberti hatte in seinem Traktate *Über die Malerei* (1435) keinen Paragone durchgeführt³³³, er hatte die Grenzen zu anderen Künsten nicht markiert. Indem Alberti die Kunst in der Malerei, wie bekannt, von einem Handwerke zu einer *ars liberalis* hatte anheben wollen und diese Kunst dadurch, daß er die Komposition in deren Zentrum gerückt hatte, in der Tat dazu angehoben hatte, war seine Tendenz eher auf Beobachtung einer Gleichheit mit den anderen Freien Künsten gegangen; und, wenn Alberti andere Künste überhaupt genannt hatte, dann, um aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten Übernahmen zu fördern: der Maler hatte Inventionen von den Dichtern und *Ornamenta* von den Rednern übernehmen sollen.

Leonardo, dem ein neues Verständnis dessen, was die Aufgabe der Malerei sein könnte, aufgegangen war und der demzufolge die Malerei als Studienkunst vertiefte und dadurch vollendete, was, wie gesagt, im nächsten Kapitel nachzuzeichnen sein wird, bestimmte die Eigenart der Malerei nun auch über eine Unterscheidung, über eine Erörterung ihrer Grenzen gegen andere Künste, welche Bestimmung die besondere *virtù* der Malerei herausheben sollte; er beschritt damit einen neuen Weg, und er ging weiter, weiter auch zu einem erhöhten Selbstbewußtsein des Malers aufgrund seines Tuns und vor allem seines Machens³³⁴.

³³³ Zu Alberti's Traktat s. Kuhn, "Alberti", 123-178, inzwischen auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>; eine kürzere Fassung der Abhandlung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, 19-40.

³³⁴ Eine treffliche Darlegung des Paragone findet sich bei: Wolff, James, *Leonardo da Vinci als Ästhetiker*, Jena 1901 (Diss.phil. Jena 1901), Kap. I, 2; Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der Ästhetik*, vol. 3, Basel 1987 (polnisch Warschau 1967) gut, doch nicht fehlerfrei: bei der Erörterung des Vergleiches der Malerei mit der Bildhauerkunst sind die Argumente § 4c Nrn. 3, 8 und 9 (p. 148) falsch wiedergegeben; auch ist die Behauptung, die Dichtung habe nach

Voraussetzung.

Leonardo setzte drei Axiome voraus.

Das erste Axiom: Das Gesicht sei der beste (§§ 15, 27), würdigste (§§ 14, 19, 23, 27) und edelste (§ 21) Sinn unter den Sinnen.

Ein Mensch verliere alle Sinne und deren Organe lieber als das Sehen und das Auge. "... Denn, wer das Sehen verliert, ist wie ein Mensch, der vertrieben ist aus der Welt, weil er sie (die Welt) nicht mehr sieht, noch irgend ein Ding. Und dieses Leben ist Schwester des Todes" (§ 15, ca. 1500/05). "... Wer einstimmt in den Verlust (des Auges), beraubt sich der Vergegenwärtigung aller Werke der Natur, um deren Anblick willen die Seele in den menschlichen Kerkern (den Körpern) zufrieden bleibt ...; doch wer sie (die gesehenen Dinge) verliert, läßt diese Seele in einem dunklen Gefängnisse, wo sie jede Hoffnung verliert, die Sonne wiederzusehen, das Licht der ganzen Welt ..." (§ 24, ca. 1490/92). "... Denn, wer das Sehen verliert, verliert den Anblick und die Schönheit des Universums und bleibt einem ähnlich, der lebendig eingeschlossen wäre in einem Grabe, in dem er (nur noch) Bewegung und (solches) Leben hätte ..." (§ 28, ca. 1500). Das Sehen sei zweifach mit dem Leben verbunden: "... Erstens wird mittels des Sehens die Speise (auf)gefunden, von der man sich nähren muß, was allen Lebewesen nötig ist. Zweitens begreift man durch das Sehen das Schöne der geschaffenen Dinge, am meisten derjenigen Dinge, welche zur Liebe führen ..." (§ 16, ca. 1500/05). Leonardo griff einmal, die fünf Sinne vergleichend, aus der Reihe der Aufgaben des Auges zwei heraus: das Gesicht täusche sich weniger über die Lage und über die Abstände (*sito e distanza*) seiner Objekte in deren größerem Zusammenhange als das Gehör, der Geruch, der Geschmack und der Tastsinn (§ 11, ca. 1490/92). "... Und wenn ein

Leonardo keinen eigenen Gegenstand, falsch: der genuine Gegenstand der Dichtung ist nach Leonardo die Darstellung von Sprechen und Wechselrede; Brun, Carl, "Leonardos Ansichten über das Verhältnis der Künste", *Repertorium für Kunstwissenschaft* 15, 1892, 267-281 ist, wie schon Schlosser schrieb, unergiebig; Schlosser selbst äußert sich über den Paragone so: "Was Leonardo vorbringt, sind freilich zu einem guten Teil Sophismen, wenn auch solche eines geistreichen Mannes" in: Schlosser, Julius, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, p.154 (ital: Schlosser Magnino, Julius., *La Letteratura artistica*, Florenz ³1964, pp.176sq.); Rosenthal, Georg, "Lessing und Leonardo da Vinci", (Neue Jahrbücher für Pädagogik) *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 38, 1916, 418-425, bleibt bemerkenswert darin, daß er Lessings Laokoon als eine Antwort auf Leonardo's Paragone versteht: "Sein 'Laokoon' wird unter allen Umständen zum Anti-Leonardo, ob wir Leonardo als Typus oder Person nehmen"; Rosenthal versteht diese Antwort als unmittelbare; man könnte hinzufügen, daß dann der Weg zur Klärung einer eigenen Position im deutschen 18. Jh., wie ca. 30 Jahre früher durch Friedrich II., zum zweiten Male über die Auseinandersetzung mit einer Grundschrift des Florentiner Cinquecento gegangen wäre.

Philosoph sich die Augen ausriß, um das Hindernis für seine (auf das Göttliche, Jenseitige gerichteten) Diskurse zu beheben, so denke, daß eine solche Tat der (passende) Gefährte seines Hirnes und seiner Diskurse war, denn das alles war Narrheit ...³³⁵" (§ 16, ca. 1500/05).

Das zweite Axiom: Auch die Gegenstände des Gesichtes: die sichtbaren Werke der Natur (*opere evidenti de natura*, § 12, ca. 1492) seien würdiger als die Gegenstände der anderen Sinne, sie seien würdiger selbst als die Worte, die das Gehör vernehme (§§ 7, 14, ca. 1500/05; 27, ca. 1490/92), welche akzidentell (s.u.) und von geringerem Urheber seien (*accidentali, e create da minor autore*, § 26, ca. 1490/92), denn jene sichtbaren Werke seien die Werke der Natur und Gottes, diese hörbaren aber Werke eines Werkes der Natur (so des Menschen). Die Malerei, so hieß es folgerichtig, sei die Enkelin der Natur und Verwandte Gottes (*nipota d'essa natura e parente d'iddio*, § 12, ca. 1492), die Dichtung aber sei, insofern sie die Worte eines Menschen wiedergebe, nur die Urenkelin der Natur.

Das dritte Axiom: Die eigentliche Aufgabe der Künste sei es, ihre Gegenstände derart darzustellen, daß sie mit demselben Sinnesorgane so wie in der Wirklichkeit auch in der Kunst aufgefaßt werden könnten; darnach seien die sichtbaren Gegenstände die eigentlichen Gegenstände der Malerei, die hörbaren Gegenstände diejenigen der Dichtung.

1. Der Unterschied, vorzüglich zur Dichtung, im Hinblick auf den Gegenstand und dessen Auffassung.

Leonardo unterschied zwei Aufgaben der Dichtung, welche ihm, wie die Malerei, als eine *scienza* (§§ 15, 27) galt. Die eine und zugleich eigenständige Aufgabe der Dichtung sei, von Menschen in der Wirklichkeit gesprochene Worte, wie es für Leonardo charakteristisch heißt: von Menschen miteinander gesprochene Worte darzustellen. Deren Darstellung werde unmittelbar und in der gleichen Weise aufgefaßt wie die entsprechende Wirklichkeit, nämlich gehört. "... Einzig wahre Aufgabe des Dichters ist es, Worte der Leute zu bilden, die miteinander sprechen (und überlegen, § 23, ca. 1490/92); und allein diese (Worte) stellt er dem Gehörsinne so vor, wie natürliche (wirkliche), weil (auch) sie natürlich (wirklich) sind, geschaffen von der menschlichen Stimme ..." (§ 15, ca. 1500/05). Leonardo sprach einmal in solchem Zusammenhange nicht nur von der Nachahmung der Worte, sondern

³³⁵ Leonardo meinte Demokrit, der dieses nach Aulus Gellius, *Noctes atticae* 10.17.1-4, getan; was u.a. Petrarca in seiner *Africa* den Homer, gegenüber Ennius und eher positiv gewertet, hatte erwähnen lassen (Francesco Petrarca, *Africa* IX, 209sq., hrsg. übers. Bernhard Huss und Gerhard Regn, Mainz 2007, p. 652/53 u. Anm. 22, der ich jene Information entnehme).

auch von der Nachahmung der Taten der Menschen (§ 14, ca. 1500/05); man wird dort verstehen müssen: der Taten, insofern sie einem Willen, einer Absicht entsprungen, insofern sie Voraussetzungen und Folgen hatten, die man artikulieren konnte, nicht jedoch: insofern sie sichtbare Stellung, Bewegung, sich äußerndes Tun waren; denn als solche fielen sie unter die zweite Aufgabe der Dichtung, von der noch zu sprechen sein wird. Eine solche Auffassung wird durch folgende Differenzierung unterstützt: "... Wenn sich die Dichtung auf die Moralphilosophie erstreckt, so (die Malerei) auf die Naturphilosophie. Wenn jene die Tätigkeiten des Geistes beschreibt, so achtet diese darauf, ob der Geist in den (körperlichen) Bewegungen tätig ist ..." (§ 19, ca. 1492)³³⁶.

In seiner Vergleichung der Künste erörterte Leonardo die Dichtung als eine Poesie der hörbaren Wirklichkeit: nehme ein Dichter Sächliches aus anderen Wissenschaften und Künsten wie aus der Astrologie, der Theologie, der Philosophie, der Geometrie, der Arithmetik oder auch der Rhetorik, so sei er insofern als Astrologe, Redner usf. zu beurteilen, nicht aber als Dichter (§ 15, ca. 1500/05); in den von ihr nur benützten Wissenschaften stehe nicht der Dichtung eigener Sitz (§ 24, ca. 1490/92), auch ein Händler sei nicht der Erfinder und der Handwerker der von ihm angebotenen Waren (§§ 24, 32, ca. 1490/92).

Die zweite Aufgabe der Dichtung, die sie nun mit der Malerei gemeinsam habe und die zu einer Grenzunterscheidung darum wichtig, sei die Beschreibung: die Beschreibung von Personen, Dingen, Handlungen, Vorgängen, Landschaften und die Beschreibung der die Natur sonst und die Menschen verbindenden Schlachten. Und in diesem Beschreiben (*descrivere*) der Werke der Naturwirklichkeit, in diesem Bilden (*fingerere*) der unterschiedlichen Orte und der unterschiedlichen Formen mannigfaltiger Dinge, darin übertreffe der Maler den Dichter unendlich an Vermögen (§ 14, ca. 1500/05).

1. *Der Maler* - so die Unterscheidung seines Bildens von der Beschreibung eines Dichters - *bilde Gegenstände ab, deren Abbilder auf die gleiche Weise wie sie selbst wahrgenommen, nämlich: gesehen würden.*

"... Denn das Auge empfängt die Gestalten oder die Gleichbilder der Gegenstände (*le specie, ovvero similitudini del li obbietti*) und gibt sie an das Eindrucksvermögen (die [*virtù*] *impressiva*) weiter und von diesem Eindrucksvermögen zum *sensus communis*, und dort wird geurteilt. Doch die Einbildung (*immaginazione*) (des beschreibenden Dichters) kommt aus diesem

³³⁶ Zwei weitere Stellen über die Philosophie und die Malerei, unkommentiert: "... Daher ist die Malerei Philosophie, da (auch) die Philosophie von der zunehmenden und abnehmenden Bewegung handelt ... Beweis, daß die Malerei Philosophie sei: weil sie von der Bewegung der Körper in der Behendigkeit ihrer Tätigkeiten (handelt) und sich auch die Philosophie auf die Bewegung erstreckt ..." (§ 9, ca. 1500/05). Die Malerei betrachte "... mit philosophischer und subtiler Beobachtung alle Qualitäten der Formen: der Meere, Gegenden, Pflanzen, Tiere, Kräuter, Blumen, die von Licht und Schatten umgeben sind ..." (§ 12, ca. 1492).

sensus communis nicht heraus", außer das Eingebildete in das Gedächtnis, in die Erinnerung oder in das Vergessen (§ 15, ca. 1500/05), das von ihm Beschriebene werde nicht anschauliches Objekt. Das dieser Art vom Dichter Geschaffene sei schattenhaft, das vom Maler Geschaffene jedoch ein Körper, der jenen Schatten neuerdings werfen könne, so bleibe jenes Einbildung, sei dieses real geworden (*immaginazione : effetto*; § 2, ca. 1500/05). "... Wenn die Dichtung sich auf Figuren, Formen, Gebärden und Orte (nur) mit Wörtern bezieht, bewegt der Maler sich mit den passenden Gleichbildern der Formen, um sie jenen Formen (in der Naturwirklichkeit) entgegen zu setzen" (§ 19, ca. 1492). Oder wie Leonardo, mit der doppelten Bedeutung des Wortes '*effetto*' spielend, einmal sagte: "... Wenn ihr die Wirkungen des Dargestellten habt, (so) haben wir die Darstellungen des Wirklichen (*se voi avete li effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo le dimostrazioni delli effetti*) ...": der Dichter beschreibe die Schönheit z.B. einer Frau, der Maler figuriere sie (§ 19). Ein häufig wiederholter Topos: "Welcher Dichter wird vor dich, o Liebender, das rechte Bild deiner Göttin durch Worte mit so großer Wahrheit hinstellen, wie der Maler es tun wird? Und wer wird das bewirken, daß er dir die Orte an den Flüssen, den Büschen, in den Tälern und den Gefilden, wo deine vergangenen Freuden sich dir (wiederum) vergegenwärtigen, mit mehr Wahrheit darstellen wird, als der Maler?..." (*qual poeta con parole ti metterà inanzi, o amante, la vera effigie della tua idea con tanta verità qual farà il pittore? Quale fia quello che ti dimostrerà siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rapresenti li tuoi passati piaceri, con più verità che 'l pittore?*) (§§ 18, ca. 1490/92; 19, ca. 1492; 23, 27, ca. 1490/92; 25, ca. 1500).

2. *Der Maler verbessere durch seine Darstellung die Möglichkeit eines betrachtenden Erwägens (vedere e considerare, § 23) des Gegenstandes.*

*Der Maler stelle, wie gesagt, unmittelbar (immediate) dar, und der Betrachter habe jedes Dargestellte unmittelbar vor seinen Augen. Ich zitiere, ohne hier das Verhältnis zur Zeit, das Leonardo an diesen Stellen hauptsächlich erörterte, schon zu berühren: "... Wenn du die blutreiche Schlacht figurierst, o Dichter, stünde man dann (mit Eins) vor der dunkel-schattenvollen Luft - infolge des Rauches ungeheurer, todbringender Maschinen, untermischt mit dichtem Staube, dem Trüber der Luft - und vor der furchtvollen Flucht der Elenden, der vor dem schrecklichen Tode Entsetzten? In solchem Falle übertrifft der Maler dich, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, bevor du völlig beschriebest, was ein Maler dir immediat mit seiner Wissenschaft vergegenwärtigt ..." (§ 15, ca. 1500/05). "Die Malerei vergegenwärtigt sich dir immediat mit jener Darlegung, derentwegen ihr Erfinder (der Erfinder der Malerei oder der Künstler, *fattore*) sie hervorgebracht hat, und sie gewährt dem *sensus communis* (*sensus maximus - sensus communis*, § 15) (genau) jenes Vergnügen, welches eine von der Natur erschaffene Sache (ihrerseits) gewähren kann ..." (§ 22, ca. 1490/92).*

Der Maler stelle die Gegenstände auch vollständig, in integrità, dar, bei Menschen etwa auch die FüÙe oder den Rocksaum; dem Dargestellten fehle, nach einem alten Topos, nur die Seele, der Odem: "... In der Malerei fehlt nichts anderes als die Seele der dargestellten Dinge, und in jedwedem Körper ist die Vollständigkeit (Integrität) derjenigen Seite da, welche bei einem einzigen Anblicke sich zeigen kann ..." (§ 15, ca. 1500/05). Das Zeitmoment lasse ich auch hier zunächst bei Seite.

Der Maler stelle die Gegenstände in ihren Verhältnissen, nach ihren inneren Proportionen, vor die Augen. Und genau so sehe sie der Betrachter und erfahre, gegebenenfalls, deren Harmonie. Auch hier lasse ich das für Leonardo's Unterscheidung wichtige Zeitmoment zunächst bei Seite: "... das Auge, der wahre Mittler zwischen dem Objekte und der (virtù) impressiva, welches immediat (und) mit größter Richtigkeit (verità) die wahren Oberflächen und Figuren dessen, was sich vor ihm darstellt, übergibt, woraus (auch) die Proportionalität, die Harmonie genannte, entspringt, welche mit süÙem Zusammenklänge den Sinn befriedigt..." (§ 23, ca. 1490/92).

Und - diese ÄuÙerung Leonardo's ist besonders bemerkenswert - der Maler stelle die Gegenstände dem Betrachter als Schein vor die Augen, der tastbaren Wirklichkeit entrückt. Im Hinblick auf die Idee der Wirklichkeitsnähe der frühneuzeitlichen Kunst ist es bemerkenswert, daß Leonardo ein defizientes Moment erkannte, es rühmte und es zur Wesensbestimmung nutzte. "... Und das Auge nimmt, entsprechend seiner Aufgabe, wahres Vergnügen an solch' gemalter Schönheit, wie es das (auch) bei der lebendigen Schönheit tun würde. Es fehlt nur der Tastsinn, welcher sich zum größeren Bruder macht(, wenn er) im gleichen Momente (wirkt) (d.h. wohl: welcher sich vordrängt, wenn man z.B. eine Geliebte gleichzeitig anschaut und anfaÙt), und welcher, da er seine Absicht erreicht haben wird (gemeint wohl: da das Tastbegehren sich ruhig verhält, als wenn der Tastsinn befriedigt wäre), (nun) nicht hindert das einsichtige Erwägen der göttergleichen Schönheit (non impedisce la ragione del considerare la divina bellezza)" (§ 23, ca. 1490/92). Der Verlust an Unmittelbarkeit lieÙe die Verhältnisse besser beurteilen. Man müÙte Leonardo's Zeichnungen von Pflanzen und Tieren usf. entsprechend beurteilen: d.h. auch als einen darlegenden, die Verhältnisse erkennenden Weg von diesen Gegenständen weg, distanzierend, zu Figuren ihrer Gestalt und ihrer Glieder hin. Dieser Paragraph könnte ein erstes Zeugnis in der neuzeitlichen Kunstliteratur für ein 'interesseloses Wohlgefallen' sein.

Die Abbilder, auf die gleiche Weise wie die Gegenstände selbst wahrnehmbar, seien auch im gleichen AusmaÙe, das heißt universal, verständlich.

Zunächst: Gemalte Figuren könnten verständlich sein, so als sprächen sie: Die "... Gemälde werden, wenn die Handlungen (der Figuren) zu ihren inneren Zuständen (*li atti con li loro accidenti mentali*) wohl proportioniert sein werden, (so) verstanden sein (werden), als sprächen sie" (§ 18, ca. 1490/2). Sogar ein tauber Mensch könnte sie verstehen: "... Und wenn ein Gemälde figuriert sein wird mit den(jenigen) Bewegungen, welche den inneren Zuständen der Figuren angemessen sind, die in irgendeiner Angelegenheit handeln, dann wird ohne Zweifel (auch) der Taubgeborene die Handlungen und Absichten der Handelnden verstehen", und, umgekehrten Falles, würde ein Blindgeborener trotz einer dichterischen Beschreibung nichts vor sich sehen können (und mangels Seherfahrung nichts verstehen) (§ 20, ca. 1490/92).

Sodann: Die Malerei erstreckte sich auf viele Dinge, welche Worte nicht nennen könnten, da die angemessenen Wörter fehlten (§ 15, ca. 1500/05).

Und letztlich und am wichtigsten: die Wörter, welche die Sachen und die Dinge nannten, seien Sprache für Sprache verschieden, seien damit wohl auch nicht notwendig, sondern akzidentell (s.o.); dagegen seien die Figuren der Dinge aller Orten, wo die Dinge selbst verständlich, auch ihrerseits verständlich: "... Oder pass' auf: was ist (z.B.) einem Menschen näher, (ist es) der Name des Menschen (das Wort ‚Mensch‘) oder das Gleichbild des Menschen? Der Name ‚Mensch‘ ändert sich in den verschiedenen Ländern, die Form (aber) bleibt unverändert, falls nicht durch den Tod ... Wenn (Während) die Malerei in sich alle Formen der Natur umfaßt, habt ihr (ihr Dichter) nichts, außer Namen, welche nicht universal sind wie die Formen" (§ 19, ca. 1492).

Ich füge noch einiges in einer Anmerkung hinzu³³⁷.

³³⁷ Auch der Maler behandle Bedeutendes, *cose grande*: "... Und wird ein Dichter sagen können: ich werde eine Dichtung (*finzione*) machen, die große Dinge (Erhabenes) bedeuten wird (*significare*); so wird der Maler dasselbe machen, wie Apelles die 'Verleumdung' machte ..." (§ 19, ca. 1492). Vielleicht war auch an der nachfolgenden Stelle eine Allegorie gemeint: "... Es sagt der Dichter, daß er eine Sache beschreibe, die eine andere darstelle, voll von schönen Sentenzen. Der Maler sagt, daß er es frei habe, dasselbe zu machen; und in diesem Teil (darin) ist auch er ein Dichter ..." (sc. also dann kein Maler! vgl. oben der Dichter als Astrologe, Theologe etc.) (§ 25, ca. 1500).

In beiden Künsten gebe es ein geistiges und ein manuelles Tun: "... die Hände (des Malers) figurieren, was sie in der Phantasie finden; (aber auch) ihr Schriftsteller zeichnet manuell mit der Feder das, was sich in eurem *Ingenium* findet ..." (§ 19, ca. 1492).

Auch die Männer der Feder müßten zuerst etwas sehen, bevor sie über es berichten und es beschreiben könnten: "... Wenn ihr Historiographen oder Poeten oder andere(, ihr) Mathematiker nicht mit dem Auge die Dinge gesehen hättet, schlecht würdet ihr in den Schriften berichten können ..." (§ 19, ca. 1492).

Dann: "... Wenn du sagst, die Malerei sei *per se* eine stumme Dichtung, wenn dort nicht jemand wäre, der sagte oder für sie ausspräche, was sie vergegenwärtige ... (so siehe, daß selbst dann, wenn die Dichtung) einen Menschen hätte, der für sie spräche, man (dennoch) von dem nichts sehen würde, wovon man (da) redete ..." (§ 18, ca. 1490/92).

Letztlich: Die Kunst, auch die Kunst der Malerei, errege das Mitgefühl eines Hörers bzw. eines Betrachters. Doch errege die Malerei die verschiedenen Reaktionen nicht alle gleich gut, so

2. Der Unterschied, vorzüglich zur Musik und zur Dichtung, im Hinblick auf die Zeitlichkeit der Harmonie und auf die Darstellung des Gegenstandes.

Bei meinem Berichte darüber, daß nach Leonardo die Gegenstände in der Malerei unmittelbar (*immediat*), nach der im Anblicke dargebotenen Seite vollständig (*in integrità*) und in anschaulicher Proportion, Harmonie, dargestellt seien, habe ich vom Zeitmomente bisher abgesehen, welches bei der ersten Beobachtung aber mitklang und bei den zwei anderen Beobachtungen Leonardo wichtig war. Zumeist sprach Leonardo vom Zeitverlauf, sachlich von einer Zeitverlaufsentrückung in der Malerei. Wir werden dabei die Frage nach dem Raume nicht außer acht lassen können: ich werde berichten, wie Leonardo seine Beobachtungen ausdrückte, und diese Beobachtungen dann im Hinblick auf eine Differenz der Zeit- und Raumkünste interpretieren.

Ein gemaltes Ding sei unmittelbar, das heißt auch: unmittelbar jetzt zu sehen; es sei vollständig und sei vollständig auf einmal zu sehen; die Harmonie seiner Teile sei anschaulich, und sie sei auf einmal anschaulich.

Auch alle in einer größeren *Storia* gemalten Dinge seien jetzt und auf einmal zu sehen: in jenem Texte "Wenn du die blutreiche Schlacht figurierst, o Dichter, ..." fuhr Leonardo fort: "Und deine Zunge wird vom Durste, der Körper von Schlaf und Hunger gehindert sein, bevor du mit Worten das zeigst, was in einem Momente (*in un instante*) der Maler dir zeigt ... Welche lange und verdrießliche Sache würde es für die Dichtung sein, alle die Bewegungen der in einem solchen Kampfe Handelnden und die Teile ihrer Gliedmaßen und ihre Ausrüstungen wiederzusagen, welche Sachen das zu Ende gebrachte Bild mit großer Kürze und Wahrheit (*con gran brevità e verità*) vor dich hinstellt ..." (§ 15, ca. 1500/05).

Und nun: eine harmonische Proportionalität erklinge bzw. erscheine, sie wirke nur dann, wenn das in ihr Verbundene gleichzeitig erklinge oder gleichzeitig gezeigt werde. Hier lag für Leonardo eine Differenz zwischen der Malerei nebst der Musik auf der einen Seite und der Dichtung auf der anderen Seite und noch eine zweite Differenz, nun auch zwischen der Malerei und der Musik.

errege sie Lachen leichter als Weinen: "... der Maler aber wird zum Lachen bewegen, nicht aber zum Weinen, denn das Weinen ist ein heftigerer Zustand (*maggior accidente*) als das Lachen" (§ 25, ca. 1500). Zum Abschluß: Die Malerei habe wunderbare Wirkung, weil sie die Dinge der Natur zu ihrer wahren Ähnlichkeit bringe: "... mit ihr bewegen sich Liebende zu den Bildern des geliebten Gegenstandes, um mit nachahmenden Gemälden zu sprechen; mit ihr bewegen sich Völker mit leidenschaftlichen Gelübden, die die Bilder ihrer Götter aufsuchen; ... und Tiere täuschen sich mit ihr ...", wie Leonardo, dabei einem antiken Topos folgend, behauptete (§ 14, auch §§ 8, ca. 1500/05; 19, ca. 1492, 21, 23, 26, ca. 1490/92; 25, ca. 1500).

a) Differenz zwischen der Malerei und der Musik auf der einen Seite und der Dichtung auf der anderen Seite: Harmonie in der Zeiteinheit.

Zunächst zur Musik: die Musik sei die kleinere Schwester (*minore*) der Malerei, denn sie füge Harmonie für das Gehör zusammen, den zweiten der Sinne, und sie bringe solche Harmonie für das Gehör hervor (*componere armonia*) (§§ 29, ca. 1490/92, 31, ca. 1492)³³⁸. "Die Musik ... fügt Harmonie durch die Verbindungen ihrer zueinander proportionierten Teile, die in ein und demselben Zeit(momente, in ein und derselben Zeiteinheit) hervorgebracht sind" (*la musica ... componere armonia con le congiunzioni delle sue parte proporzionali operate nel medesimo tempo*, § 29). "... viele verschiedene Stimmen, miteinander zu ein und demselben Zeit(momente, zu ein und derselben Zeiteinheit) verbunden, daraus ergibt sich (jene) harmonische Proportion (*molte varie voci insieme aggiunte ad un medesimo tempo, ne risulta una proporzione armonica*), welche das Gehör so sehr befriedigt, daß die Hörer mit staunender Verwunderung verweilen, wie halb leblos" (§ 21, ca. 1490/92). Eine solche harmonische Proportion ergebe sich auch aus der Malerei, ja "viel mehr noch werden das die proportionalen Schönheiten eines engelgleichen Gesichtes tun, das in Malerei gesetzt ist, aus welcher Proportionalität heraus eine harmonische Zusammenstimmung (ein harmonischer Zusammenklang) entsteht, welche (welcher) dem Auge in ein und demselben Zeit(momente, Zeiteinheit) dient (*ma molto più farà le proporzionali bellezze d'un angelico viso posto in pittura, della quale proporzionalità ne risulta un armonico concerto, il quale serve a l'occhio in un medesimo tempo*) ... Und wenn solche Harmonie der Schönheiten dem Liebhaber jener (Frau) gezeigt sein wird, der solche Schönheiten nachgeahmt sind, ohne Zweifel wird dieser (Liebhaber) verharren mit staunender Bewunderung und unvergleichlicher Freude ..." (§ 21, ca. 1490/92).

Die Dichtung aber könne solches nicht hervorbringen, denn sie schildere nach und nach. "Aus der Dichtung aber, die sich auf die Figuration einer vollendeten Schönheit mittels der besonderen Figuration jedes einzelnen Teiles, aus welchem die vorgenannte Harmonie sich in der Malerei zusammensetzt, zu erstrecken hätte, daraus ergibt sich keine andere Anmut, als wenn du in der Musik jede einzelne Stimme (*voce*; vielleicht 'Ton'; doch vgl. das später angeführte Beispiel § 32) für sich alleine, zu verschiedener Zeit, zu Gehöre brächtest, woraus sich

³³⁸ Winternitz, Emanuel, "The Role of Music in Leonardo's Paragone", *Phenomenology and Social Reality*, FS Alfred Schulz, hg. Maurice Natanson, Den Haag o.J. (1970), 270-296, übersetzt Leonardo's Äußerungen zur Musik separat ins Englische und kommentiert sie (der Kommentar auch auf Italienisch in *Studi Musicali* 1, 1972, 79-99; die englische Fassung neu abgedruckt in: Winternitz, Emanuel, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven 1982, 204-223). Der Aufsatz nimmt in der englischen Fassung in seinen Anmerkungen Stellung zu der Übersetzung Irma Richter's in deren Ausgabe des Paragone (s.o.); der Aufsatz wurde in der italienischen Fassung in den Anmerkungen vermehrt.

kein Zusammenklang zusammensetzen würde; oder, wie wenn wir ein Gesicht Stück für Stück zeigen wollten, immer jene Stücke verdeckend, die man gerade vorher gezeigt hätte: aus solchen Darstellungen läßt das Vergessen keinerlei harmonische Proportionalität sich zusammensetzen, denn das Auge umfaßt die Teile nicht in ein und derselben Zeit mit seiner Sehkraft. Das Gleiche geschieht bei den Schönheiten einer jeden vom Dichter erfundenen Sache, von der das Gedächtnis, da ihre Teile in getrennten Zeit(momenten, Zeiteinheiten) getrennt genannt werden, keine Harmonie empfängt" (§ 21, ca. 1490/92). "... Nun siehst du, welcher Unterschied zwischen einem Erzählenhören einer Sache, die dem Auge gefällt, in der (benötigten) Länge der Zeit (*con lunghezza di tempo*) besteht und dem sie mit jener Schnelligkeit (*prestezza*) Sehen, in der man die wirklichen Dinge sieht ..." (§ 22, ca. 1490/2). "Die Malerei stellt dir in einem Nu (*in un subito*) ihre Wesenheit (*la sua essenza*) in das Sehvermögen ... und in genau derselben Zeit, in der sich die harmonische Proportionalität der Teile, welche das Ganze ausmachen, zusammenfügt (*si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto*); welche (Proportionalität) den Sinn befriedigt. Die Dichtung berichtet (dem Eindrucksvermögen) dasselbe aber mit ... dem Ohre, welches die Figurationen der Dinge, die genannt sind, konfuser und mit größerer Langsamkeit (*più confusamente e con più tardità*) dem Eindrucksvermögen zuträgt" (§ 23, ca. 1490/92).

Der Dichter wolle dem Maler zwar in der Beschreibung gleichkommen, "... aber er wird nicht gewahr, daß seine Worte bei der Erwähnung der (Teil)glieder solcher Schönheit, (er wird nicht gewahr, daß) die Zeit sie (die Teilglieder) teilt, eines vom anderen, und zwischenhinein (schon) das Vergessen schickt (*inframette la oblivione*), und (auch) die Proportionen teilt, die er (der Dichter) ohne große Weitläufigkeit nicht nennen kann ... Darum kann dasselbe Zeit(moment, dieselbe Zeiteinheit), in welches (in welche) man die Schau (*la speculazione*) einer gemalten Schönheit einbeschließt, nicht eine beschriebene Schönheit gewähren ..." (§ 23, ca. 1490/92).

"Der gleiche Unterschied besteht, insoweit es die Figuration körperlicher Sachen betrifft, zwischen einem Maler und einem Dichter, wie er zwischen zergliederten Körpern und geeinten (Körpern) (*dalli corpi smembrati a li uniti*) besteht, weil der Dichter beim Beschreiben der Schönheit oder der Häßlichkeit jedweden Körpers dich ihn (den Körper) Glied für Glied und zu unterschiedenen Zeit(momenten, Zeiteinheiten: nach und nach) und der Maler dich ihn ganz (und) in einem Zeit(momente, in einer Zeiteinheit) sehen macht. Der Dichter kann mit Worten die wahre Figur der Glieder, aus denen ein Ganzes sich zusammensetzt, nicht hinstellen (*porre*), wie ein Maler, welcher sie mit eben der Wahrheit vor dich hinstellt, welche in der Natur(wirklichkeit) möglich ist. Und dem Dichter geschieht dasselbe wie einem Musiker, (wenn) dieser einen für vier Sänger (Stimmen) komponierten Gesang allein singt und zuerst den Canto (Sopran) singt, dann den Tenor, und ebenso folgt der Alt und dann der Baß: daraus ergibt sich nicht die Anmut harmonischer Proportionalität, welche man in (die

einzelnen) harmonische(n) Zeit(einheiten; oder 'Harmoniezeiten'; *in tempi armonici*)³³⁹ einschließt..." (§ 32, ca. 1490/92).

"... Weißt du nicht, daß unsere Seele aus Harmonie gefügt ist (*che la nostra anima è composta d'armonia*) und daß sich Harmonie nicht erzeugt, wenn nicht in Momenten (Augenblicken) (*et armonia non s'ingenera se non in istanti*), in denen die Proportionalitäten der Objekte sich zu sehen oder zu hören geben?..." (§ 27, ca. 1490/92).

Ich füge einen weiteren Punkt in einer Anmerkung hinzu³⁴⁰.

³³⁹ S. auch die drittnächste Anmerkung.

Tempo armonico: Marinoni, Augusto, "'Tempo armonico' o 'musicale' in Leonardo da Vinci", *Lingua Nostra* 16, 1955, 45-48, klärt die Bedeutung des Begriffes bei Leonardo auf. Der Begriff bezeichne ein Zeitmaß, das Leonardo häufig benützte, um die Geschwindigkeit bewegter Objekte zu berechnen, und das präziser bestimmbar sein sollte als etwa der doch wechselnde Pulsschlag. Leonardo bestimme den *tempo armonico* in Cod. F, auf f. 48v, auf den 1.080sten Teil einer Stunde oder, umgerechnet, auf 3,33... Sekunden; diese eher gesucht wirkende Relation entspreche, ausgeglichen, nach Cod. Arundel 263, f. 223v, der Atmung, genauer: zehn Ein- und Ausatmungen in der Minute. Die gleiche Ziffer 1.080 finde sich auch an einer anderen Stelle desselben Cod. Arundel 263, auf f. 191r, zuerst geschrieben, dann aber durchgestrichen und durch die Ziffer 3.000 ersetzt, wodurch Leonardo ein kleineres Zeitmaß für noch genauere Messungen festsetzte; die neue Relation, ausgeglichen, dürfte einem Pulsschlag entsprechen. Marinoni hält die letztgenannte Notiz wegen der Änderung für die jüngere. Leonardo spreche weiters auf f. 191r (infolge eines Druckfehlers 171r) von einem mechanischen Instrumente (*orologio alleggerendo e aggravando*), um Zeit zu messen, wohl schon einer Art Metronom. Marinoni bemerkt ausdrücklich, es gebe bei dem Musiktheoretiker Franchino Gaffurio, einem Bekannten Leonardo's, welcher ausführlich von der 'Zeit' handle, keinen solchen, abstrakten Bezug auf die Stunde; die Zeitmessung bleibe dem Zeitschlagen des Musikers überlassen (Gaffurio's Zeitmessung sei, wie ich von Rudolf Bockholdt höre, am Pulsschlag orientiert). Gaffurio weilte ab 1484 in Mailand. Ich füge hinzu: solange, als man Leonardo's Absicht der Präzision betont, könnte der Zusatz '*armonico*' im Verständnis zurücktreten, welches Wort zugleich aber eben besagt, daß die Zeiteinheit wohl nicht als einzelne, sondern als Teil einer Proportion, verstanden wurde, und erkennen läßt, daß die Herkunft von Atmung und Pulsschlag gegenwärtig blieb, welche Zeiteinheit ihrer Länge nach, wie auch bei anderen Proportionsrechnungen üblich, nur ausgeglichen wurde.

Zur Datierung des Cod. Arundel s.a. Pedretti, Carlo, "Saggio di una cronologia dei fogli del Codice Arundel di Leonardo da Vinci", *Bibliothèque d' Humanisme et Renaissance* 22, 1960, 172-177, der die einschlägigen Folioseiten genau umgekehrt datiert: f. 191r 1500/05; f. 223v ca. 1510; und Cod. F an anderem Orte übrigens: 1508.

Zur Übersetzung von '*tempo*': Leonardo meinte, wie man aus der Sache sieht, stets die 'Zeiteinheit' oder den 'Zeitmoment', welche/welchen er auch *tempo armonico* nennen konnte: würde man die von Marinoni betonte Präzision, welche Leonardo anstrebte, zum Ausdruck bringen wollen, wäre 'Zeiteinheit' zu übersetzen; würde man die Fülle einer Harmonie darin anklingen lassen wollen, wäre wohl eher 'Zeitmoment' zu übersetzen.

³⁴⁰ Die Malerei habe wie die Dichtung: *invenzione* und *misura*: "Es sagt der Dichter, daß seine Wissenschaft aus *invenzione* und *misura* besteht - das ist der einfache (blanke) Körper der Dichtung -, *invenzione di materia* und *misura* in den Versen, und daß er sich dann mit allen anderen Wissenschaften bekleide; darauf antwortet der Maler, in der Wissenschaft der Malerei dieselben Verpflichtungen zu haben, d.i. *invenzione* und *misura*: *invenzione* in der Materie, die er bilden solle (*invenzione nella materia, che lui debbe fingere*), und *misura* in den gemalten

b) Differenz zwischen der Malerei und der Musik: Harmonie in der Zeitfolge und permanente Harmonie.

Von den Werken der Dichtung hatte es geheißten, ein Teil des Werkes folge dem anderen, ein Vers, ja ein Wort, folge dem anderen, der eine Vers werde geboren (also durchaus angestrebt und hervorgebracht), wenn der vorhergehende sterbe oder schon gestorben sei, beim Rezitieren eines Gedichtes erklinge der eine Vers, wenn der vorhergehende verklungen, so vermittele die Dichtung keine Proportionalität in je einen und zeitgleichen Momente: "... Siehst du nicht, (Dichter,) daß es in deiner Wissenschaft keine im Momente (*in istante*) geschaffene Proportionalität gibt, vielmehr wird ein Teil vom anderen sukzessive geboren und der folgende wird nicht geboren, wenn der vorhergehende nicht stirbt ..." (§ 27, ca. 1490/92). Die Malerei wie auch die Musik schaffen jedoch Proportionalität in einem zeitgleichen Momente, in einem Zeitmomente. Leonardo ging nun noch einen Schritt weiter, und er unterschied auch die Musik und die Malerei von einander: Während in der Malerei die gesamten Einzelproportionalitäten z.B. der in einer *Storia* verbundenen Figuren auf Dauer sichtbar blieben, erklangen in der Musik die gesamten Einzelproportionalitäten der Zusammenklänge nacheinander, auch hier gebe es ein immer neues Entstehen und Vergehen. "... nicht anders, als man die Porportionalitäten der unterschiedenen Stimmen für den Gehörsinn macht, welcher auch (deshalb) weniger würdig ist als der Gesichtssinn, weil ihm soviel, wie geboren wird, (auch) stirbt und dieses ebenso schnell im Sterben wie im Gebären. Etwas, das beim Gesichtssinne nicht geschehen kann; denn, wenn du dem Auge eine menschliche Schönheit, zusammengefügt aus den Proportionalitäten ihrer schönen Glieder, darstellen wirst, ist solche Schönheit nicht so sterblich und löst sich nicht so schnell auf, wie es die Musik macht, sondern sie hat lange Dauer (*longa permanenzia*) und läßt dich sie sehen und erwägen (*vedere e considerare*), und sie wird nicht (wird weder) wiedergeboren, wie es die Musik im vielen Tönen (wohl: 'im erklingen Lassen von immer Neuem'; *nel molto sonare*) macht, noch induziert sie dir Überdruß ..." (§ 23, ca. 1490/92).³⁴¹

Dingen, auf daß sie nicht disproportioniert seien ..."; doch bekleide sich der Maler nicht mit anderen Wissenschaften, sondern die anderen Wissenschaften sich mit der Malerei (indem sie mit Linien zeichnen und mit Linien Buchstaben schreiben und so Sichtbares hervorbringen) (§ 25, ca. 1500).

³⁴¹ Ich merke an, was Leonardo über Wiederholungen in der Dichtung und - im Gegensatz dazu - in der Malerei niederschrieb; er schrieb dieses an anderer Stelle nieder, als er die Wiederholung gleicher Bewegungen in ein und demselben Gemälde ablehnte: "... die Bewegungen der Arme oder der Beine nicht zu wiederholen (*replicare*), weder in ein und derselben Figur, noch auch in den um sie herum stehenden und den ihr nahen Figuren, wenn nicht die Notwendigkeit der Sache, die man bildet, dich etwa zwang ... (Auch Worte), gebietet man (dem Rhetor), nicht zu wiederholen außer in Ausrufen: in der Malerei aber geschehen keine (diesen Ausrufen) ähnliche Sachen, da die (einzelnen) Ausrufe in verschiedenen Zeit(momenten) da sind, die

Ich zitierte schon: "Die Musik ... fügt Harmonie durch die Verbindung ihrer zu einander proportionierten Teile, die in ein und demselben Zeit(momente, in ein und derselben Zeiteinheit) hervorgebracht sind ...", da fuhr Leonardo fort: "genötigt geboren zu werden und zu sterben in einer oder mehreren³⁴² harmonischen Zeit(einheiten), welche Zeiten die Proportionalität der Glieder (Teile), aus denen solche Harmonie sich fügt, umgeben (umfassen), nicht anders, als es die Zirkumferential-Linie (die Umrißlinie) (bei) den Gliedmaßen macht, wodurch man die menschliche Schönheit erzeugt. Die Malerei überragt und herrscht (*eccelle e signoreggia*) aber ob der Musik, da sie nicht stirbt unmittelbar nach ihrer Erschaffung, wie es die unglückliche Musik tut, sondern im Sein bleibt (*anzi, resta in essere*); und es zeigt sich dir in (vollem) Leben, was faktisch eine bloße Oberfläche ist ..." (§ 29, ca. 1490/92).

"... Aber der Maler antwortet und sagt, daß der (ein) Körper, aus menschlichen Gliedern zusammengefügt, von sich aus nicht ein Vergnügen in (derartigen) harmonischen Zeit(einheiten) gibt, in denen diese Schönheit sich (schon) zu ändern (*variarsi*) hätte, einem anderen (Körper dabei) Figuration gebend, und daß der Körper nicht in diesen Zeit(einheit)en geboren zu werden und zu sterben hätte, sondern (er, der Maler) mache ihn dauernd (*permanente*) für überaus viele Jahre, und dieser (Körper) sei von so großer Ausgezeichnetheit, daß sie (die

Wiederholungen von Gebärden (aber) in ein und derselben Zeit gesehen werden" (§§ 357, ca. 1500/05; 280, ca. 1505).

³⁴² Winternitz a.a.O. engl. Version p.281, Kommentar zur Stelle, betont, daß Leonardo hier den Plural benütze; und er hört heraus, daß Leonardo auch eine sukzessive Harmonie, eine Harmonie im Zeitenverlaufe anerkenne und diese damit sogar entdeckt habe. Vielleicht wäre a.) wie oben, anlässlich des Aufsatzes von Marinoni über den *tempo armonico*, daran zu erinnern, daß m.E. im Begriffe des *tempo armonico* nicht nur der einzelne Zeitmoment genannt wurde, sondern auch die Proportionalität zu vorausgehenden oder nachfolgenden Zeitmomenten mitgedacht und im Worte *armonico* genannt wurde, welches Zeitverständnis über die Proportionen der Notendauer dann auch Rhythmus und eine sukzessive Harmonie ermöglicht hätte; und es wäre b.) der Nachweis Marinoni's zu berücksichtigen, daß Leonardo die Länge des *tempo armonico*, dieser Zeiteinheit, auf drei und später auf eine Sekunde berechnete und sie damit auf das Atmen und später wohl auf den Pulsschlag bezog, eine Zeitlänge, in welcher nicht nur ein Ton oder gleichzeitige Töne, sondern bereits eine kleinste rhythmisch-melodische Sinneinheit erklingen konnte. Trotzdem bleibt bestehen, daß Leonardo's Staunen, wie das der älteren Musiktheorie (nach Rudolf Bockholdt z.B. Giovanni de Muris: *Vox, quando fit, est; sed cum facta est, non est*), dem Faktum des Erklingens der Töne (oder solcher kleinster rhythmisch-melodischer Sinneinheiten) galt und dem nicht mehr Klingen, sobald dann ein zugehöriges Nächstes (die nachfolgende Sinneinheit) erklingt, ein Phänomene, das sich Leonardo als so anders geartet zu hören gab als dasjenige, was er in der Malerei sah. Diesem Staunenswerten gegenüber kam auf der einen Seite weder das Faktum des Erklungenseins und die Leistung des bewahrenden Gedächtnisses in Betracht, noch auf der anderen Seite, daß auch ein Betrachter, zumal derjenige eines erzählenden Bildes, einer *Storia*, faktisch verlaufende Zeit braucht, um das Dargestellte wahrzunehmen, und daß ein Betrachter mitnichten das Bild auf einmal (in einem Momente) sieht. Leonardo sprach zwar manches, wie gesagt, vom Betrachter eines Gemäldes her und vom Hörer eines Gesanges her aus, meinte aber die Präsenz des einen bzw. die Aufführung des anderen Werkes.

Malerei) jene Harmonie proportionierter Glieder am Leben bewahre, welche die Natur (selbst) mit allen ihren Kräften nicht erhalten könne ..." (§ 30, ca. 1490/92).

Ich füge noch einiges als Anmerkung³⁴³ hinzu.

³⁴³ Verschiedene Zusätze:

a.) Die Malerei enthalte mehr Universalität und Vielfalt der Dinge, "... da sie Beinhalterin aller Formen ist, die sind, und derjenigen, die nicht sind in der Natur, ... (Die Musik) gibt sich nur mit der Stimme (oder: dem Tone; *voce*) ab" (§ 31, ca. 1492).

b.) "... Wenn du sagtest, die Musik verewige man durch ein sie Aufschreiben, so machen wir dasselbe (für die Malerei) hier durch Buchstaben ..." (§ 31, ca. 1492): die Aufführungsanweisung für ein Musikstück, die in der Notenschrift vorliegt, kann zwar nicht mit allgemeinen Darstellungsregeln für die Malerei verglichen werden, doch meinte Leonardo wohl eher jene Paragraphen seines Werkes, in denen er z.B. einzelne Bewegungsmotive oder ganze *Storie* beschrieb, welche er demnach mit der Notenschrift verglich.

c.) Leonardo suchte in der Proportionierung von Distanzen ein Äquivalent einzurichten zu den Tonrelationen in der Musik: "Der Maler gibt die Stufen der Dinge (sc. in der Entfernung), welche dem Auge gegenüber, wie der Musiker die Stufen der Töne (*voce*) gibt, welche dem Ohre gegenüber: gleichwohl die Dinge, welche dem Auge gegenüber, sich berühren, eines das andere, von Hand zu Hand, werde ich nichtsdestoweniger meine Regel (mir die Regel) (von Abständen) von zwanzig zu zwanzig Ellen machen; wie es der Musiker unter den Tönen gemacht hat, der, wiewohl (der Ton mit den nächsten) wechselweise vereinigt und festangeheftet (*unita et appicca' insieme*) ist, nichtsdestoweniger einige Stufen von Ton zu Ton (gesetzt) hat, fragend (nennend) jenen Prim, (jenen) Sekunde, (jenen) Terz, Quart, Quint, und so der Vielfalt des den Ton Erhöhen und Senkens, von Stufe zu Stufe, Namen gesetzt hat..." (§ 31, ca. 1492). Leonardo war also überzeugt, daß die Töne gleitend, kontinuierlich (s. auch im Folgenden), miteinander verbunden und daß die Tonstufen eine Setzung seien.

Nach Brachert, Thomas, "A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's 'Last Supper'", *The Art Bulletin* 53, 1971, 461-466, soll Leonardo in seiner Darstellung des *Letzten Abendmahles*, neben anderen Proportionierungsweisen, für die Tiefenrelationen Tonrelationen benützt haben.

d.) Malerei und Musik hätten es gleicherweise mit kontinuierlichen Größen zu tun: "Wenn du sagen wirst, die nicht mechanischen (nicht handwerklichen) Wissenschaften seien die geistigen, werde ich sagen, daß die Malerei eine geistige (Wissenschaft) sei; und daß sie genau (so) wie die Musik und wie die Geometrie die Proportionen der kontinuierlichen Größen und (daß) die Arithmetik (auf der anderen Seite) die (Proportionen) der diskontinuierlichen (Größen) erwäge, (daß die Malerei) so alle kontinuierlichen Größen (*le quantità*) und - in ihrer Perspektiv(lehre) - die Beschaffenheiten (*le qualità*) der Proportionen des Schattens und des Lichtes und (diejenigen) der Abstände erwäge" (§ 31, ca. 1492). Im § 721, ca. 1508/10 wird der Raum nochmals ausdrücklich als kontinuierliche Größe genannt.

"... diese beiden Wissenschaften (sc. Geometrie und Arithmetik) erstrecken sich (auf) nicht(s), wenn nicht auf die Kenntnis der kontinuierlichen (so nach § 31 die Geometrie) und (die Kenntnis) der diskontinuierlichen Größen (so nach § 31 die Arithmetik); von der (jener) Qualität aber handelt man (in ihnen) nicht, welche die Schönheit der Werke der Natur und der Schmuck der Welt ist" (§ 17, ca. 1500/05).

Leonardo hielt nach § 31 die Musik für mit kontinuierlichen Größen befaßt, wie die Geometrie; er ordnete sie nicht der Arithmetik zu, die mit diskontinuierlichen Größen befaßt ist. Müßte man an entsprechende Sangesweisen dann denken? Leonardo hielt nach § 31 die Tonstufen für ordnend eingeführt, wie der Maler die räumliche Tiefe ordnend stufen könne; er hielt die

Indem Leonardo, die Grenzen der Malerei und der Musik zu bestimmen, suchte, stellte er fest, daß die Harmonie auch mehrerer, nebeneinander gestellter Figuren z.B. in einem Historienbilde auf einmal da sei: *in un' subito; in istante; nel medesimo tempo*; daß sie mit *prestezza* zu sehen sei; und *in permanenzia* bleibe. Leonardo ging dabei von einem abgeschlossenen, vollendeten Werke aus; nicht etwa vom Werkprozesse, dem tatsächlichen Machen eines Werkes, um einen modernen Standpunkt zu nennen; und zugleich von einem Werke, das gehört oder gesehen wurde; Leonardo sprach dabei manches von diesem Sehen des Betrachters und diesem Hören des Hörenden her aus, meinte aber die Wahrnehmung des Hörers und des Betrachters selbst nicht, um einen anderen modernen Standpunkt zu nennen (vgl. die zweitletzte Anm.); Leonardo meinte die Präsenz als Gegebenheit des malerischen und die Aufführung als Gegebenheit des musikalischen Werkes.

Leonardo beschrieb die Differenz der Werke der Musik zu den Werken der Malerei als Differenz einer verschiedenen Zeitlichkeit. M.E. müßte jedoch gesagt werden, daß die *permanenzia* in der Malerei, welche davon unabhängig ist, daß der Betrachter Zeit braucht, um ein Werk der Malerei wahrzunehmen, selbst kein Zeitmoment ist, wie es 'Augenblick' und 'Weile' wären, ausgezeichnete Momente in einer Zeitfolge; die *permanenzia*, welche das *vedere et considerare*, welche das Hin- und Wiedersehen und das Bedenken, welche auch ein kompositionell folgerechtes Sehen erlaubt, entspringt dem Herausnehmen des Dargestellten aus der Zeit³⁴⁴. So wie die Dinge im Gemälde als Schein aus der Tastbarkeit herausgerückt sind, so sind sie in dieser *permanenzia* auch der Zeit entrückt; von der Zeitlichkeit ihrer Gegebenheit ist abgesehen: sie sind räumlich konzipiert.

Für Leonardo kamen noch zwei Argumente hinzu.

Zunächst eine Folge für das Verhältnis des Dargestellten zu dem Wirklichen, zu seinem Vorbilde: die Dinge seien im Gemälde dem natürlichen Verfall entrückt: "... Aber die Schönheit solcher Harmonie (eines wirklichen Menschen), die Zeit zerstört sie in wenigen Jahren, etwas, das einer solchen, vom Maler nachgeahmten, Schönheit nicht geschieht, weil die Zeit sie lange erhält ..." (§ 23, ca. 1490/92). Malerei, "o wundervolle Wissenschaft, du bewahrst am Leben (*in vita*) die hinfälligen Schönheiten der Sterblichen, welche (solcher Art) mehr

Tonstufen für gesetzt, nicht für entdeckt; falls entdeckt, dann wäre die Musik zur Arithmetik zu ordnen (s. bes. Georgiades, Thrasybulos, *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*, hg. Irmgard Bengen, Göttingen 1985, passim).

³⁴⁴ Auf das Problem einer durch die Folge der Figuren und Gruppen gesetzten Zeitgestalt und einer diese Zeitgestalt ermöglichenden, inneren Bildzeit, welches Lorenz Dittmann und Gottfried Boehm wiederholt thematisiert haben, kann nur hingewiesen werden, z.B.: Boehm, Gottfried, "Bild und Zeit"; Dittmann, Lorenz, "Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei", beide Aufsätze in *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hg. Hannelore Paflik, Weinheim 1987, 1-23 bzw. 89-124.

Dauer (*più permanenza*) haben als die Werke der Natur, die fortlaufend (*al continuo*) von der Zeit verändert werden, welche sie zum geschuldeten Alter (*alla debita vecchiezza*) hinbringt". Leonardo fuhr fort: "Und diese so beschaffene Wissenschaft (der Malerei) hat (ein) solches Verhältnis zur göttlichen Natur, wie es ihre Werke zu den Werken dieser Natur haben; und darum wird sie angebetet" (§ 29, ca. 1490/92). "... Aber (die Malerei) mache ihn (den menschlichen Körper) dauernd für überaus viele Jahre und von so großer Ausgezeichnetheit, daß sie jene Harmonie proportionierter Glieder im Leben bewahre (*riserva in vita*), welche die Natur mit allen ihren Kräften nicht erhalten (*conservare*) könnte. Wieviele Gemälde haben (uns) das Bild einer göttlichen Schönheit erhalten, deren wirkliches Vorbild Zeit oder Tod in Kürze zerstört hat(te), und würdiger hat das Werk des Malers sich bewahrt als das der Natur, seiner Lehrerin" (§ 30, ca. 1490/92). Dieses Bewahren des in Wirklichkeit der Zeit Verfallenden in der Malerei stand in Leonardo's Denken in unmittelbarem Zusammenhange mit und in unmittelbarer Folge zur *permanenza* in der Malerei, zur Zeitentrücktheit der Dinge, und es stand dem Entstehen und Vergehen des Tönenden, des Erklingenden in der Musik gegenüber.

Sodann ein zweites Argument, welches - nach Leonardo's Meinung - vom Wesentlichen zwar ablenke, jedoch dienen könne, ein mögliches Mißverständnis jener *permanenza* abzuweisen: ein Überdauern des Werkes infolge der Haltbarkeit des Materiales, aus dem es gemacht, oder infolge der Vielzahl der Abschriften, in denen es vorliege: dieses sei kein Argument für den Vorrang einer Kunst. Man könnte hier an die in großer Zahl zwar erhaltenen Dichtungen und an die zumeist untergegangenen Gemälde der Antike denken: das wies Leonardo grob zurück: "...Wenn ihr gesagt hättet: die Dichtung ist *più eterna*, werde ich dazu sagen, daß die Werke eines Kesselschmiedes ewiger sind, welche (Werke) die Zeit mehr erhält als eure oder unsere Werke, nichtsdestoweniger ist (seine Kunst) von wenig Phantasie (*de poca fantasia*) ..." (§ 19, ca. 1492).

Insbesondere die Haltbarkeit des Materiales, worin die Malerei nicht gerade hervorrage, so meinte Leonardo, sei ein Verdienst dieses Materiales, nicht des Künstlers. Würde jemand gesagt haben, die Werke der Skulptur seien *più eterna*, müßten diese Werke doch weniger Feuchtigkeit, Feuer, Kälte und Hitze fürchten, dann würde er, Leonardo, geantwortet haben: "diese Dauerhaftigkeit entspringt dem Materiale und nicht dem Künstler"; und diese Würde könne man auch der Malerei verleihen: denn, nach der materiellen Haltbarkeit, schlosse sich der Skulptur und der Plastik, in welchen es noch Unterschiede gäbe (Bronze haltbarer als Marmor), die Malerei auf Kupfer und - von ihm ausführlicher behandelt - die Malerei auf Terracotta, welche dann glasiert und gebrannt würde (etwa diejenige der della Robbia), an. Und die Malerei auf Terracotta "übertrifft sie (die Skulptur) aber ohne Vergleich an Schönheit, weil sich in ihr die zwei Perspektiven verbinden (die Linear- und die Luftperspektive), und in der Rundskulptur gibt es keine einzige (Perspektive), wenn sie nicht durch die Natur(wirklichkeit) gemacht wird (gemeint ist: die Rundskulpturen verkürzten

sich für den Betrachter faktisch, in den Terracottagemälden sei die Verkürzung aber dargestellt) ..." (§§ 37, ca. 1490/92, 38, ca. 1492; 43, ca. 1505/10).

3. Der Unterschied gegenüber der Skulptur: Die Malerei als Wissenschaft.

Leonardo berief sich dafür, daß er ein Urteil, eine *sentenzia*, über den Unterschied zwischen der Malerei und der Skulptur abgeben könnte, gelegentlich darauf, daß er beide Künste in gleichem Maße beherrsche (§ 38, ca. 1492). In der Tat beschrieb Leonardo einmal Eigenheiten der Technik und der Arbeitsweise in der Skulptur - was er bei der Dichtung und bei der Musik nicht tat -, wenn auch im Hinblick darauf, daß das geistig Erforderten bei einem Skulpteur nicht mehr als bei einem Maler sei, mehr nur bedürfe der Skulpteur der körperlichen Bewegung: denn das eigentümliche, ordnungsgemäße Verfahren (*il proprio ordinario*), eine Freifigur zu machen, beinhalte, so Leonardo, daß der Bildhauer viele Umrisse mache, damit die Figur in allen ihren Aspekten (von allen Seiten angesehen) *grazia (per tutti gli aspetti)* habe: dazu müsse der Bildhauer wieder und wieder zur Seite und zurück treten, damit er die konkav-konvexen oder auch geraden Grenzen, welche die Figur mit der umgebenden Luft haben solle, im Profile sehe: der Maler aber müsse nicht minder Kenntnis solcher Umrisse haben. Weiters beinhalte das bildhauerische Verfahren, daß der Künstler über die Kenntnis der Länge und der Breite der Muskeln, die er darstellen wolle, hinaus, um diese Muskeln faktisch herauszubringen, dort Steinmaterie wegnehme, wo er die Muskelintervalle, und dort Steinmaterie stehen lasse, wo er die Muskelhöhen machen wolle: dazu müsse er sich über die Figur beugen und sich dann wieder aufrichten, um Höhen und Tiefen genau zu sehen und die Umrisse darnach auszurichten (§ 36, ca. 1490/92): so sei der körperlichen Bewegung mehr erfordert.

Leonardo sprach hauptsächlich von der Skulptur (seltener von der Plastik) und von dem eigentümlichen Verfahren eines Skulpteurs, nämlich vom Wegnehmen der Materie (*consummare il marmo, od altra pietra superchia; cavare; levare*): beriefen sich die Bildhauer, so schrieb er, auf eine besondere, geistige Leistung (Anstrengung), die dazu erfordert sei, daß man nie zuviel der Materie wegnehme, weil man sie nicht wieder anstücken und einen Fehler derart nicht korrigieren könne, dann wies Leonardo diese Bildhauer nur ab, *perché non sono maestri, ma guastatori di marmi*, weil sie nicht Meister, sondern Verderber des Marmors seien (§§ 36, ca. 1490/92, 38, ca. 1492; 43, ca. 1505/10).

Einmal aber auch sprach Leonardo von der Plastik und von deren eigentümlichem Verfahren sowohl des Wegnehmens wie auch des Zusetzens der Materie (*levare e porre*); er sprach insbesondere von der Plastik in Ton und Wachs, vorzüglich in der Vorbereitung eines Bronzegusses als Modell für ein Bronzewerk, der letzten und dauerhaftesten Tätigkeit, welche die Bilderei

kenne (§ 38W³⁴⁵, ca. 1492): der Maler, so schrieb Leonardo, setze zwar nur Materie zu - offensichtlich wiederum einen Meister und keinen *guastatore* erwägend -; doch nehme jener Bildner weg (und setze zu) von nur einer Materie, der Maler jedoch von verschiedenen Materien (gemeint wohl: Kreide, Farbe, Eiweiß, Öl, Firnis usf.; § 39, ca. 1500/05), in deren aller Eigentümlichkeiten - so dürfte der Sinn sein - er sich auskennen müsse.

Leonardo verglich vor allem die Rundskulptur und deren Werk, die Statue (*figura tonda; tutto rilievo*), mit der Malerei und ging von dieser aus. Von der Statuarik und von der Malerei aus gebe es Übergänge zur jeweils anderen Kunst; wir würden sagen: es gebe zwei Arten des Reliefs.

Leonardo nannte das Basrelief dabei - wegen der Notwendigkeit einer Berücksichtigung der Perspektive in der Darstellung - eine Mischung aus Malerei und Skulptur (*mistione di pittura e scultura*, § 40, ca. 1500/05); doch betreffe dies nur die Linearperspektive, nicht die Perspektive des Hell-Dunkels, somit nähere sich das Basrelief der Malerei nur ein wenig an (*s'accosta ... alquanto*, § 37); und ein Bildhauer, der ein Basrelief mache, werde insoweit zu einem Maler (§ 42, ca. 1505/10). Leonardo merkte übrigens - zu einer Zeit, in der die Œuvres der Ghiberti, Donatello u.a. doch abgeschlossen vorlagen - Folgendes an: "... Wenn diese Dinge (die Abstandsproportionen), der Perspektive Kundiger, von dir erwogen werden, (dann) wirst du kein Werk in Basrelief finden, welches nicht voll von Irrtümern in Sachen des größeren und des geringeren Reliefs ist, das man für die Körperteile, die dem Auge mehr oder weniger nahe sind, fordert" (§ 37, ca. 1490/92). Das Basrelief - kehren wir dahin zurück - sei also Skulptur, die sich der Malerei nähere.

Erstaunlicher ist vielleicht, daß das farbige, glasierte, gebrannte *Terracottarelieff* von der Art desjenigen der della Robbia, besonders wohl des Giovanni, Leonardo nicht als Skulptur galt, sondern als Malerei (*pittura sopra terra cotta coperta di vetro*, §§ 37, 43), als eine Malerei, die sich der Skulptur nähere. Die della Robbia hätten ein Verfahren gefunden, jedes große Werk auf diese Art auszuführen; ein solches Werk verbinde sich nach der Haltbarkeit der Skulptur, an Schönheit übertreffe es die Skulptur ohne Vergleich wegen der zwei Perspektiven (§§ 37, ca. 1490/92; 43, ca. 1505/10).

Ich komme nun zu Leonardo's zentraler Unterscheidung der Malerei von der Skulptur, welche ja beide Gegenstände abbilden, deren Abbilder auf die gleiche Weise wahrgenommen werden wie diese Gegenstände selbst. Die Malerei habe jedoch, wie Leonardo betonte, eine größere Mannigfaltigkeit der Gegenstände und eine größere Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte.

a) Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände.

³⁴⁵ Bei Ludwig hinter § 45 belassen.

Die Malerei "... legt auf einer planen Oberfläche kraft ihrer Wissenschaft die weitesten Landschaften mit fernen Horizonten dar" (§ 35, ca. 1500). Die Perspektiven "... des Malers scheinen bis Hunderte von Meilen jenseits des Werkes ..." zu führen (§ 38, ca. 1492). Die Bildhauer "... können nicht die durchsichtigen Körper figurieren, können nicht die leuchtenden (Körper) figurieren, nicht Reflexstrahlen, nicht blanke Körper wie Spiegel und ähnliche glänzende Dinge, nicht Nebel, nicht dunkle Wetter und zahllose (weitere) Dinge ..." (§ 38, ca. 1492). Die Malerei "... umfaßt und beschließt in sich alle sichtbaren Dinge, was die Armut der Skulptur (die Skulptur in ihrer Armut) nicht tun kann, das ist: die Farben aller Dinge und deren (perspektivische) Abnahme; sie figuriert (auch) durchscheinende Dinge. Der Bildhauer wird dir die natürlichen (die wirklichen Dinge) zeigen ohne (weitere) Kunst, der Maler (aber) wird dir (die) verschiedenen Distanzen zeigen mit einer Veränderung der Farbe der Luft, welche zwischen den Gegenständen und dem Auge ist, er wird (dir) die Nebel zeigen, durch welche die Gestalten (Gestaltbilder) der Dinge (nur) mit Schwierigkeit dringen, er (wird dir) die Regen (zeigen), welche (noch) jenseits ihrer (selbst) Wolken mit Bergen und Tälern zeigen (sehen lassen), er (wird dir) den Staub zeigen, der in sich und jenseits seiner die Kämpfenden zeigt (sehen läßt), welche ihn aufwirbeln, er (wird dir) die Rauchschwaden (zeigen), mehr oder weniger dicht; er wird dir die Fische zeigen, die zwischen der Oberfläche der Gewässer und deren Grunde spielen, er wird dir die reinen Kiesel (?) von verschiedenen Farben auf dem gewaschenen Sande des Grundes der Flüsse, umgeben von grünenden Gräsern, in der Oberfläche des Wassers zeigen, er wird die Sterne in verschiedenen Höhen über uns zeigen und ebenso andere unzählbare Wirkungen, an die die Skulptur nicht heranreicht ..." (*E tale arte abbraccia e ristringe in sé tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della scultura, cioè li colori di tutte le cose e loro diminuzioni. Questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artefizio; il pittore ti mostrerà varie distanzie con variamento del color de l'aria interposta infra li obbietti e l'occhio; lui le nebbie, per li quali con difficultade penetrano le spezie delli obbietti; lui le pioggie, che mostrano dopo sé li nuvoli con monti e valli; lui le polvere che mostrano in sé e dopo sé li combattenti d'essa motori; lui li fiumi più o men densi; questa ti dimostrerà li pesci scherzanti infra la superfizie dell'acqua e il fondo suo; lui le pulite giare con varii colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati dalle verdeggianti erbe dentro alla superfizie de l'acqua; lui le stelle in diverse altezze sopra di noi, e così altri innumerabili effetti, alli quali la scultura non aggionge.*) (§ 40, ca. 1500/05).

"Die Skulptur entbehrt der Schönheit der Farben, entbehrt der Farbperspektive, sie entbehrt der (Luft)perspektive und der Verwirrung (Verunklärung) der Grenzen der vom Auge entfernten Dinge, denn sie wird die Umrisse der nahen Dinge (auf die gleiche Weise) wie die der entfernten bekannt machen

(kennzeichnen), und sie wird nicht die Luft, welche zwischen dem entfernten Objekte und dem Auge ist, das (entfernte) Objekt mehr besetzen (bedecken) machen als ein nahes Objekt; sie wird keine blanken Körper und keine durchscheinenden machen, wie die verschleierte Figuren, welche (noch) das nackte Fleisch unter den, über es gelegten, Schleiern zeigen (sehen lassen), noch wird sie den kleinen Kiesel (?) verschiedener Farbe unter der Oberfläche durchsichtiger Wasser machen" (§ 41, ca. 1508/10). Ein "... Gemälde (hier: ein auf Kupfer gemaltes Gemälde) ist voll von verschiedenen und angenehmen Farben (*di varii e vaghi colori*) und unbegrenzten Mannigfaltigkeiten ... Wie das Gemälde (jetzt: ein auf Holz gemaltes Gemälde) schöner ist, von mehr Phantasie und reicher, so ist die Skulptur haltbarer; anderes hat sie (die Skulptur) nicht ... Eine wundervolle Sache: greifbar scheinen zu machen ungreifbare Dinge, erhaben ebene Dinge, fern nahe Dinge! ..." (§ 38³⁴⁶, ca. 1492).

In der Malerei werde diese größere Mannigfaltigkeit der Gegenstände infolge der Mannigfaltigkeit auch der Gesichtspunkte distinkt sichtbar gemacht; so war in den angeführten Textpassagen z.B. von der Farbe und der Perspektive schon die Rede.

b) Die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte.

Der Maler habe in der Beobachtung der Wirklichkeit und in deren Darstellung verschiedene Kategorien zu berücksichtigen, mehr Kategorien als der Plastiker und der Skulpteur, nämlich ihrer zehn. Diese Kategorien waren für Leonardo's Verständnis der Malerei als einer Wissenschaft höchst wichtig; sie strukturierten diese Wissenschaft. In diesem Kapitel sind die Kategorien nur aufzuzählen, um den Unterschied zwischen der Skulptur und der Malerei anzuzeigen.

Der Maler, der die Wirklichkeit beobachte und sein Werk mache, arbeite nach zehn Kategorien: *luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto, quiete* (§ 36, ca. 1490/92), Licht, Finsternis, Farbe, Körper (Oberfläche), Figur, Lage (Ort), Entfernung, Nähe, Bewegung, Ruhe. Ihnen gemäß setze sich die Schönheit der Welt zusammen (*di che si compone la bellezza del mondo*, § 20, ca. 1490/92), sie seien der zehnfache Schmuck der Wirklichkeit, der Natur (*dieci ornamenti della natura*, § 20); sie seien dem entsprechend die zehn verschiedenen *Discorsi* eines Malers, mit denen er sein Werk zur Vollendung bringe (*dieci varii discorsi, con li quali esso conduce al fine le sue opere*, § 36).

Ein Bildner der Rundskulptur und der Rundplastik habe dem gegenüber nur fünf Kategorien zu beachten: *corpo, figura, sito, moto, quiete*. Ein Bildner eines

³⁴⁶ Das Zitat gehört zu einem Teil des § 38, der im Codex hinter dem § 45 steht, was Ludwig in seiner Edition beibehält, den Pedretti und Vecce aber zum § 38 versetzen.

Reliefs, indem er perspektivisch beobachte und darstelle, noch zwei weitere Kategorien, wenigstens zum Teile: *remozione* und *propinquità*; doch besorge ein solcher Reliefbildner insoweit, wie erwähnt, das Geschäft eines Malers; und das nur zum Teile, genauer zu einem Drittel, da der Reliefbildner auf die *prospettiva lineale* achte, nicht aber z.B. auf die *prospettiva de' colori*, die Farbperspektive (§§ 36, 37, ca. 1490/92; 31, ca. 1492; 40, ca. 1500/05); nicht auf die zweite und die dritte Perspektive, die Farb- und die Luftperspektive (§§ 132, ca. 1492; 136, ca. 1513/14).

Ein Statuariker, der eigentliche Skulpteur und Plastiker, benötige die Kenntnis der Verläufe der Konture der sichtbaren Dinge, die Kenntnis der Körperfiguren von jeder Seite (*tutti li termini delle cose vedute (delle figure de' corpi) per qualonche verso*, § 36), er benötige die Kenntnis der einfachen (d.h. unverkürzten) Maße der Körper und ihrer Glieder nach Länge, Breite und Dicke (§§ 35, 36), die Kenntnis ihrer Proportionen (§ 42, ca. 1505/10) und auch die Kenntnis der Natur der Bewegungen und Stellungen der Körper (*la natura delli movimenti e posati*, § 35, ca. 1500). Leonardo wies ausdrücklich, wie schon berührt, ein Argument zugunsten des Statuarikers zurück: der Bildhauer habe in einer jeden Statue wegen der zahllosen Ansichten, in denen eine Statue gesehen werden könnte (*per li infiniti aspetti donde essa pò essere veduta*, § 37), und wegen der einander beim Umschreiten einer Statue kontinuierlich folgenden und damit zahllosen Konture (*per gl'infiniti termini ch'hanno le quantità continue*, § 43, ca. 1505/10) eigentlich ungezählte Figuren zu machen und der Maler in seinem Werke in jeder Figur nur eine: zutreffender geurteilt, so lehrte Leonardo, habe der Bildhauer, mit einem Maler verglichen, in einer Statue jeweils zwei Figuren zu machen, eine von vorne und eine von hinten (§ 37), kurz: zwei halbe, aufeinander passende Figuren (§ 43). Man versteht dieses Argument vielleicht besser, wenn man ein herausragendes Beispiel, Leonardo's Zeichnung eines männlichen *Rückenaktes* in Windsor (Rötel, 27 x 16 cm, ca. 1503/07, Windsor, Royal Library 12.596 r), heranzieht: bei diesem Rückenakte war die Binnenmodellierung so geartet, daß auch mögliche Konturverläufe des Rückens bei einer vorgestellten Drehung des Körpers zu sehen waren, die Binnenmodellierung kam zugleich an Intensität den auch hier hervorgehobenen Randkonturen nahe, war diesen in neuer Weise verhältnismäßig, so, wie es in den älteren, auch in den späten Quattrocento-, Zeichnungen nicht üblich war; das entsprach in den Augen Leonardo's nun wohl einer halben Rundskulptur - denn auch in Rundskulpturen pflegten die Flankenkonture, in Übereinstimmung mit der frontalen Ansichtigkeit der Skulpturen, durch Geschlossenheit und Einheitlichkeit ausgezeichnet zu sein.

Die Skulptur, die der Bildner macht, "... ist nichts anderes als das, was sie scheint, d.i. ein Körper, erhaben, von Luft umgeben, von dunkler und heller Oberfläche bekleidet, wie es die anderen Dinge der Wirklichkeit (auch) sind ..." (§ 42), insofern spielten auf einem Werke der Skulptur auch das reale Licht und der reale Schatten und wirkte die Perspektive an ihm, genau wie an einem Werke

der Naturwirklichkeit; der Maler dagegen mache dieses Spiel des Lichtes und der Schatten, und er mache die Perspektive, sein Werk bringe Licht, Schatten und Verkürzung mit sich; dem Bildner helfe die Natur darin aus, er finde diese Aufgabe fortwährend schon getan (§§ 37, 38, 39); insofern sei die Natur bei einer Skulptur ihrerseits - ebenso wie der Skulpteur - Werkmeisterin, und sie leiste noch den gewichtigeren Teil (§ 42). Darum bleibe eine Skulptur auch in besonderer Weise von dem Lichte in der Wirklichkeit abhängig, brauche sie doch stets ein *lume particolare*, wie bei ihrer Herstellung, ein Licht von oben, und vertrage sie kein allgemeines, allseitiges Licht (*l'uniforme lume universale de l'aria*, § 42). Der Maler aber verwandele sich in die Natur selbst (*si converta in essa natura*, § 39), indem er die Linear-, die Luft- und die Farbperspektive hervorbringe (§§ 38, 45).

c) Die Wiederholung der Wirklichkeit in der Skulptur, der Schein der Wirklichkeit in der Malerei.

"... Die Skulptur", so war zu lesen, "ist nichts anderes als das, was sie scheint (*non è altro che quel ch'ella pare*), d.i. ein Körper, erhaben, von Luft umgeben, von dunkler und heller Oberfläche bekleidet, wie es die anderen Dinge der Wirklichkeit (auch) sind ..." (§ 42, ca. 1505/10). "... und allein genügen einem solchen Künstler die einfachen (unverkürzten) Maße der Glieder und die Natur der Bewegungen und der Stellungen, und so kommt sie (die Skulptur) zu ihrem Ende, indem sie dem Auge dasjenige darzeigt, was dieses(, gezeigt, auch) ist (*dimostrando a l'occhio quel che quello è*), und sie gibt von sich aus ihrem Betrachter keinerlei Bewunderung, wie es die Malerei macht ..." (§ 35, ca. 1500). "Das erste Wunder, das in der Malerei erscheint, ist das Abgehoben-Scheinen der Sache von der Mauer oder einer anderen Ebene (einem anderen Bildträger) und das subtile Täuschen der Urteile mit jener Sache, die von der Oberfläche der Wand (von dem Bildträger gar) nicht getrennt ist; in diesem Falle macht der Bildhauer seine Werke so, daß sie soviel scheinen, wie sie sind ..." (§ 45, ca. 1508/10).

Die Skulpturen seien von gleicher körperlich-räumlicher Identität wie das in ihnen Dargestellte, sie seien insofern Wiederholung der Wirklichkeit; der Maler müsse die körperlich-räumliche Gegebenheit der Dinge als Schein hervorbringen: so sei "die Malerei von größerem geistigen Diskurse³⁴⁷ (*di maggior discorso mentale*) als die Skulptur und von größerer Kunstfertigkeit (*di maggior arteficio*) ..." (§ 42, ca. 1505/10).

³⁴⁷ Das Wort *discorso* meinte bei Leonardo nicht unbedingt eine bloß geistige Tätigkeit; in § 719 liegt ein Beispiel dafür vor, daß Leonardo eine mathematische Demonstration einen *discorso* nannte. Durch den identischen Wortgebrauch klinge, so könnte man sagen, im *discorso mentale* die Möglichkeit eines Überganges von der Überlegung zur Demonstration an; wenn man nicht, wohl zutreffender, unmittelbar auf das Zeichnen und Malen als die Sprechweise eines sehenden und erwägenden Künstlers zurückginge (s.u.).

Ich erinnere an die Passage über den Augenschein gegenüber der zurückgetretenen Tastbarkeit in der Malerei; hier gekürzt: "... Und das Auge nimmt, entsprechend seiner Aufgabe, wahres Vergnügen an solch' gemalter Schönheit, wie es das (auch) bei der lebendigen Schönheit tun würde. Es fehlt nur der Tastsinn, welcher ... (hier) nicht behindert das einsichtige Erwägen göttergleicher Schönheit ..." (§ 23, ca. 1490/92). Die Malerei habe einen Vorrang an Schein und dadurch den Vorzug, ein erwägendes und nicht zugreifendes Einsehen zu ermöglichen, ja, sie habe in dieser Hinsicht einen Vorrang an Geist und Kunst.

Es darf angemerkt werden, daß Skulpturen als Wiederholung von körperlich-räumlicher Wirklichkeit eher zur Stellvertretung, zur Machtvertretung und Machtäußerung geeignet sind, man denke an die Herrscher-, an die Götter- und Heiligenstatuen; und es darf dieser Unterschied vielleicht so ausgesprochen werden: die Skulptur habe es in erster Linie mit der Darstellung der Existenz einer Essenz, die Malerei mit der Essenz einer Existenz zu tun.

Für Leonardo jedoch blieb die Skulptur als bloße Wiederholung von Wirklichkeit eine *ars meccanica*, eine Handwerkskunst, sie war ihm keine *scienza*, auch keine *ars liberalis*.

Diese Unterscheidung der Malerei und der Skulptur ist, wenn man von der Geschichte der Einschätzung der einzelnen Bildenden Künste handelt, als Leonardo's Meinung festzuhalten.

Dagegen die Malerei: Sie sei eine *ars liberalis* und darüberhinaus eine *scienza*. Wenn die Musik eine *ars liberalis* sei, dann sei es auch die Malerei, beide seien *artes liberales* (§ 31, ca. 1492); zugleich sei die Malerei, so Leonardo, eine *scienza (mentale)*, § 31), einmal nannte er auch die Dichtung eine *scienza* (§ 27, ca. 1490/92).

Leon Battista Alberti hatte die Malerei in seinem Traktate *De pictura libri tres* in der *Doctrina* zu einer *ars liberalis* oder, wie er dort - vielleicht um den Kreis der neun *artes liberales* nicht ausdrücklich aufzubrechen - schrieb, zu einer *ars bona* angehoben; er hatte das dadurch getan, daß er die Komposition in das Zentrum einer Lehre von der Kunst in der Malerei gerückt hatte³⁴⁸. Das war 1435 geschehen und - soweit es die Malerei angeht - unter dem Eindrucke der Werke des Masaccio und nach dem Vorbilde der Rhetorik.

Leonardo akzeptierte die Erhöhung der Malerei zu einer *ars liberalis* (und damit wohl auch die Bedeutung der Komposition), und er ging mit der Lehre von den zehn Kategorien, für die es bei Alberti kein Äquivalent gegeben, darüber hinaus und nannte die Malerei unter diesem Aspekte eine *scienza*. Der Begriff *scienza* war für Leonardo mit dem Begriffe einer *ars liberalis* nicht synonym, sondern

³⁴⁸ S. dazu: Kuhn, "Alberti", bes. pp. 175sq. und Kuhn, *Erfindung und Komposition*, bes. pp. 74sq.

der Begriff *scienza* meinte die Malerei insofern, als nunmehr die hinzugekommenen zehn Kategorien im Zentrum der Lehre von der Malerei standen³⁴⁹. Das geschah 1492, und es wurde von Leonardo in der Praxis (*Exempla*) und in der Lehre (*Doctrina*) und ohne Vorbild geleistet.

Ebenso ausdrücklich wie Leonardo für die Malerei behauptete, sie sei eine *ars liberalis*, ja, ein *scienza*, ebenso nachdrücklich lehnte er dieses für die Skulptur ab: "*La scultura non è scienza ma è arte meccanicissima*" (§ 35, ca. 1500). Würde man die Anhebung der Kunst in der Malerei durch Alberti und die weitere Anhebung der Malerei durch Leonardo, wie gerade geschehen, als einen historischen Vorgang, als eine Entwicklung in der Wirklichkeit und im Verständnis der Kunst und der Malerei ansehen, was Leonardo selbst wohl nicht tat, dann hätte man in Leonardo's Unterscheidung der Skulptur und der Malerei zugleich ein Beispiel für ein Urteil über eine Ungleichzeitigkeit der Künste.

1492 und bis gegen die Jahrhundertwende lagen skulpturale und plastische Werke des Andrea del Verrocchio, in dessen Werkstatt Leonardo ausgebildet worden war und dessen Werke demnach seine besondere Erfahrung ausmachten, lagen auch plastische Werke des Antonio del Pollaiuolo vor - oder sie waren im Entstehen -, kaum aber noch Werke des Michelangelo, dessen *Pietà* (Rom, St. Peter) als Beispiel erst um 1500 vollendet wurde; doch arbeitete Leonardo selbst seit 1482 am Reiterdenkmal für Francesco Sforza, dessen Modell in endbeabsichtigter Größe, 1493 fertig, im Hofe des Kastells zu Mailand ausgestellt wurde. Ob und in welchem Ausmaße Leonardo in seiner eigenen und in des Michelangelo Arbeit als Plastiker bzw. als Skulpteur eine *Epochè* gesehen haben könnte, bleibt nur durch Anwendung seiner Argumente zu erschließen und demnach zweifelhaft.

Da gegenüber dem Malen beim Herstellen von Skulpturen, besonders solcher aus Stein, die körperliche, anstrengende Arbeit ebenso zunehme, wie die geistige Arbeit, infolge der geringeren Anzahl der Kategorien, die zu berücksichtigen, zurückgehe, schrieb Leonardo: der Bildhauer führe seine Werke mit größerer *fatica di corpo*, der Maler mit größerer *fatica di mente* aus (§ 36, ca. 1490/92). Ebendort findet sich auch eine burleske Kontrastierung der Tätigkeit eines

³⁴⁹ Auch Cennini hatte im Hinblick auf die Malerei von einer *scienza* gesprochen: diese *scienza* war der Ursprung aller Künste (schon in der Person des Ersterschaffenen Adam), an welcher die Malerei in besonderem Maße teil hatte (cap. 1), und zugleich auch das Ziel, woraufhin der Maler sich einen und zwar seinen eigenen Stil erarbeitete, wozu es mehr bedurfte als der Kunst, der *Ars*, nämlich auch der *fantasia* (cap. 27). Doch war die *scienza* selbstverständlich keine auf die Naturwirklichkeit gerichtete Forschung, Erforschung all dessen, was sichtbar war oder sichtbar gemacht werden konnte. S. zur *scienza* bei Cennini: Kuhn, "Cennini", bes. 139 - 142, jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4689/>, und Kuhn, *Erfindung und Komposition*, bes. pp. 67 - 70.

Bildhauers und derjenigen eines Malers, freilich nun eines Tafelmalers³⁵⁰: "... Du könntest die Wahrheit (über)prüfen, da der Bildhauer beim Machen des Werkes ja mit der Kraft seiner Arme und mit den Schlägen seines Hammers dahin wirkt, den Marmor oder einen anderen überflüssigen Stein, welcher die Figur, die er in sich schließt (und die der Bildhauer herausarbeiten will), überragt, mit äußerst mechanischer (handwerklicher) Tätigkeit zu verzehren (ihn zu beseitigen), oftmals dabei von großem Schweiß, welcher, mit Staub verbunden, in Schlamm verwandelt ist, begleitet (bedeckt und) mit eingeschmiertem Gesichte, ganz eingemehlt mit Marmorstaub, so daß er einem Bäcker gleicht, (auch) bedeckt von kleinen Splintern, so daß er rückseits aussieht wie beschneit; und auch die Behausung ist verschmutzt, voll von Steinsplintern und Steinstaub. Alles (dieses) geschieht dem Maler - wir sprechen von hervorragenden Bildhauern und Malern - entgegengesetzt, da der Maler, wohl gekleidet und mit großem Überflusse, vor seinem Werke sitzt und den höchst leichten Pinsel mit angenehmen Farben (*vaghi*) führt, geschmückt mit Kleidern, wie (es) ihm gefällt. Und das Haus ist voll von anmutigen Bildern (*vaghe*) und blitzt und (er ist) oft begleitet von Musik oder Leuten, die aus verschiedenen und schönen Werken vorlesen, die ohne das Hammergetön oder anderes Lärmgemisch mit großem Vergnügen gehört werden ..." (*Provasi così esser vero, con ciò sia che lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consummare il marmo, od altra pietra superchia, che eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con esercizio meccanicissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata, e tutto infarinato di polvere di marmo che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie, che pare li sia fioccato adosso; e l'abitazione imbrattata e piena di scaglie, e di polvere di pietre. Il che tutt'al contrario avviene al pittore, parlando di pittori e scultori eccellenti; imperò che 'l pittore con grand'agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e move il levissimo pennello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come a lui piace, e l'abitazione sua piena di vaghe pitture, e pulita, et accompagnata spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere, la quale, senza strepito di martelli od altri rumori misto, sono con gran piacer udite*) (§ 36, ca. 1490/92). Das eine ist das Leben eines Herren, wie es Jan Vermeer, 170 Jahre später, zum Ruhme der Malkunst in *Maler und Modell* (Wien, Kunsthistorisches Museum GG 9128) ähnlich verherrlichte, das andere das Leben eines Handwerkers.

³⁵⁰ Schon Cennini hatte den Unterschied ähnlich gesehen, allerdings damals zwischen einem Tafelmalers und einem Wandmalers: *E sappi che 'l lavorare di tavola è proprio da gentile uomo, ché co' velluti in dosso puoi far ciò che vuoi*. "Und wisse, daß die Tafelmalerei die Sache eines feinen Mannes ist, weil du mit Samt am Leibe sie betreiben kannst, wie dir beliebt" (cap. 145). Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, comm., annotato Franco Brunello, prefaz. Licisco Magagnato, Vicenza 1971, ²1982, p. 148; vgl. Kuhn, „Cennini“, bes. p. 147.

Die Abwehr einer jeden handwerklichen Wiederholung der Naturwirklichkeit war so groß, daß Leonardo sich in diesem Zusammenhange auch über das von Leon Battista Alberti erfundene Netz, als Hilfsmittel für eine perspektivische Darstellung, sehr reserviert äußerte: "... und darum kehren viele zur Natur(wirklichkeit unvermittelt) zurück, da sie in solcher Erörterung von Licht, Schatten und Perspektive nicht wissenschaftlich gebildet sind (*scienziati in tale discorso*), darum bilden sie das Natur(wirkliche unmittelbar) ab ..."; einige benützten dabei Glasscheiben, transparentes Papier oder (eben) das Netz, um die durchscheinenden Dinge der Wirklichkeit auf ihnen zu umreißen, nach den Regeln der Proportionalität auch zu berichtigen und sich Lage, Größe und Gestalt der hellen und der dunklen Teile zu bemerken; "dies aber kann man nur bei jenen loben, die, (auch) mit der Phantasie nahe der Naturwirklichkeit zu arbeiten, verstehen (*che sanno fare di fantasia apresso alli effetti di natura*)" und sich nur Mühe sparen und nicht ablassen wollen, auch in jedem kleinen Stücke das Wirkliche nachzuahmen. Andernfalls führte solche Faulheit (*pegrizia*) zur Destruktion des *Ingenium*, das dann ohne solche Hilfe nicht (mehr) auskomme (§ 39, ca. 1500/05). - Der Zusammenhang mit dem Denken des Alberti klingt in diesem Paragraphen noch einmal durch: "... Und diese (die sich solcher Hilfsmittel aus Faulheit bedienen) sind stets arm und kleinscheckig in jeder Erfindung und Komposition von Historien, welche Sache (die Erfindung und die Komposition von Historien) das Ziel dieser Wissenschaft ist, wie an seinem Orte dargelegt wird" (§ 39). Die Erfindung und die Komposition von Historien waren auch Alberti die Aufgabe und das Ziel der Malerei gewesen: wer Alberti's Mittel der Netzprojektion extensiv und aus Faulheit gebrauchte, der verfehle - Alberti's Ziel.

Die Malerei also bringe alle ihre Teile mit sich (§ 44, ca. 1508/10).

4. Die Wissenschaft der Malerei.

Leonardo entfaltete die Wissenschaft der Malerei, soweit er es schriftlich tat, im Gesamten seines Traktates. Francesco Melzi ordnete - vielleicht nach einem Plane Leonardo's - im ersten, die Grenzen der Malerei klärenden Teile des Traktates auch solche Notizen an, die den Unterschied zu anderen Wissenschaften betreffen - im Hinblick auf die Gewißheit der Wissenschaften, ferner Notizen, die von den Gründen für die Wissenschaftlichkeit der Malerei und - letztlich - vom Verhältnis der Wissenschaft der Malerei zum Handwerk des Malens handeln.

a) Der Unterschied zu anderen Wissenschaften im Hinblick auf die Gewißheit.

Leonardo's Axiom war: Die Wissenschaft gebe Wahrheit und Gewißheit, letztere als objektive Sicherheit (*verità e certezza*, §§ 7, ca. 1500/05; 33, ca. 1500); andernfalls sei die Wissenschaft *vana e piena d'errori*, sei eine *confusa scienza*; und der Gelehrtenstreit deren Kennzeichen (§ 33, ca. 1500).

Leonardo meinte, Gewißheit in der Wahrheit (objektive Sicherheit) könne nur entstehen, wenn die Erfahrung sie gründe, wenn diese Erfahrung über die Sinne gemacht sei und der Weg über die Sinne zur Wissenschaft führe ("... die wahren Wissenschaften aber sind jene, welche die Erfahrung durch die Sinne hat eindringen machen ...", *le vere scienze son quelle che la esperienza ha fatto penetrare per li sensi*, § 33); die Erfahrung sei die Mutter der Sicherheit (§ 33). Und unter den Sinnen sei es vorzüglich der Gesichtssinn, welcher sichere Erfahrung vermittele; denn schon das Ohr täusche sich über die Lage und die Abstände der Ton oder Geräusch abgebenden Objekte, mehr noch der Geruchssinn; und der Geschmack und der Tastsinn nähmen überhaupt nur einzelne Stellen eines Objektes wahr (§ 11, ca. 1490/92). Und darnach bestimme sich auch die Gegenstandswelt der Wissenschaft der Malerei, welche alles umfaße, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne.

Schon die Sinne täuschten uns; wie aber erst herrsche Täuschung, wenn der sinnlichen Erfahrung keine da sei, wie in der Theologie; davon sei die Wissenschaft der Malerei abzuheben: "... Und wenn wir (schon) an der Sicherheit einer jeden Sache zweifeln, die durch die Sinne geht, wieviel mehr müssen wir zweifeln an den Dingen, die gegen diese Sinne aufrühren, wie die Wesenheit Gottes und der Seele und ähnliche Dinge, über die man immer disputiert und streitet; und es geschieht wahrlich, daß immer, wo die *Raggione* fehlt, das Geschrei sie ersetzt, welche Sache nicht geschieht bei sicheren Dingen ..." (*e se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelle ad essi sensi, come della essenza de dio e dell'anima e simili, pe le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre dove manca la ragione supplisce le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe*, § 33).

Doch auch die Philosophie, welche Leonardo mit der Malerei des Näheren verglich, begnüge sich nicht, stets an jener ersten und sicheren Wahrheit festzuhalten; die Wissenschaft der Malerei sei auch von ihr zu unterscheiden: "Die Malerei erstreckt sich auf die Oberflächen, die Farben und die Figuren jedweder von der Natur geschaffenen Sache, und die Philosophie dringt in dieselben Körper ein, deren je eigene *virtù* in ihnen erwägend. Doch bleibt sie nicht mit jener Wahrheit zufrieden gestellt, welche der Maler hervorbringt (oder: was der Maler macht), die in sich die erste (oder Haupt-) Wahrheit solcher Körper umfaßt, weil das Auge sich weniger täuscht" (*ma non rimane soddisfatta*

con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l'occhio meno se inganna, § 10, ca. 1500/05).

b) Die Begründung der Wissenschaftlichkeit der Malerei. Die Prinzipien, der schrittweise und folgerechte Aufbau, die allgemeine Verständlichkeit.

"Wissenschaft wird jener geistige Diskurs genannt (*scienza è detto quel discorso mentale*), der seinen Ausgang von seinen letzten Prinzipien nimmt (*il qual ha origine da' suoi ultimi principii*), (letzten Prinzipien, jenseits) derer (oder: von deren Art) man keine andere Sache in der Natur(wirklichkeit mehr) finden kann ..." (§ 1, ca. 1500/05). In der Wissenschaft von den stetigen Größen, in der Geometrie, komme man so z.B. von der Fläche zur Linie, von der Linie zum Punkte, als der kleinsten Größe, jenseits dessen es nichts Kleineres gebe; so sei der Punkt das erste Prinzip der Geometrie: "... es kann keine andere Sache weder in der Natur(wirklichkeit) noch im menschlichen Geiste sein, welche dem Punkte (ihrerseits) ein Prinzip (ab)geben könnte ..." (§ 1).

Die wahre Wissenschaft sei jene, "... welche ihre Erforscher nicht an Träumen weidet, sondern immer über die ersten wahren und bekannten Prinzipien, sukzessive und mit wahren (richtigen) Folgerungen, bis zum Ende vorwärts schreitet ..." (*che non pasce di sogno li suoi investigatori, ma sempre sopra li primi veri e noti principii procede successivamente e con vere sequenze insino al fine, § 33*); und wiederum waren Leonardo die mathematischen Wissenschaften von den diskontinuierlichen Größen (die Arithmetik) und von den kontinuierlichen Größen (die Geometrie), waren ihm Zahl und Maß die Beispiele.

In dem wichtigsten Paragraphen dieses ganzen Abschnittes (§ 33) zählte Leonardo jene zehn Kategorien, nach denen der Maler die Wirklichkeit begreife, als Prinzipien auf, jenseits derer nichts anderes oder von deren Art nichts weiteres, wie er früher erläutert hatte, gefunden werden könne: "... der Malerei wissenschaftliche und wahre Prinzipien (*della qual pittura li suoi scientifici e veri principii*) sind, zuerst zu setzen, was das sei ein schattiger Körper (*corpo ombroso*, lichtundurchlässiger Körper), was das sei ein Primitivschatten (Dunkelheit der lichtabgewandten Seite eines solchen Körpers) und ein Derivativschatten (Dunkelheit jenseits dieses lichtsperrenden Körpers in der Luft oder auf anderen Gegenständen) und was eine Beleuchtung (*lume*) sei, so Dunkel, Licht, Farbe, Körper, Figur, Lage, Entfernung, Nähe, Bewegung und Ruhe, welche man allein mit dem Verstande ohne manuelles Werk (s.u.) begreift. Und dies wird die Wissenschaft der Malerei sein, die im Geiste ihrer Betrachter bleibt (, Prinzipien und Kategorien, die als solche nicht in ein manuelles Tun, die *operazione*, übergehen) (*e questa fia la scienza della pittura, che resta nella mente de' suoi contemplanti*)" (§ 33). Leonardo stellte in diesem

Texte zunächst sachliche, konkrete Unterscheidungen nebeneinander und zählte dann die zehn Kategorien auf.

Wissenschaft sei zugleich anderen mitteilbar, und je mitteilbarer umso nützlicher. "Jene Wissenschaft ist nützlicher, deren Frucht mitteilbarer ..." (§ 7, ca. 1500/05). Und da sei die Malerei in großem Vorteile; denn "... die Malerei hat ihr Ergebnis (als ein) allen Geschlechtern der Welt mitteilbar(es), weil ihr Ergebnis ein Subjekt der *virtù visiva*, der Sehkraft ist; ... und sie hat der menschlichen *Species* sofort Genüge getan, nicht anders, als es die Dinge, die von der Natur hervorgebracht sind, (selbst) tun ..."; sogar das Wort, das über das Gehör zum *sensus communis* dringe, bedürfe, um zu einer ähnlichen, weltweiten Verständlichkeit zu kommen, der Übersetzung in fremde Sprachen (§ 7).

c) Das Verhältnis von Wissenschaft und Handwerk zueinander in der Malerei.

Die Gemälde sind nun auch Werke der Hand: wie verhielt sich diese Tatsache zur Malerei als Wissenschaft?

"Man sagt, jene Erkenntnis sei mechanisch (handwerklich), die von der Erfahrung geboren werde, und jene (Erkenntnis) sei wissenschaftlich, die im Geiste geboren und (auch dort) vollendet werde, und jene (Erkenntnis schließlich) sei halbmechanisch (halbhandwerklich), die von der Wissenschaft geboren und (dann) im Handwerke vollendet werde. Doch mir scheint: jene Wissenschaften seien töricht und voll der Irrtümer, die nicht von der Erfahrung, der Mutter einer jeden Gewißheit (einer jeden objektiven Sicherheit), geboren werden und die nicht in der gewußten Erfahrung (in der geklärten Erfahrung; der *nota esperienza*) enden, dahin, daß deren Anfang, Mitte und Ende (alle drei) durch einen der fünf Sinne gehen ..." (*Dicono quella cognizione esser meccanica la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica che nasce dalla scienza e finisce nell' operazioni manuale. Ma a me pare che quelle scienze sieno vane e piene d'errori le quali non sono nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè che lla loro origine, o mezzo, o fine, non passa per nessun de' cinque sensi, § 33*).

Und die Vollendung der Malerei durch Handwerk?

"... Und wirst du sagen, jene wahren und gekannten (geklärten) Wissenschaften (*tali scienze vere e note*) seien von mechanischer (handwerklicher) Art, da man sie nicht zu Ende bringen (*finire*) kann, wenn nicht manuell. (Dann) werde ich dasselbe von allen Künsten (*di tutte l'arti*), die durch die Hände der Schriftsteller hindurchgehen (die durch die Federzüge der Schrift aufgezeichnet werden), sagen, (denn auch) diese sind von der Art des *disegno*, eines Gliedes der Malerei; sowohl die Astronomie wie die anderen gehen durch manuelle Tätigkeiten (des schriftlichen Aufzeichnens) hindurch; doch zuerst sind sie geistig, wie es die

Malerei ist, die zuerst im Geiste ihres Beobachters ist und (dann doch) nicht zu ihrer Vollendung (*perfezzione*) gelangen kann ohne manuelle Tätigkeit (*la quale è prima nella mente del suo speculatore, e non pò pervenire alla sua perfezzione senza la manuale operazione*) ..." (§ 33). Und es folgte nun jene schon zitierte Passage, in welcher Leonardo die Kategorien als die wahren und wissenschaftlichen Prinzipien aufzählte, die man allein mit dem Verstande ohne manuelles Werk begreife und die im Geiste da seien, und, den Paragraphen abschließend, fortfuhr: "Woraus dann die Tätigkeit geboren wird (*della quale nasce puoi l'operazione*), welche", so schrieb Leonardo: "sehr viel würdiger (ist), als (es) die vorgenannte Beobachtung oder Wissenschaft (*assai più degna della predetta contemplazione o scienza*) ist" (§ 33).

In diesem Texte ließ sich für Leonardo die deutliche Abhebung eines geistigen Teiles in der Gesamtsache Malerei, um die Geistigkeit und die Wissenschaftlichkeit der Malerei zu erweisen, nicht so ohne Weiteres zu Ende bringen: die größere Würde liege, so hielt er fest, im handwerklichen Teile, sie liege in der manuellen Tätigkeit, sie liege im Machen des Werkes: diesen Widerhaken notierte Leonardo, und er schloß damit ab. Ich verfolge das in diesem Kapitel nicht weiter. Zur Lösung aber läge alles bereit; alles bereit in der Relation von *esperienza* zur *nota esperienza*, welche Leonardo zu zentralen Begriffen machte: es wäre ein die Sache klärendes Zeichnen, welches ein an den Kategorien orientiertes, eigenständiges *Procedere* des Verstehens wäre.

Endlich: Die Unerläßlichkeit der Aufweisung, die Unerläßlichkeit der zeichnenden Demonstration (der Text ist vielleicht etwas jünger als der vorher zitierte): "... Keine menschliche Untersuchung kann man wahre Wissenschaft nennen, wenn sie nicht durch mathematische Aufzeigungen³⁵¹ geht (*nissuna umana investigazione si pò dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni*). Und, wenn du sagen wirst, daß die Wissenschaften, die im Geiste anfangen und enden, Wahrheit haben, (dann) gibt man dies nicht zu, sondern leugnet es, (und) aus vielen Gründen. Erster Grund, daß in solchen geistigen Diskursen Erfahrung (*esperienza*) nicht vorkommt, ohne welche nichts von sich aus Sicherheit gibt" (§ 1, ca. 1500/05). In diesem Paragraphen war von der Arithmetik und der Geometrie die Rede, sodaß "mathematisch" im normalen Sinne zu verstehen ist; würde man die Erforschung von Pflanze, Tier und Mensch einschließen wollen, dann müßte der Satz auf ein Darzeigen, auf die *dimostrazione*, auf die Darstellung allgemein gehen: dann wäre das klärende Zeichnen erfahrendes Begreifen, und es wäre und bliebe das *Procedere* der Malerei als Wissenschaft.

³⁵¹ Beispiele für mathematische Demonstrationen, die im *Libro* zahlreich sind: §§ 741/43, 720/21.

Ich schließe diesen Bericht über Leonardo's Unterscheidung der Malerei von anderen Künsten und Wissenschaften mit zwei Zusätzen ab:

1. Da die Malerei notwendiger Weise die Perspektive geboren habe (*perché il pittore è quello che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiva*, § 17, ca. 1500/05), ja das Zeichnen überhaupt, sei die Malerei eine zentrale Wissenschaft ("... denn die Gottheit der Wissenschaft der Malerei betrachtet sowohl die menschlichen wie die göttlichen Werke, die von ihren Oberflächen begrenzt sind, d.i. von den Umrißlinien der Körper ...", § 23, ca. 1490/92); sie sei die zentrale Wissenschaft auch für den Bildhauer, den Architekten, den Dekorateur, den Goldschmied, den Weber und Sticker; die Malerei habe die (gezeichneten) Buchstaben erfunden, um sich in verschiedenen Sprachen auszudrücken, auch die (gezeichneten) Ziffern für die Arithmetik und die Figuren für die Geometrie; sie lehre die Perspektiviker, die Astronomen, die Kosmographen, die Handwerker und die Ingenieure (§§ 23, ca. 1490/92; 17, ca. 1500/05; 25, 28, ca. 1500).

2. Der hohe Rang der Malerei sei lange Zeit nicht anerkannt gewesen und die Malerei lange Zeit nicht als Wissenschaft. Warum?

"... da die sie Ausübenden deren *Ratio* nicht auszusprechen wussten, ist sie lange Zeit ohne Anwälte geblieben. Denn sie (selbst) redet nicht; doch sie zeigt sich durch sich selbst (macht sich klar durch sich selbst) und sie endet in Fakten (*perché lei non parla, ma per sé si dimostra e termina ne' fatti*); und die Poesie(, die) endet in Worten, mit denen sie munter (auch) sich selbst lobt" (§ 46, ca. 1508/10; ausführlicher § 34, ca. 1500).

2. Kapitel: Leonardo's Lehre und Praxis einer Malerei als Wissenschaft von der Naturwirklichkeit. Die Vertiefung der Malerei als Studienkunst.

1. Leonardo's Lehre von der Malerei als Wissenschaft: die Vertiefung der Malerei als Studienkunst: Allgemeines.

Das vorige Kapitel handelte von Leonardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften, die Leonardo von ca. 1492, von seinem vierzigsten Lebensjahre, an konzipierte und niederschrieb.

Diese Lehre enthielt zunächst drei Axiome:

Das erste Axiom: Das Gesicht sei der beste, edelste und würdigste Sinn unter den fünf Sinnen.

Das zweite Axiom: Die Gegenstände des Gesichtes, die sichtbaren Werke der Natur, seien ebenfalls würdiger als die Gegenstände der anderen vier Sinne, würdiger selbst als die Worte, die das Gehör vernehme, welche akzidentell (z.B. nach Sprachen verschieden) und von geringerem Urheber seien; jene sichtbaren Gegenstände seien nämlich Werke der Natur und Gottes, die hörbaren Gegenstände aber Werke eines Werkes der Natur, des Menschen (die Malerei sei somit Enkel, die Dichtung Urenkel Gottes).

Und das dritte Axiom: Die Aufgabe aller Künste sei es, ihre Gegenstände derart darzustellen, daß sie mit demselben Sinne in der Kunst wie in der Wirklichkeit aufgefaßt werden könnten.

Unter diesen Axiomen besagte die Lehre positiv:

1. Der Maler stelle seine Gegenstände so dar, daß deren Abbilder auf die gleiche Weise wahrgenommen, nämlich gesehen, werden könnten wie die Gegenstände selbst.

2. Der Maler verbessere durch seine Darstellung die Möglichkeit, diese Gegenstände zu betrachten und sie zu erwägen:

Denn er stelle die Gegenstände unmittelbar dar: *immediate*.

Und er stelle die Gegenstände vollständig dar: *in integrità* (den Menschen etwa samt Füßen und Rocksäum).

3. Der Maler stelle die Gegenstände in ihren Verhältnissen, in ihren Proportionen dar.

4. Der Maler stelle die Gegenstände in ihren Verhältnissen, Proportionen und Harmonien derart dar, daß sie zu *einer* Zeit (in *einer* Zeiteinheit), ohne dabei

teilweise zu vergehen, wahrgenommen werden könnten (so auch die Musik, im Falle gleichzeitig erklingender Stimmen und Akkorde, nicht aber die Dichtung, Wort für Wort rezitierend).

5. Der Maler stelle auch die Gegenstände einer gesamten *Storia* in ihren Verhältnissen, Proportionen und Harmonien derart dar, daß sie insgesamt wahrgenommen werden könnten: *sofort* wie auch *permanent*: sowohl *in un subito*, *in istante*, mit *prestezza*, wie auch *in permanenzia* (das könne weder die Dichtung in Gedicht, Epos oder Schauspiel, noch die Musik in Lied oder Instrumentalmusik). Ich möchte so sagen: der Maler stelle seine Gegenstände dem Zeitverlaufe entrückt, er stelle sie räumlich dar: Präsenz als die Gegebenheit eines malerischen und Zeitverlauf in Rezitation wie Aufführung als die Gegebenheit eines dichterischen und eines musikalischen Werkes.

6. Der Maler stelle die Gegenstände zugleich als Schein vor die Augen des Betrachters, somit auch der tastbaren Wirklichkeit entrückt (nicht so der Skulpteur).

7. Der Maler stelle seine Gegenstände für das betrachtende Erwägen in großer gegenständlicher und perspektivischer Mannigfaltigkeit dar (z.B. auch Wetter, Nebel, Regen, Staub, überhaupt Landschaften, dann Fische und Pflanzen im Wasser, ferner durchsichtige und leuchtende Körper, Reflexlichter und Farben, und in den drei Perspektiven - der Größen-, der Luft- und der Farbperspektive -) (so nicht der Skulpteur).

8. Der Maler stelle endlich seine Gegenstände unter einer Vielzahl von Gesichtspunkten dar, nämlich den zehn Kategorien entsprechend: *luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto, quiete* (von der Farbe, wie von der Nähe und Ferne als Gegenständen der Malerei war bereits die Rede); der Bildhauer nur entsprechend ihrer fünf: *corpo, figura, sito, moto, quiete*.

Die Hauptfrage Leonardo's war: *se la pittura è scienza o no?* (§ 1, ca. 1500/05); in Melzi's Zusammenstellung des *Libro di Pittura* lautet so der allererste Satz. Und Leonardo's Fazit: Die Malerei sei Wissenschaft, sie sei die Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könnte.

Unter einem weiteren Axiom, daß Wissenschaft Wahrheit und Gewißheit, letztere als objektive Sicherheit, gebe, tue die Malerei dies, indem sie Erfahrung über den verlässlichsten aller Sinne vermittele.

Die Malerei als Wissenschaft habe ihre ersten und wahren Prinzipien in den genannten zehn Kategorien, sie baue ihre Darstellung der Naturwirklichkeit - unter diesen Prinzipien studiert - folgerichtig auf.

Die Malerei als Wissenschaft tue dieses universal verständlich (anders als eine in Worten darstellende Wissenschaft, deren Darstellung Sprache für Sprache übersetzt werden müßte).

Alberti hatte dergleichen 1435, ca. 60 Jahre zuvor, in *De pictura libri tres* noch nicht gelehrt. Alberti hatte, im ersten Buche *De materia artis*, - in Abwehr der Mathematik - zwar schon von den Dingen und ihrer Sichtbarkeit als dem Gegenstände der Malerei gesprochen (I,1sq); auch vom Räumlichen als der Ordnung der Gegenstände und von der perspektivischen Wahrnehmung (I,5sq.,12sq., 19; II,30), in Leonardo's Unterscheidung: von der Ersten Perspektive; er hatte vom Proportionalen und auch von der Vergleichung als der Methode der Auffassung der Gegenstände der Malerei gehandelt (I,14,18): insgesamt von einer dem darstellenden Vermögen damit entsprechenden Naturwirklichkeit. Alberti hatte überdies im zweiten Buche *De arte* betont, daß es das Auge eines Betrachters erfreue, die Mannigfaltigkeit des Sichtbaren dargestellt zu sehen, die *copia rerum*, die Mannigfaltigkeit eines bei Alberti noch eingeschränkten und handfesten Sichtbaren (nämlich der Menschen, einschließlich ihrer Seelenregungen, ohne Ausschluß der Personifikationen, dann der Haustiere, der Hunde, der Vögel, der Pferde, des Viehs, der Gebäude und der Landschaften) (II,40): und gerade diese Stelle zitierte Leonardo in einem Paragraphen seines *Libro* noch 1508/10³⁵². Es war durch Alberti explizite Lehre, Teil der *Doctrina*, geworden, daß die darstellende Kunst eine eigentümlich aufgefaßte und ihrem Vermögen entsprechende Wirklichkeit vorfand, eine sichtbare, räumlich geordnete, in ihren Teilen nach Verhältnissen meß- und vergleichbare Naturwirklichkeit. In der Tat: das war ein Sprung gewesen: die Malerei war auf der Höhe auch des reflektierenden Bewußtseins neu zu sich selbst gekommen³⁵³.

Doch ließ Leonardo's abermals neue Bestimmung der Malerei nun eine andere ästhetische Sensibilität und eine andere ästhetische Erfahrung erkennen, nicht nur der Naturwirklichkeit gegenüber, in ihrer Aufmerksamkeit auf Nebel, Regen, Staub, auf die Fische, Pflanzen und Kiesel im Wasser, in ihrer Beachtung zweier weiterer Perspektiven, derjenigen der Luft wie derjenigen der Farbe; sondern auch dem Kunstwerke gegenüber. Leonardo fiel es auf, daß die Gegenstände der Naturwirklichkeit in einem Werke der Malerei immediat und *in integrità* da seien, daß die Gegenstände, auch diejenigen einer gesamten *Storia*, in ihren Verhältnissen, Proportionen, im Gesamten sofort wie auch permanent wahrgenommen werden könnten, daß sie zugleich sowohl der Tastbarkeit wie dem Zeitverlaufe entrückt seien und in solcher Modalität dem erwägenden Schauen offen. Und Leonardo war es wichtig, daß, dieses zu erkennen, zu einer Bestimmung des Wesens der Malerei gehöre. Das war abermals ein Sprung in der *Doctrina* der Malerei: die Malerei kam auf der Höhe des reflektierenden Bewußtseins abermals neu zu sich selbst.

³⁵² S. unten im Abschnitt 'Weiteres zum Komponieren'.

³⁵³ S. Kuhn, "Alberti", bes. pp. 125-130, inzwischen auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4690/>; eine kürzere Fassung der Abhandlung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, 19-40.

Vollends hatte in der *Doctrina* des Alberti eine Lehre von der Malerei als einer Wissenschaft noch keinen Ort gehabt: die Kunst an der Malerei war Alberti zu einer *ars liberalis* geworden, doch die Malerei als solche noch nicht zu einer von Kategorien geleiteten Wissenschaft. Wenn Alberti z.B. von der Bewegung und der Ruhe gesprochen hatte, dann, um in der Wirklichkeit Motive im Hinblick auf deren Mannigfaltigkeit zu finden: „Stehen mögen darum die einen, von ganzem Gesichte sichtbar, rückwärts gewendeter Hände, ausgestreckter Finger, auf einen Fuß aufgestützt. Andere mögen das Gesicht (jenen) entgegen gewendet, die Arme gesenkt und die Füße beieinander haben: eigene Bewegungen und Handlungen mögen sich an jedem einzelnen zeigen. Andere mögen sitzen oder kniend verweilen oder nahezu liegen. Und nackt mögen, wenn es sich so ziemt, die einen sein und einige dabeistehen, aus beidem kunstvoll gemischt, teils bekleidet, teils nackt" (II, 40). Alberti war es noch nicht um eine Erforschung dessen gegangen, um eine im Hinblick auf das Ergebnis offene Erforschung der Wirklichkeit.

Das Konzept des Leonardo, die Malerei sei Wissenschaft, war vollkommen neu. Dieses Konzept war im Verständnis dessen, was die Malerei sein könne, auch nicht nur ein weiterer Sprung vorwärts; es bedeutete einen fundamentalen Umbruch und in dem Konzepte der Malerei als Studienkunst eine überraschende Wende.

Vielleicht darf ich bildhaft sprechen: Der Maler bei Alberti und so die Maler des Quattrocento, deren Studien ich bislang herangezogen habe, saßen in ihrer Werkstatt vor dem zu schaffenden Werke, und sie hatten Gegenstände der Naturwirklichkeit herbeigeholt und daneben gestellt, welche sie - gelegentlich schon mit systematisierender Tendenz - studierten, um diese Studien in ihr entstehendes Werk aufzunehmen, auf daß dieses Werk der Wirklichkeit nahe komme und ihr ähnlich scheine; und die jüngsten der Maler waren darin so sicher geworden, daß der Hauptantrieb vom Ernste der Beobachtung zur Freude an der Ausgestaltung gewechselt zu haben schien; alle diese Maler waren letztendlich auf das Werk gerichtet, mit dem es in ihrer Stadt auch zu reüssieren galt. Leonardo - um in diesem Bilde zu bleiben - drehte den Maler um; er richtete ihn hinaus und auf das Gesamte der Naturwirklichkeit hin, auf jedes Einzelne und auf jedweden Zusammenhang, damit er es umfassend und gründlich - um des Einzelnen und des Zusammenhanges willen -, ich wiederhole das Wort: ergebnisoffen erforsche. Die Malerei wurde Wissenschaft, wurde Forschung; in Abgrenzung gegen andere Wissenschaften wurde sie Wissenschaft von allem, was sichtbar war oder sichtbar gemacht werden konnte, kategoriengeleitet, auf Wahrheit und Gewißheit aus und universal verständlich. Welchen Ort dann das Werk, das Gemälde, im Rahmen dieses Verständnisses der Malerei als Wissenschaft einnahm, das muß später noch bestimmt werden. Dieser fundamentale Umbruch im Verständnis der Malerei und diese überraschende

Wende im Konzepte der Malerei als einer Studienkunst brachte die seit einigen Jahrzehnten gemächlich weiterschreitende Entwicklung und Geschichte der Malerei - wenn ich so sagen darf - durcheinander und machte sie zu diesem Neuen frei, eben zur Malerei als Wissenschaft, - genau so, wie es in Raffael's *Schule von Athen* die fundamental-überraschend aus der Figurenreihe und auf die Stufen der Halle vorgezogene Figur des Diogenes im und für den *Ordo* dieser *Storia* tut³⁵⁴.

Das umfassende Studium der Naturwirklichkeit Leonardo's galt auch der Optik, auch der Physiologie und der Anatomie des Auges. Darin war ihm - unter den Künstlern -, wohl vierzig Jahre zuvor, 1447/55, Ghiberti vorangegangen. Ghiberti's ausgedehnte und solcherart überraschend neue Studien zu diesen Wissensgebieten im dritten seiner *Commentarii* waren Übersetzungen und Exzerpte, waren Studien vom Typus der Kopie nach den *exempla* vorbildlicher Autoren gewesen, welche Ghiberti gelegentlich auch geändert, bisweilen durch eigenständige Nennung von Autoritäten, durch plausible Vervollständigung, durch Einfügung von Beispielen und durch sachliche Ergänzung bereichert, durch Umstellung und Zusammenfassung anders geordnet, gestrafft, auch mit eigenen Beobachtungen verbunden, kurz: so behandelt hatte, wie er während seiner eigenen Ausbildung gelernt hatte, mit künstlerischen *exempla* umzugehen. Leonardo untersuchte und studierte nun, dem Anspruche und weitgehend der Tatsache nach, diese Wirklichkeit selbst, um eben diese Wirklichkeit aufzuklären. Leonardo brachte jetzt grundsätzlich auch dasjenige, was er aus Schriften lernte und von dritten erfuhr, in die Bahn solchen Untersuchens und Erforschens, des Bestätigens und Revidierens. Nach dem älteren Wechsel von den (allgemeinen) Studien nach Kunstwerken (den Kopien) zu Studien nach der Naturwirklichkeit und nach dem jüngeren Wechsel von Aktstudien nach Kunstwerken (der Antike) zu Aktstudien nach der Natur, wurde damit - abermals zeitlich versetzt - der gleiche Schritt zum dritten Male getan, jetzt von den naturwissenschaftlichen Studien nach Autoritäten zu einem durchgängigen Studium der Naturwirklichkeit selbst.

Ghiberti hatte sich zugleich an einem Schnittpunkte gesehen und sein eigenes Werk als Plastiker in seinen *Commentarii* an diesem Schnittpunkte dargestellt, am Schnittpunkte einer ersten Erörterung der Geschichte der Skulptur und der Malerei von deren Beginn bis zu seiner eigenen Geburt und einer zweiten Erörterung dessen, wie die Natur wirke, wie die Bilder ins Auge kämen, wie das Sehvermögen operiere, etc., um mit diesen beiden Erörterungen zusammen das Sehen aufzuklären, in welches Sehen sowohl das Wahrnehmen wie auch das Darstellen eingebettet waren, und sich als Künstler an dieser Schnittstelle zu

³⁵⁴ Dazu s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, passim, besonders pp. 95sq. und hier im 4. Kapitel (Abschnitt 2,c) dieses zweiten Teiles dieser Schrift.

verstehen. Ghiberti hatte derart Kunst, Natur und Geschichte verbunden. Leonardo dagegen, auf die Naturwirklichkeit hingewendet und auf diese Naturwirklichkeit konzentriert, konstruierte keinen solchen Zusammenhang mehr; in Leonardo's Schriften gibt es - außer gelegentlichen, bewundernden oder kritischen und bisweilen abfälligen Bemerkungen über ältere Künstler und deren Werke - keine weiteren Bemerkungen zu einer Geschichte der Bildenden Kunst; seinem Interesse war auch die ‚Geschichte‘ vor anderem ‚Geschichte der Natur‘, eine Geschichte der Veränderungen und Entwicklungen in dieser Natur.

Der Wissenschaftler Leonardo studierte, d.h. er *zeichnete* und er *beschrieb*, wie er es sich immer wieder ausdrücklich vornahm: „doch um sich unserem Vorhaben (nun) zuzuwenden, wird man hierunter darstellen (figurieren) und aussprechen ... (*ma per tornare al nostro intento, qui di sotto si figurerà e dirà ...*)” (§ 368, ca. 1505/08).

2. Leonardo's Lehre und Praxis der Malerei als Wissenschaft: zur Methode I: der Weg.

Die Malerei - so lehrte Leonardo - sei Wissenschaft (*scienza*), sie sei die Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei (z.B.: *A dir meglio, ciò ch'è visibile, è connumerato nella scienza della pittura*, § 438, wohl ca. 1505/10) oder sichtbar gemacht werden könne; gerade der Maler sei es, der das erforsche. Und der Maler forsche, indem er zeichne, male und schreibe; so sei der Maler z.B. Maler-Anatom (*o pittore notomista*, § 125, ca. 1513/14).

a) Ziel und Weg der Malerei als Wissenschaft.

Was war die Methode, das *procedere*, der Malerei als Wissenschaft, und was war deren Ziel?

Das Ziel der Malerei als Wissenschaft sei die *dimostrazione* und zwar solcher Art, daß dasjenige, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könnte, dem betrachtenden Erwägen (*vedere e considerare*) unmittelbar (*immediate*) klar werde, so daß dieses Sichtbare oder sichtbar Gemachte, aus- und durchgeführt, zu seiner Evidenz komme, nach Gewichtung und Proportion angemessen, richtig und vollständig (*in integrità*); und eben dadurch - wie ich hinzusetze: - zu seiner, dem Zeitverlaufe und der Tastbarkeit entrückten, Schönheit komme. Das Schöne, eine ästhetische Qualität, kommt - wie ich hinzufüge - bei solcher Zielsetzung durch ein Tun, das auf Wahrheit und Gewißheit (*verità e certezza*) aus ist, - und wie von selbst - heraus, freilich unter dem Axiom, daß das Wahre und das Schöne einander nicht entgegen sein können.

Der Weg dieser Wissenschaft, auf dem sie ihre Erfahrung, ihre *esperienza*, gewinne, so lehrte Leonardo, sei die *investigazione* und die *speculazione*, sei der *discorso*, sei das *giudizio* und die *grande discrezione d'ingegno*, sei das Untersuchen und das beobachtende Nachdenken, das Erörtern, das Urteilen und das fortwährende, die Eigenart bestimmende Unterscheiden, gerade letzteres das Vermögen eines dazu begabten Menschen.

Leonardo nannte diese fünf Tätigkeiten, je für sich und in wechselnden Verbindungen, immer wieder. Z.B. bedürfe es, um die Haltung und Bewegung eines Menschen, als dem Zwecke und Ziele der Bewegung angemessen, zu verstehen und um diese Haltung und Bewegung, zeichnend und malend, klar zu erfassen und klar zu machen, jenes beobachtenden Nachdenkens und jenes fortwährenden, die Eigenart bestimmenden Unterscheidens: *gli atti suoi ... sono acomodati all'uffizio ch'essi hanno a fare. Certo sanz'alcun dubbio essa attitudine è di maggiore speculazione ...; ... 'I movimento di tal figura bisogna che nasca da grande discrezione d'ingegno* (§ 403, ca. 1508/10). So bedürfe es, um das Relief eines Körpers zu erkennen und es zeichnend und malend darzulegen, jenes Untersuchens des Reliefs, wie es in Licht und Schatten, in Hell und Dunkel aufscheine und hervortrete: *... fare ch'una superficie piana si dimostri corpo rilevato e spiccato da esso piano; ... e questa tale investigazione ... nasce da l'ombre e lumi, o voi dire chiaro e scuro* (§ 412, ca. 1508/10; vgl. § 413, ca. 1508/10).

b) Die zehn Kategorien.

Die Gesichtspunkte bei diesem Untersuchen, Erörtern und Unterscheiden seien die zehn Kategorien, die ich schon erwähnte. Leonardo nannte sie zumeist: *uffici dell'occhio*, oder *discorsi*, auch *predicamenti* oder *scientifici e veri principii*. Diese Darstellungskategorien waren: *corpo, moto, quiete, figura, sito, remozione, propinquità, tenebre, luce, colore*, Körper, Bewegung, Ruhe, Figur, Lage, Entfernung, Nähe, Finsternis, Licht, Farbe. Leonardo pflegte sie, - wohl als Wahrnehmungskategorien: entsprechend einer sukzessiven Wahrnehmung³⁵⁵ der Dinge in einem allgemeinen Hell-Dunkel - in dieser Reihenfolge aufzuzählen: *tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto, quiete* (§ 36, ca. 1490/92; § 511, ca. 1492; § 131, ca. 1492; § 33, ca. 1500; § 438, ca. 1505/10). Er nannte sie, nach ihrer Erfüllung, auch: *dieci ornamenti della natura*, aus denen sich die Schönheit der Welt zusammenfüge: *di che si compone la bellezza del mondo* (§ 20, ca. 1490/92).

³⁵⁵ So schon Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London ³1970, vol. I, p. 25.

In der zeichnenden und malenden Darlegung, welche die Wissenschaft der Malerei ausmache, könnten von diesen zehn Wahrnehmungskategorien, so lehrte Leonardo, nur ihrer sieben - ich würde sagen: unmittelbar - berücksichtigt werden: Licht, Finsternis, Farbe, Figur, Situation, Entfernung und Nähe, die anderen drei Kategorien Bewegung und Ruhe nicht als Vollzug und Körper nur als Fläche (§ 438, wohl ca. 1505/10; § 3, ca. 1500/05), dem Zeitverlaufe wie der Tastbarkeit entrückt. In einer seiner Aufzählungen der Kategorien nannte Leonardo denn auch statt des *corpo* die *superficie* (§ 132, ca. 1492). Leonardo wollte alle zehn Wahrnehmungskategorien in seinem *Libro di Pittura* behandeln und zwar jede in einem Buche, in insgesamt zehn Büchern: „Also bilden die zehn Kategorien des Sehens, von denen die Rede war, vernünftiger Weise die zehn Bücher, in welche ich meine ‚Malerei‘ einteile (*adunque li dieci predicamenti dell'occhio detti di sopra, ragionevolmente sono li dieci libri in ch'io parto la mia pittura*)“ (§ 438, wohl ca. 1505/10). Allerdings waren diese Kategorien dreimal polar aufeinander bezogen: Bewegung und Ruhe, Entfernung und Nähe, Licht und Finsternis, welche Kategorienpaare Leonardo - an eben dieser Stelle seines Textes weiterdenkend - denn auch zusammenfassen und zusammen in je einem Buche behandeln wollte, wie er es für Licht und Finsternis dort ausführte: „Aber Licht und Finsternis bilden nur ein Buch, das von Licht und Schatten handelt; und es wird ein und dasselbe Buch gemacht, weil der Schatten umgeben oder vielmehr in Berührung ist mit dem Lichte (*ma luce e tenebre son un sol libro, che tratta di lume et ombra, e fassene un medesimo libro perché l'ombra è circondata, overo in contatto del lume*)“ (§ 438, wohl ca. 1505/10).

Zu einigen dieser Kategorien möchten Anmerkungen dienlich sein.

Figura: *Figura* war die erfaßte Gestalt, geklärt und ausformuliert, jedweder sichtbaren Sache. *Figura* war innerhalb der darlegenden Malerei insbesondere die Darstellung eines Körpers in der Fläche, damit der Tastbarkeit entrückt. Z.B. „Vom ersten Anfange der Wissenschaft der Malerei: der Anfang der Malerei ist der Punkt, das zweite ist die Linie, das dritte ist die Oberfläche, das vierte ist der Körper, mit solchen Oberflächen bekleidet; und das gilt in Bezug auf dasjenige [in der Naturwirklichkeit], das man darstellt, d.h. (in Bezug auf) den Körper, den man darstellt, da sich die Malerei wahrlich nicht weiter erstreckt als bis auf die Fläche, durch welche sie den Körper darstellt, Figur jedweder sichtbaren Sache (*Del primo principio della scienza della pittura. Il principio della scienza della pittura è il puonto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste de tal superficie; e questo è in quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perché invero la pittura non s'astende più oltra che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualonque cosa evidente*)“ (§ 3, ca. 1500/05).

Figura: das waren die Außen- und die Binnenumrisse eines Gegenstandskörpers

unter Einschluß der Proportionierung und gegebenenfalls der Bewegung dieses Körpers. Z.B. „Man teilt die Malerei in zwei Hauptteile ein: deren erster ist die Figur, d.i. die Linie, welche die Figur der Körper und ihrer Teile unterscheidet; der zweite ist die Farbe, welche von diesen Grenzen (Umrissen) beinhaltet wird. Die Figur der Körper teilt man in zwei weitere Teile ein, d.h. (in) die Proportionalität der Teile untereinander, welche (Teile) dem Ganzen entsprechen sollen, und (in) die Bewegung, welche dem geistigen Zustande der lebenden Sache, die sich bewegt, angemessen (sein soll). Die Proportion(alität) der Glieder teilt man in zwei weitere Teile ein, d.i. in (die) Qualität und (die) Bewegung: unter Qualität versteht man - über die dem Ganzen entsprechenden Maße (über die Proportionalität) hinaus -, daß du nicht die Glieder der Jungen mit denen der Alten, nicht die der Fetten mit denen der Mageren mischest, und ferner, daß du den Männern keine weiblichen Glieder machest und leichtbewegliche Glieder (nicht) mit ungeschickten (fügest). Unter Bewegung versteht man, daß die Stellungen oder gar Bewegungen der Alten nicht mit derselben Lebhaftigkeit (*vivacità*) gemacht seien, welche der Bewegung eines jungen Mannes zukommt, noch auch die eines kleinen Kindes einem jungen Manne und die einer Frau einem Manne (verliehen seien). Und mache nicht Gesten, die (gar)keine Begleiter des diese Gesten Ausführenden sind (nicht zu ihm passen), d.h. (mache) einem Menschen von großer Stärke solche (Gesten), daß seine Bewegungen diese (Stärke auch) zeigen, und (eben) das Gleiche (mache) einem Menschen von wenig Kraft mit schwachen und tölpelhaften Bewegungen, die dem Körper, der sie hervorbringt, den Zusammenbruch androhen. (*De pittura e sua divisione. Dividesi la pittura in due parte principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura delli corpi e lor particule; la seconda è il colore contenuto da essi termini. La figura de' corpi si divide in due altre parti, cioè: proporzionalità delle parte infra loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e 'l movimento apropiato a l'accidente mentale della cosa viva che si move. La proporzione delle membra si devideno in due altre parti, cioè: qualità e moto. In qualità s'intende, oltre alle misure corrispondenti al tutto, che tu non misti le membra de' giovani con quelle delli vecchi, né quelle de' grassi con quelle de' magri, e oltre di questo, che tu non facci alli maschi membra femminili e le membra leggiadre con le inette. In moto s'intende che l'attitudini over movimenti de' vecchi non sieno fatti con quella medesima vivacità che si converrebbe a un movimento d'un giovane; né anco quel d'un picciol fanciullo a quel d'un giovane, e quel della femina a quel d'un maschio. Non far atti che non sieno compagni dello atteggiatore; cioè a l'omo di gran valitudine, che li suoi movimenti lo manifestino, et il simile l'omo di poco valore faccia il simile co' movimenti invalidi e balordi, li quali minaccino ruina al corpo che li genera*)” (§§ 111/113, ca. 1505/10, aus meiner Auswahlübersetzung).

Leonardo forderte, bei der Erforschung des menschlichen Handelns auch das Mit- und Gegeneinander der Menschen zu beachten und zu untersuchen, deren Herzutreten und sich Gruppieren: z.B. [ein Maler, der die Bewegungen der

Glieder und Gelenke schon kennt] „... und dann, mit kurzer Notierung aus wenigen Zeichen, sich die Handlungen der Menschen in ihren (Seelen-) Zuständen ansieht... , wie es ist, wenn zwei Zornige miteinander streiten und es einem jeden scheint, er habe Recht, ...und ähnlich notiere die Stellungen der Umstehenden und deren Gruppierung (*e poi con breve notazione di pochi segni vedere l'azioni delli omini nelli loro accidenti, ... com'è quando doi irati contendano insieme, e che a ciascuno pare avere ragione, ... e similmente nota li atti delli circostanti e loro compartizione*)“ (§ 179, ca. 1490/92). Darum wird es angemessen sein, auch jene *Einzelfiguren, Reihen* und *Gruppen*, in welche diese Menschen auseinander- und zusammentreten (*loro com-partizione*), wodurch sie gemeinsam sich von anderen abheben, als *figure* zu bezeichnen. Leonardo nannte letztlich auch das ‘Durchfigurieren’ einer ganzen Darstellung *figurazione: figurerai la ... battaglia* (§ 15, ca. 1500/05), *figurerai una istoria* (§ 19, ca. 1492), wie auch das ‘Durchfigurieren’ einer ganzen Landschaft: *pittura che mostra la necessaria figurazione delle alpi, monti e colli* (§ 804, ca. 1508/10).

Sito: *Sito* war die Stellung und die Lage der *figure* zueinander. „...sei begierig, oft bei deinem Umhergehen zu sehen und zu bedenken die Stellungen der Menschen zueinander und ihre Handlungen bei ihrem Sprechen, bei ihrem Streiten oder bei ihrem Lachen miteinander oder bei ihrem sich in die Haare geraten, welche Handlungen (Gebärden) in ihnen vorkommen und welche Handlungen (Gebärden) die Umstehenden machen, welche sich davonmachen (Ludwig: sie auseinander bringen wollen) oder die zuschauen (*sia vago spesse volte, nel tuo andarti a [solazzo], vedere e considarer i siti e li atti delli omini in nel parlare, in nel contendere o ridere o azzuffarsi insieme, che atti fieno in loro, e che atti faccino i circostanti ispartitori o veditori d'esse cose*)“ (§173, ca. 1492).

Sito: das war, im Falle mehrerer *figure* nach ihrer Stellung und Lage zueinander, auch der Ort.

Propinquità e remozione, auch relativ als *accrescimento e diminuzione* bezeichnet: Die *propinquità e remozione* veränderten die Größe, veränderten die Deutlichkeit, veränderten auch Schatten, Licht und Farbe entsprechend den zwei bzw. drei Perspektiven.

„... Nähe und Ferne oder sozusagen Anwachsen und Verkleinern, das sind die zwei Perspektiven, wie in der Verkleinerung der Größe und in der Verkleinerung der Deutlichkeit der in großen Distanzen gesehenen Dinge und [dritte Perspektive:] in der (Abschwächung) der Farben, auch (gehört die Frage dazu,) welche Farbe diejenige sei, die bei gleicher Distanz als erste (früher) abnehme, und welche diejenige sei, die sich erhalte (... *propinquità e remozione, o voi dire accrescimento e diminuzione, ch'è le due prespettive, como nella diminuzione della quantità e la diminuzione delle notizie delle cose vedute in*

longhe distanzie, e quella de' colori, e qual colore è quello che prima diminuisce in pari distanzie, e quel che più si mantiene)“ (§ 132, ca. 1492).

“... welche Perspektive man in drei Teile teilt. Und die erste derselben enthält nur die Linien(zeichnung) der Körper; die zweite (ist diejenige) der Abnahme der Farben in den verschiedenen Distanzen; die dritte (ist diejenige) des (allmählichen) Verlustes der Festigkeit der Körper in den verschiedenen Distanzen. Und die erste, die sich nur auf die Linien und Konture der Körper bezieht, wird Zeichnung (*disegno*) genannt, d.i. die Figurierung eines jeden Körpers. Von dieser geht eine andere Wissenschaft aus, die sich auf Schatten (Dunkelheit) und Licht erstreckt oder sozusagen auf Hell und Dunkel, welche Wissenschaft von großer Erörterung ist (großer Erörterung bedarf)... (*...la qual prospettiva si divide in tre parti, e di queste la prima contiene solamente li lineamenti de' corpi; la seconda della diminuzione de' colori nelle diverse distanzie; la terza, della perdita della congionzione de' corpi in varie distanzie. Ma la prima, che sol s'astende nelli lineamenti e termini de' corpi, è detto disegno, cioè figurazione de qualonque corpo. Da questa n'esce un'altra scienza che s'astende in ombra e lume, o voi dire chiaro e scuro, la qual scienza è di gran discorso...*)” (§6, ca. 1500/05).

„... Der vom Auge gesehene Gegenstand gewinnt so viel an Größe, Deutlichkeit und Farbe, als er (durch Näherkommen) den Raum verkleinert, der zwischen ihm und dem Auge, das (ihn) sieht, liegt... (*... La cosa veduta da l'occhio acquista tanto de grandezza e notizia e colore, quanto ella diminuisce lo spazio interposto infra essa e l'occhio che la vede...*)” (§ 9, ca. 1500/05, möglicherweise früher). *Propinquità e remozione* waren zwei polar aufeinander bezogene, einen Gegensatz nennende, jedoch auch verschiedene Begriffe und verschiedene Wörter: *propinquità*, die Nähe, nannte etwas Dauerndes: eine Figur konnte in kleinerer oder größerer Nähe sein, doch nicht außerhalb des Umkreises der Nähe; *remozione*, die Entfernung, nannte dagegen etwas Variables, eine Figur konnte, jenseits der Nähe, bis ins Unendliche oder, in der Welt des Sichtbaren und des sichtbar Gemachten, bis ins kaum noch Sichtbare entfernt sein. Und, ohne diesen Unterschied übermäßig strapazieren zu wollen, gehörten *accrescimento e diminuzione* und die angeführten Beispiele eher zur *remozione*. Die Nähe war jedenfalls der Ausgangspunkt für eine Bestimmung und eine Berechnung der jeweiligen Entfernung (cfr. § 174, ca. 1492, s. weiter unten).

Moto, quiete: Moto, quiete waren die körperliche, seelische und geistige Bewegung und Ruhe. Auch *quiete* und *moto* waren polar aufeinander bezogene und einen Gegensatz nennende Begriffe: so konnte eine Figur entweder in Ruhe oder in Bewegung sein. Und eine Figur in Ruhe ging durch Änderung ihres Gleichgewichtes in Bewegung über (cfr. §§ 312, 317, ca. 1505/10, s. in der Auswahlübersetzung im nachfolgenden Kapitel). Ruhe und Bewegung konnten auf verschiedenen Ebenen beieinander sein: so konnte eine Figur in körperlicher

Ruhe zugleich in geistiger Bewegung sein (cfr. § 370, ca. 1500, s. in der Auswahlübersetzung).

Tenebre, luce: Auch *tenebre* und *luce* waren polar aufeinander bezogene und einen Gegensatz nennende Begriffe, der Übergang vom einen zum anderen konnte kontinuierlich sein.

Die Erforschung der Naturwirklichkeit durch die Wissenschaft der Malerei anhand der Kategorien war nach Leonardo - ich wiederhole: - auf Wahrheit und Gewißheit (*verità e certezza*) aus; den gefundenen, zeichnend und malend klar gelegten Figuren und Figurenzusammenhängen kam damit der Charakter der Notwendigkeit zu; in einem der Zitate war dies schon zu hören, in der Überschrift des § 804, die da lautete: „Malerei, welche die notwendige Figuration der Alpen, Berge und Hügel zeigt: *Pittura che mostra la necessaria figurazione delle alpi, monti e colli*“ (§ 804, ca. 1508/10); dort folgte als jene *pittura* dann eine *Beschreibung*, wohl die *Beschreibung*, wie der kunstkritische Terminus hieße, einer *inventio*. An anderer Stelle bei einem Einzelproblem der Landschaftsdarstellung, der je angemessenen Farbe, schrieb Leonardo, „um mit Sicherheit arbeiten zu wollen, wie es mathematischen Demonstrationen zukommt, ...“: *a volere adoperare con certezza, come si conviene alle matematiche dimostrazioni* (§ 819, ca. 1508/10).

Die Wissenschaft der Malerei ging auf all das, was sichtbar war oder sichtbar gemacht werden konnte. Leonardo selbst, wie bekannt, wandte sich der Naturwirklichkeit in erstaunlichem Umfange zu: es gab Beobachtungen, Entdeckungen, Gedanken und Konstruktionen, gezeichnet, gemalt oder niedergeschrieben, zu einer Fülle an Naturwirklichem in einer ganzen Reihe heutiger Einzelwissenschaften. Leonardo studierte Körper und Köpfe von Männern, deren Proportionen, Menschen in Ruhe und Bewegung, in körperlicher und seelischer Bewegung, auch individuelle Gesichter (Porträts); er studierte Hände und Handhaltungen, Füße und Fußstellungen, Frisuren und Gewänder; er studierte Tiere, vor allem Pferde, doch auch Hunde, Katzen, Esel, Ochsen und Bären, deren Tatzen und Pfoten, dann Vögel, besonders deren Flug; Leonardo studierte die Anatomie des Menschen, des Mannes wie der Frau, des Kindes und des Fötus, auch des Bären und der Vögel, er trieb vergleichende Anatomie; beim Menschen studierte Leonardo das osteologische, das myologische, das kardiovaskuläre System, das Nerven-, Atmungs-, Ernährungs- und genito-urinale System; Leonardo studierte Pflanzen und Bäume, Waldstücke im Zusammenhänge; Leonardo schuf Landkarten, Topographien von Flußläufen mitsamt Ortschaften und Distanzen, Karten von Flußläufen und Flußsystemen, er schuf an- und aufsichtige Landschaften, Stadtpläne, gelegentlich auch Stadtansichten; Leonardo studierte und konstruierte Gebäude und Bauten verschiedener Art, Hoch- wie Tiefbauten, in großer Zahl; Leonardo studierte und

konstruierte Handwerksinstrumente und Musikinstrumente, immer wieder Waffen und Waffensysteme, Maschinen nebst zugehörigen Gebäuden und Anlagen; Leonardo studierte Phänomene der Geometrie, der Physik, der Optik, der Photometrie, dann der Hydrologie, der Mechanik, gelegentlich der Astronomie. Diesem umfassenden Studium und dessen Entwicklung³⁵⁶ nachzugehen, außer durch Auswahlübersetzung des einen *Libro di Pittura* (im folgenden Kapitel), sehe ich mich nicht im Stande; hier genüge eine Erläuterung der methodischen Seite dieser Malerei als Wissenschaft.

c) Der Studienprozeß.

Wie sollte der Maler nach Leonardo den Weg dieser Wissenschaft konkret gehen, wie solches Studium tätigen? Wie kam der Maler zu einer *dimostrazione* des Naturwirklichen?

Der Maler sollte untersuchen, beobachten und fortwährend, um die Eigenart zu bestimmen, unterscheiden; der Maler sollte das Naturwirkliche mit beschreibenden, erklärenden Worten, vor allem mit dem Zeichenstifte erfassen und es sich zeichnend klar machen. Das Doppelte: das erkennende Zeichnen oder das zeichnende Erkennen, das faßte Leonardo an einer Stelle, die ich bereits zitierte, knapp zusammen zu einem ‚beim Notieren Sehen‘, beim *Notieren* dessen, was sich sehen läßt und was zu zeigen geeignet ist, *Sehen: con notazione di segni vedere*. Diese Stelle lautete: „... mit kurzer Notierung aus wenigen Zeichen sich die Handlungen der Menschen in ihren (Seelen)zuständen ansehen... , wie es ist, wenn zwei Zornige miteinander streiten, ...und ähnlich notiere die Stellungen der Umstehenden und deren Gruppierung (... *con breve notazione di pochi segni vedere l'azioni delli omini nelli loro accidenti, ... com'è quando doi irati contendano insieme ... e similmemente nota li atti delli circostanti e loro compartizione*)“ (§ 179, ca. 1490/92)

Der Weg des zeichnenden Sehens, des zeichnenden Erkennens war in Stufen zu gehen. Er konnte von einer Rapidstudie (*breve ricordo, breve notazione*) über eine normale und ruhig ausgeführte Studie (*ritratto*) bis zu einer ins Reine gezeichneten und vollständig ausgeführten Studie führen. Die Rapid- oder Schnellstudie hatte Leonardo bei seinem Lehrer Verrocchio kennen gelernt - ich konnte einige von ihm und von Filippino Lippi anführen -; Leonardo gab diesen Rapidstudien in seinem *Libro di Pittura* nun innerhalb des Studienprozesses

³⁵⁶ Für die Entwicklung der besonders wichtigen anatomischen Studien, bei denen Leonardo nochmals von auch wechselnden Autoritäten aus zu eigenem Studium des Naturwirklichen fortschritt, s. Sigrid Braunfels Esche, *Leonardo da Vinci. Das anatomische Werk*, Basel 1954, ²Stuttgart 1961, und die Anatomiehistoriker Charles D. O'Malley und John B. de C. M. Saunders, *Leonardo on the Human Body* (New York 1952), Dover Edition 1983, vor allem die Schriften von Kenneth D. Keele, insbesondere: Kenneth D. Keele, „Leonardos ‚Anatomia Naturale‘“, *Kölner Medizinhistorische Beiträge* 23,1, 1984, 18-37.

einen methodisch festen Platz, und er gab den ins Reine gezeichneten, vollständig ausgeführten Studien, welche bislang schon in Kompositionen übertragen werden konnten, darüber hinaus eine neue Funktion, über eine auch bei Pollaiuolo mögliche Funktion hinaus.

Die Rapid- oder Schnellstudie (*il breve ricordo*).

Zunächst zur ‚Rapidstudie‘: Leonardo sprach von der Rapidstudie, dem *breve ricordo*, wie auch von der nachfolgenden, ruhig ausgeführten Studie, dem *ritratto*, insbesondere im Hinblick auf das Studium der Seelenzustände von Menschen und der solchen Seelenzuständen entsprechenden Handlungen. Der Text von vier einschlägigen Paragraphen lautet:

„Ein Maler, der Ehre von seinen Werken haben will, soll die Schlagkraft (*prontitudine*) seiner (gemalten) Handlungen (*atti*) in den natürlichen (wirklichen) Handlungen suchen, die unversehens (*improvviso*) von Menschen getan werden und aus einer mächtigen Affizierung ... geboren sind. Er soll sich von diesen in seinen Notizbüchern (*libretti*) kurze Erinnerungen (Rapidstudien, *brevi ricordi*) machen und sie dann seinen Vorhaben anpassen (*alli suoi propositi adoperarli*), indem er einen Menschen in eben derselben Stellung (*atto*) stehen läßt, um die Qualität und die Ansicht der Glieder zu sehen, die in dieser Handlung wirken“ (§ 127, ca. 1500/05).

„Ich sage, daß der Maler die Handlungen und Bewegungen (*l'attitudini e li moti*) der Menschen, die aus irgendeinem (Seelen- oder Geistes-) Zustand hervorgehen, notieren (*notare*) muß, unmittelbar; sie seien notiert oder in das Gedächtnis geprägt. (Es ist) nicht zu erwarten, daß man jemanden die Handlung des Weinens zur Probe machen läßt (lassen kann), ohne daß er große Ursache des Weinens hat, und (daß) sie dann wiederzugeben (abzuzeichnen, *ritrare*) (wäre), da eine solche Handlung, (dann) nicht einem echten Falle entspringend, weder lebhaft noch natürlich (*né pronto né naturale*) sein wird; aber es ist wohl gut, sie zuerst nach einem natürlichen (wirklichen) Fall notiert zu haben und dann jemanden in dieser Handlung stehen zu lassen, um irgendeinen Teil zu dem Vorgesehenen zu sehen und ihn wiederzugeben (abzuzeichnen, zu studieren, *ritrare*)“ (§ 327, ca. 1508/10).

„Die Bewegungen des Menschen wollen erlernt sein (sachlich) nach der (erworbenen vollständigen) Kenntnis der Gliedermaßen und des ganzen Körpers in allen (nur möglichen) Bewegungen der Glieder und der Gelenke. Dann (erst) sieht (*vedere*) man sich mit einer Rapidstudie aus wenigen Strichen (*con breve notazione di pochi segni*) die Handlungen der Menschen in ihren (Seelen)zuständen an, (und) ohne daß diese (Menschen) gewärtig sind, daß du sie erwägest (*considerare*), weil sie, falls sie einer solchen Erwägung (*considerazione*) gewärtig sind, ihren Geist mit *dir* beschäftigt haben, der dann die Wildheit (*ferocità*, hier: die Unmittelbarkeit und Kraft) seines Handelns verloren haben wird, auf die ihr Geist zunächst völlig gerichtet war. Wie es der

Fall ist, wenn zwei Zornige miteinander streiten und es einem jeden scheint, er habe Recht, dann bewegen diese mit großer Wildheit (wieder: *ferocità*, doch hier spezifischer: Wildheit - das Beispiel stand Leonardo zuvor wohl schon vor Augen -), dann bewegen diese die Augenbrauen und die Arme und die anderen Gliedmaßen mit Handlungen (Bewegungen), die zu ihren Intentionen und ihren Worten passen. Was du nicht machen könntest, wenn du sie solchen Zorn fingieren lassen wolltest oder einen anderen (Seelen)zustand wie Lachen, Weinen, Schmerz, Bewunderung, Furcht und ähnliche. Deswegen sei bestrebt, ein kleines Büchlein mit Blättern, die mit Knochenmehl präpariert sind, (*un piccolo libretto di carte inossate*) mit dir zu tragen, und notiere (*notare*) dir mit einem Silberstifte in Kürze (*con brevità*) solche Bewegungen und notiere dir ähnlicher Weise die Stellungen (Handlungen) der Umstehenden und deren Gruppierung. ... Und wenn du dein Buch voll hast, lege es bei Seite und bewahre es für deine Vorhaben (auf) und nimm ein anderes und mache das Gleiche...“ (§ 179, ca. 1490/92).

Und ein zitierter Paragraph, nun ausführlicher: „Darum, wenn du die Perspektive gut gelernt hast und alle die Gliedmaßen und Körper der Dinge im Kopfe hast, dann sei begierig, oft bei deinem Umhergehen zu sehen und zu bedenken (*vedere e considerare*) die Stellungen der Menschen zueinander und ihre Handlungen (*i siti e li atti*) bei ihrem Sprechen, bei ihrem Streiten oder bei ihrem Lachen miteinander oder bei ihrem sich in die Haare geraten, welche Handlungen (Gebärden) in ihnen vorkommen und welche Handlungen (Gebärden) die Umstehenden machen, die sich davonmachen (Ludwig: welche sie auseinander bringen wollen) oder die zuschauen, (und sei begierig,) sie in dieser Form (*in questa forma*: eine Zeichnung ist eingefügt) mit kurzen Strichen zu notieren (*notare con brevi segni*) in deinem kleinen Büchlein, welches du immer mit dir tragen solltest. Es bestehe aus *carta tinta*, sodaß du sie (die Notate) nicht wegwischen muß, sondern ein altes (Notat) in ein neues umwandeln kannst, da diese (Notate) nicht Dinge zum Auslöschen, sondern mit großer Sorgfalt aufzubewahren sind, da es so unzählige Formen und Handlungen (Stellungen) der Dinge gibt, daß das Gedächtnis nicht fähig ist, sie zu bewahren. Daher wirst du diese (Notate) aufbewahren als deine Helfer und Lehrer“ (§ 173, ca. 1492). Leonardo erwähnte in dem zweiten Zitate (§ 327) auch das Gedächtnis als einen Hüter des Beobachteten, welches aber wohl nur helfen konnte, wenn der Maler-Forscher sofort in seine Werkstatt ging und dort die Studie eilends ausführte; Leonardo äußerte sich über dieses Gedächtnis in dem vierten Zitate (§ 173) bereits anders (vgl. auch § 76). Um so wichtiger waren die Rapidstudien, die *brevi ricordi*.

Im Codex Urbinas des *Libro di Pittura*, den Leonardo's Schüler und Assistent Francesco Melzi, wie erinnerlich, erst nach Leonardo's Tod zusammengestellt und geschrieben hat, findet sich in den § 173, den ich zitierte, in der Tat ein Figürchen als Beispiel eingefügt, welches Figürchen ähnlich auch im erhaltenen

Autograph (Richter § 571³⁵⁷) vorkommt, jedoch so geraten ist, daß es m.E. die Aufgabe einer Rapidstudie kaum erfüllen könnte und eher ein Platzhalter ist. Sieht man die Zeichnungen Leonardo's statt dessen auf mögliche Rapidstudien hin durch, so scheint es Rapidstudien von dreier- oder eher zweierlei Art gegeben zu haben. Ich füge einige Beispiele an und zwar Rapidstudien, die den Stellungen und Bewegungen von Menschen galten.

Madonna mit Kind und Katze, Kind mit Katze, ca. 1479/80, schwarze Kreide oder Kohle, Feder bzw. Feder und Bleigriffel, Feder 0,27 x 0,19 bzw. 0,21 x 0,14, London, British Museum 1860-6-16-98 Recto bzw. 1857-1-10-1 (Popham³⁵⁸ 11 bzw. 12/13).

Drei Seiten zweier Blätter im British Museum enthalten Zeichnungen eines Bübchens mit einer Katze, welche sicherlich vor der Naturwirklichkeit aufgezeichnet wurden.

So zeigt eine Zeichnung, in der Mitte der ersterwähnten Seite, das Bübchen von vorne, sitzend; es hat das linke Beinchen angehoben oder dessen Füßchen unter die Kniekehle des rechten Beinchens geschoben, es hält das Kätzchen im rechten, zum Kopfe gehobenen Arme, schaut in die entgegengesetzte Richtung und winkt mit dem anderen, ehemals ausgestreckten, nun gehobenen Arm. Eine andere Zeichnung, rechts unten auf derselben Seite, zeigt das Bübchen abermals sitzend, in den weit gegrätschten Beinen von vorne zu sehen, das rechte Beinchen herabhängend (ehemals ausgestreckter), das linke Beinchen emporgezogen, vielleicht aufgestellt oder angelehnt, im Leibe aber, wie der Bauchnabel erkennen läßt, zur Seite gewendet und dort mit seinen beiden Armen das Kätzchen haltend; das Kätzchen schaut nach links, der Bub nach rechts. Eine dritte Zeichnung, in der Mitte des Recto des zweiterwähnten Blattes, zeigt das Bübchen nun im Profile nach rechts, hockend auf dem rechten und wohl kniend auf dem linken Beinchen, und das Kätzchen, vor ihm stehend, ebenfalls im Profile, welches der Bub nun wohl am Halse faßt, - kein Motiv, das in ein Marienbild hätte integriert werden können, ein Motiv, das um seiner selbst willen studiert wurde. Leonardo zeichnete mit scharfer Feder die *figure* auf, deren Umriss und mit ihnen die Volumina des rundlichen, kindlichen Körpers und des bald schwellenden, bald gespannten Katzenkörpers, er erfasste vor allem die körperliche und die kindlich-seelische Stellung und Bewegung, *moto* und *quiete*.

Diese drei Zeichnungen - wie zumindest drei weitere auf der Vorder- und der Rückseite des zweitgenannten Blattes - könnten erkenntnisgeleitete Rapidstudien, *brevi ricordi*, gewesen sein nach einem mit einer Katze spielenden Buben, weshalb ich sie als Beispiele einer der dann drei Arten von Rapidstudien

³⁵⁷ Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London ³1970, § 571.

³⁵⁸ Ich füge den Zeichnungen Leonardo's die Nummern nach Popham hinzu (A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, revised ... by Martin Kemp, London 1994).

anführe. Man könnte sie allerdings auch den in der Naturwirklichkeit entdeckten und den dieser Naturwirklichkeit abgewonnenen, phantasieerregten Ureinfällen für einzelne Motive zuordnen; die Madonna mit Kind und Katze oben auf dem ersten Blatte war sicherlich so ein Ureinfall. Dann folgten erst nunmehr Rapidstudien von dann zweierlei Art:

Männer, die graben, tragen, ziehen usf., einzeln und gemeinsam, auch Frauen, die tragen, ca. 1506, schwarze Kreide, etwas Feder 0,20 x 0,13 bzw. 0,18 x 0,13 bzw. 0,19 x 0,13 bzw. 0,10 x 0,27, Windsor, Royal Library 12.644 (Recto: Popham 229B) bzw. 12.645 und 12.646 bzw. 12.643 (Popham 228). Die sieben Seiten vierer Blätter auf Schloß Windsor zeigen eine große Fülle rapid studierter Figuren, falls aufgerichtet kaum 3 cm hoch, zumeist von Männern, doch auf dem Recto des zweiten Blattes auch von Frauen, bei diversen ländlichen Arbeiten, vor allem und immer wieder beim Graben, doch auch beim Hacken, beim Schlagen, auch beim Tragen von Steinen, Hölzern, Leitern und Krügen, meist einzeln tätig, gelegentlich gemeinsam, so bei gemeinsamem Ziehen oder Tragen. Leonardo studierte die Gestalten manchmal in Serien, wie in einer fortlaufenden Bewegung, so in der Mitte des Verso des ersten Blattes: nach einer gegengewendeten Figur dann vier Figuren, vom Rücken und von vorne zu sehen, und noch eine abschließende darunter; oder auch einander korrespondierend, wie dortselbst in der untersten Zeile. Einmal, so auf dem Verso des zweiten Blattes, findet sich eine Bodenlinie angegeben, einmal, so auf dem Recto dieses Blattes, folgen einander ein Mann, der mit einem Ochsengespanne eggt (wohl eher als pflügt), und sieben weitere Männer, die mit Sensen mähen (die Sense wäre recht hoch gehalten) und den Boden hacken und harken, in einer Tendenz auf eine *Storia* hin, eine *Storia* vom Leben auf dem Felde. Sonst konzentrierte Leonardo sich auf die schnelle und prägnante Erfassung der Bewegungen der Arbeitenden und erfaßte die männlichen Gestalten auf den anderen Blättern fast stets als Akte, sie auf ihre körperliche Bewegung hin durchschauend. Leonardo zeichnete mit so leichter Hand, daß die Kreide auf den Blättern mehrfach verloren ging, die Figuren kaum mehr auszumachen sind, wie im oberen Drittel des Recto des ersten Blattes. Andererseits hob Leonardo auf einigen Seiten einzelne Figuren durch eine Überzeichnung mit Feder heraus, so auf dem Recto des dritten Blattes, oder stellte solche Figuren zusammen, wie auf dem Recto des ersten Blattes, auf dem er wiederum Korrespondenzen wie bei den zwei obersten, welche graben, oder bei den Hackenden in der Mitte rechts und auch Sequenzen wie bei den Steintragenden links hervorbrachte. Leonardo zeichnete fast stets nur die Umrisse, mit geringer, die Artikulation verdeutlichender Schattierung. Bei den mit der Feder gezeichneten Figuren schraffierte Leonardo häufig dunkel ein Feld, in dem diese Figuren aufleuchten, gelegentlich auch ein Feld für zwei Figuren zusammen, wie links bei den genannten, welche Steine tragen. In diesen *brevi*

ricordi der einen Art ging es jeweils um die Figur charakteristisch erfaßter, schnell sich ändernder, körperlicher Bewegung; Leonardo zeichnete sie mit leichtem Striche in schwarzer Kreide.

Gruppen- und Figurenstudien, ca. 1481 a) rosa präpariertes Papier, Silberstift 0,09 x 0,13, Windsor, Royal Library 12.702 (Popham 52B); b) Metallstift, Feder 0,28 x 0,21, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins 2258 (Popham 44); c) blaßrosa präpariertes Papier, Silberstift 0,21 x 0,18, Oxford, Ashmolean Museum 18 (Popham 51).

In diesen *brevi ricordi* der anderen Art ging es um die Figuren nun seelischer Bewegungen, besonders auch der seelischen Bewegungen mehrerer Gestalten miteinander; die Figuren sind mehr als doppelt so hoch, auf daß die seelischen Bewegungen auch erkennbar und klar würden.

Die erste Zeichnung auf Schloß Windsor zeigt links in der Nähe eine Karaffe und einen Korb, vielleicht auf einer Tischplatte, und jenseits, doch in ganzer Gestalt und im Zentrum, drei Jünglinge, wie auf der Kante einer Bank beieinander sitzend, links zwei, rechts einen. Die Jünglinge links sitzen einander parallel, der eine mit angezogenen, der andere mit ausgestreckten Beinen; der eine, äußere und nähere, mit den angezogenen Beinen, hat die Hände auf die Schenkel gelegt, zieht sich im Leibe ein, rundet sich in den Schultern vor, in Leib und Armen konkav offen, er wendet seinen Kopf und den Blick vorsichtig, aufmerksam zur Seite, dem nächsten zu: zurückhaltend, doch offen und handlungsbereit, vorsichtig und aufmerksam wartend, so sitzt er neben dem Gefährten; der zweite und mittlere der drei, dem diese Aufmerksamkeit gilt, hat die Beine, wie erwähnt, gestreckt, doch seinen linken Arm quer über die Brust geführt, wie sich verschließend, und seinen rechten Ellenbogen auf den Rücken des Gelenkes der linken Hand gestützt, das Kinn in den Handteller der Rechten gesenkt, so sitzt er, wie verlassen und traurig, inmitten seiner Freunde. Der dritte, dem mittleren fast gegenüber, im Leibe konkav offen, wie der erste, hat sein linkes Bein ausgestreckt wie der mittlere, doch das rechte Bein übergeschlagen und seinen linken Arm locker querüber gelegt, so schaut er den Gebeugten von vorne und aufmerksam an, er hat vielleicht den rechten Arm gehoben, ihn jenem Gefährten um die Schulter zu legen. Links tritt eine vierte Gestalt herein, Gegenstände in der gehobenen Linken und der gesenkten Rechten tragend, von einem weiteren gefolgt, der, unter einer Last gebückt, herzukommt; rechts stehen noch zwei weitere Jünglinge hintereinander, nach auswärts gewendet, einander zu sich streckend und neigend und etwas flüsternd. Bemerkenswert, daß diesen Figurierungen keinerlei Plastizität eignete, sie nur die Leibes- und Gliedmaßenstreckungen umfassten, daß sie reine *figure* der die *intenti mentali* oder die *accidenti mentali* verkörpernden Bewegungen waren.

Leonardo zeichnete hier - wie in den Zitaten erwähnt - mit dem Silberstifte auf der *carta tinta*.

Leonardo studierte auf dem zweiten Blatte im Louvre, links in der Mitte des Blattes: einen Alten, links, und einen Jungen, rechts, im Gespräche, überaus reich an Beobachtung des Naturwirklichen. Der Alte sitzt schräg nach links, er hat sein rechtes Unterbein gehoben und es flach über den linken Oberschenkel gekreuzt, er hat mit der Linken das Fußgelenk seines rechten Beines rund und weit - sein Handgelenk liegt an diesem Bein - überfaßt, hält es fest, der Fuß scheint scharf abgewinkelt, ist faktisch in natürlicher Richtung; der Alte hat den anderen, den rechten Fuß auf dem Boden leicht einwärts und um seinen Stock gekehrt; er hat seinen rechten Arm im Ellenbogen vorgeschoben, den Unterarm aufgerichtet und die Rechte dann weit über die waagrecht vorspringende Krücke seines Stockes geführt und diese Rechte zugleich an seinen Hinterkopf wie den Hinterkopf an seine Hand gestützt: immer wieder verkörpert der Alte Ausgreifen und einwendendes Umrunden: so hockt er bei sich selbst, schaut zur Seite, auf den Jüngling. Der Junge ist völlig anders. Man könnte eine beiden Gestalten gemeinsame Bank vermuten, die aber nur bei dem Jungen mit einem Striche bezeichnet wäre. Doch der Junge, fast ganz im Profile, sitzt garnicht: er hat vielmehr den rechten Fuß flach auf die Bank gestellt und sein linkes Bein, welches bis zum Knie abwärts im Profile zu sehen, auf dem Boden auswärts gewendet, den Fuß uns entgegen; und auf diesen, seinen beiden Füßen, nur auf ihnen (der Hintern deutlich oberhalb der Bank), steht der Jüngling, ruht sein Körper, in Spannung und Balance; der Junge liegt mit dem Oberkörper, vordrängend, wie auf seinem rechten Oberschenkel auf, seine Ober- und Unterarme scheinen sich beim Knie mit den Ober- und Unterschenkeln zu berühren, sodaß sich allein die unteren Unterarme und die Hände wie auch der Kopf aus dem Leibeszusammenhang und aus der Leibesdichte lösen. Und nun steht seine Rechte über der Linken, greifen der Daumen und der Zeigefinger der Rechten über den Daumen der Linken, argumentierend, und rühren die Spitzen seiner anderen Finger den Alten an: so bringt der Junge, was er sagt, wie aus seinem Leibe heraus und dem Alten nahe; er schaut dem Alten auf die Augen, wie der Alte gegen das Reden, gegen den Mund und gegen die Schulter des Jungen sinnt. Der Alte ist gleichzeitig dunkler, geschlossener, der Junge heller, nach links geöffnet und weiter gespannt. Leonardo erfaßte wiederum die *figure* der Ruhe und der Bewegung, aber auch die hell und dunkel gewordenen *intenti* oder *accidenti mentali*, und er erfaßte ebenso ansatzweise die Plastizität der Körper, man meint das Volumen des rechten Oberschenkels des Alten förmlich zu spüren. Man beachte auch, daß Leonardo schon jetzt, in dieser Rapidstudie, Entsprechungen wahrnahm oder einführte, welche die Wahrnehmung eines Betrachters der Zeichnung und dessen Einsicht steigern: man beachte, wie beim Alten links der Ellenbogen

über dem Knie sitzt, wie die Wendung des linken Fußes unter der Wendung der rechten Hand sitzt; wie beim Alten der Bogen des Unterarmkontures, zum Knie verlängert, dem Rückenkonture des Jungen entspricht, wie diese Korrespondenz die Gruppe links und rechts schließt, und wie die Füße der beiden, die auf dem Boden stehen, einander entsprechen.

Leonardo studierte auf demselben Blatte noch zwei Einzelfiguren: den gleichen Jüngling, oberhalb des beschriebenen, in veränderter Haltung, doch auch im Profile: wie locker sitzt er jetzt, er hat sein linkes Bein und den linken Fuß vorgeführt, sein rechtes Bein zurückgeführt und auf die Zehen gestellt; er stützt sich mit der Rechten auf die Bank und hat den linken Arm mit nach außen gemuldeter Hand locker gehoben. Sodann einen federnd stehenden Jüngling rechts, vom Rücken zu sehen: man spürt das Sich-Strecken des Körpers, wie am frühen Morgen; man sehe, wie dieser Jüngling die Hüfte nach links herausdrückt, wie er dann im Rücken nach rechts rückt, den Kopf etwas ins Profil senkt, seinen linken Arm nach links streckt und die Rechte, auf der Höhe der Stirn, vor dem Kopfe hält oder sie dreht. Leonardo markierte übrigens beide Hände kurz und scharf zur Erzeugung von Spannung. Man achte auf die Betonung des Kontures von Unterschenkel und Knie, dann des Kontures der Hüfte, beides links, und auf die voluminare Dehnung eben dieser Hüfte.

Leonardo studierte letztlich unten rechts auf dem Blatte das Beisammen von fünf zumeist Sitzenden, an und bei einem Tische, wiederum reich an Beobachtung des Naturwirklichen. Der Alte links, im Profile und am Kopfende des Tisches, hat sein linkes, ferneres Bein locker ausgestreckt und seinen rechten, näheren Fuß rückwärts wohl gegen den Sitz gestemmt und dadurch sein Knie bis über die Tischplatte gehoben - wie er sich zu dieser Tischplatte faktisch verhielt, gab Leonardo nicht näher an -; er hat, vorgebogenen Rückens, seinen rechten Ellenbogen auf das erhöhte Knie, eher an dessen Innenseite, gestützt und das vorkommende Kinn in die Rechte, in den Winkel aus Handteller und Fingern, gesenkt: aufmerksam, sehend und hörend, ist er auf einen Redenden gerichtet. Die nächsten zwei sitzen jenseits des Tisches, wie einander im Gespräche zugewandt, und beide leicht von links zu sehen; der erste hat seine Beine leicht auseinander gestellt, der zweite und redende seine Beine beisammen; der Hörende hat den linken Unterarm in die Seite gestützt, die Faust dabei nach außen gewendet, und den rechten Arm auf den Tisch gelegt; der Redende hat mit der Rechten wohl das Handgelenk des Gefährten auf dem Tische gefaßt und die redende Linke vor die Brust des Hörenden gehoben, doch damit auf den Alten, links, zeigend und diesen anredend. Der Jüngste, ebenfalls jenseits des Tisches, doch weiter rechts, in leichtem Abstände, hört zu; er hat sein linkes Bein locker über sein rechtes geschlagen, den Fuß wieder herwärts gewendet, den linken Ellenbogen auf den Tisch gestützt und die obere Wange in den Handteller geschmiegt; er hat seinen rechten Ellenbogen auf den Tische gelegt und das Handgelenk locker

über die Armbeuge des linken Armes gehängt. Man vergleiche sein Sitzen mit demjenigen des Alten ihm gegenüber; man vergleiche seine Selbstverschränkung mit derjenigen des Alten in der Gruppe oben links auf dem gleichen Blatte. Letztlich findet sich rechts an dem Tische noch einer, der wohl den rechten, vielleicht eher den linken Fuß auf die Sitzbank gestellt hat, sich mit der Linken auf dem Tische abstützt und mit seinem gehobenen, rechten Arme und seiner nach außen gemuldeten Hand weithin zu reden sucht; dieser war zugleich eine Variation des locker bewegten Jünglings zuoberst links auf dem Blatte. Wiederum ging es Leonardo darum, die in Bewegung und Ruhe, bis in's Detail je charakteristisch, sich äßernden *intenti mentali* oder *accidenti mentali* zu studieren und rapide mit dem Metallstifte und darüber umrißgenau mit der Feder zu notieren. Und wiederum durchschaute Leonardo die Gestalten bis auf den Akt, er notierte Bewegung und Ruhe im Körper; nur ein Tuch oder eine Binde geht bei dem Alten über den Oberschenkel, ein Tuch quert die Oberschenkel des Redenden, welches Tuch dem Unterschenkel des Alten, den er hochgeschoben, korrespondiert. Das Zeichnungsblatt lehrt auch, daß Leonardo beim Studium der Naturwirklichkeit wohl schon Gedanken hatte, welche weiter gingen und zwar dahin, in welchen Zusammenhang er seine Beobachtungen vielleicht integrieren könnte, denn auf dem Blatte zuunterst links findet sich ein Figurennotat, welches viele Forscher an die Darstellung eines *Letzten Abendmahles* denken ließ, für welchen Vorwurf jene beschriebene Tischgruppe, sicherlich nicht ohne Weiteres, jedoch umgearbeitet, hätte verwendet werden können.

Leonardo studierte auf dem dritten Blatte im Ashmolean Museum links oben das Beisammen dreier Männer; zwei dieser Männer sitzen leicht schräg einander gegenüber, der eine höher, der andere niedriger, und der dritte sitzt zwischen ihnen, niedriger und ferner; dieser stützt sich wohl zur Seite auf den Boden; die Aufmerksamkeit aller drei aber ist entschieden auf etwas gerichtet, welches weiter links und höher, wohin sie Köpfe und Gesichter wenden und heben, um, scharf aufmerkend, zu sehen, wozu der Mann rechts noch seine Augen beschattet. Abermals ging es um die *figure* von *moto*, *quiete*, in denen sich die *intenti* oder *accidenti mentali* äußerten, ging es um den *sito* der Figuren zueinander, und bei den Figuren links und rechts - mehr als sonst - auch um die Plastizität und das Hell-Dunkel, *corpo*, *tenebre*, *luce*, und bei allen um das Nah und Fern, die *remozione* und die *propinquità*; der räumlich nächste erschien dabei am dunkelsten, der räumlich fernste dagegen licht. Man bemerkt auch, daß Leonardo häufiger als bei den anderen Beispielen korrigierte oder - vielleicht richtiger geurteilt: - Stufen des Bewegungsvollzuges festhielt, so z.B. bei dem Linken das zweistufige Heben des rechten Beines, das zweistufige Wenden des Kopfes und bei dem Rechten das sukzessive Einziehen der linken Schulter und des Armes, die

mannigfachen Bewegungen der rechten Hand, auch des Armes, und schließlich die Wendung des linken Fußes. Leonardo benützte wiederum den Metallstift auf präpariertem Grunde.

Leonardo erfaßte auf allen drei Blättern in den Rapidstudien, in den *brevi ricordi*, das Lebendige und Spontane der Haltungen und Bewegungen solcher Personen, die entweder nicht merkten, daß sie beobachtet wurden, so wie Leonardo es in den zitierten Paragraphen forderte, oder die jene Aufmerksamkeit des wohl distanziert sitzenden Zeichners - dann und wann vermutlich auch, weil ihnen sein Tun vertraut, - nicht davon abhielt, sich lebhaft zu äußern. Insbesondere z.B. jene eigentümliche Wendung des Fußes des Alten um seinen Stock herum und dessen übermäßiges Umgreifen seines Fußgelenkes bei dem Gespräche dieses Alten und des Jungen auf der Zeichnung im Louvre oder jenen Kontrast aus Lockerheit im Stehen auf Boden und Bank und aus Leib-Dichte in Ober-, Unterschenkel, Knie, Armen und Händen eben dieses Jünglinges - zu ein und derselben Zeit in einem Leibe -: das würde vielleicht ein großer Schauspieler, aber kein Modell erfinden können.

Die Normalstudie (*il ritratto*).

Ich füge nun Beispiele für *ritratti* an, für ruhig ausgeführte Studien nach solchem Naturwirklichem, das dem Studierenden vor Augen stand und das sich gemächlich beobachten ließ, eventuell von verschiedenen Seiten oder in verschiedenen Wendungen. Zugleich erinnere ich daran, daß ich eingangs dieser Schrift - bei der Erörterung des heuristischen Modelles eines Werkprozesses (Erster Teil, Erstes Kapitel, Zweiter Paragraph) - schon eine *Aktstudie* von ca. 1503/06, Windsor 12 540 (Popham 190), und zwei *Gewandstudien*, die eine für den Arm des Petrus (des Letzten Abendmahles) von ca. 1496, Windsor 12 546 (Popham 169), und die andere für den Arm der Maria (der *Annelobdritt*) von ca. 1508, Windsor 12 532 (Popham 184B), von der Hand des Leonardo herangezogen habe; die beiden *Gewandstudien* waren für besondere Gemälde bestimmt: der Ort solcher Gemälde im Rahmen einer Malerei als Wissenschaft wird noch zu kennzeichnen sein.

Ein Bub (für *Annelobdritt*), ca. 1508, rötlich präparierter Grund, Rötöl, Weißhöhung 0,29 x 0,20, Venedig, Accademia 257 (Popham 185); *Kopf einer Frau, niederschauend*, ca. 1490, blaßrosa präparierter Grund, Silberstift 0,18 x 0,17, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins 2376 (Popham 19); *Hände einer Frau*, ca. 1483/86 rosa präparierter Grund, Silberstift, Weißhöhung 0,22 x 0,15, Windsor, Royal Library 12.558 (Popham 18). Die Studien nach einem Buben auf dem Blatte in Venedig waren gleichfalls für die *Annelobdritt* (Paris, Musée du Louvre 776) bestimmt und zwar für

den Christusknaben, der, im Blicke auf die Mutter zurück, von ihr weg und - spielerisch, symbolisch - seiner Bestimmung zustrebt, zugleich in wiederholender Korrespondenz zur Geburt aus dem Schoße der Jungfrau, welche ihn jetzt noch zu halten und zärtlich dafür zu gewinnen sucht.

Leonardo zeichnete in den beiden oberen Studien den Buben rechts mit einem Stecken in den Händchen, wohl als einem Kreuzesschafte, und links mit der gleichen Haltung seiner Hände; Leonardo zeichnete weiter unten rechts den Torso mit dem Halse und den Ansätzen der Gliedmaßen, doppelt so groß, und nun mit gestreckteren Armen, vielleicht zu einem Lamme gerichtet, einem Symbole seiner selbst als *Agnus Dei*.

Leonardo studierte in den oberen Zeichnungen dasselbe Motiv: der Bub, sitzend oder gebeugt, hat sein rechtes Beinchen hergewendet, so nahezu auch den Unterleib, dreht sich mit dem Oberleibe nach rechts, mit dem linken Beinchen bis in's Profil, macht einen Schritt und steigt empor, er hat die Arme gerundet vorgeführt, hält mit der Rechten und umgreift mit der Linken den Stecken, doch hat er das Köpfchen gegen die rechte Schulter gehoben und schaut zurück. Leonardo studierte den Körper in der Verbindung von Herwendung und Profilansicht, im Übergange von der Ruhe zur Bewegung, der *quiete* zum *moto*. In beiden Studien war das Motiv gleich bis auf minimale Unterschiede, so in der Projektion der rechten Hand auf das linke Knie, vielleicht in der Wendung des Kopfes (rechts weiter zurück), vielleicht in der Stellung des *membrum puerile*; doch variierte Leonardo den kräftig gezogenen Kontur und darin sein Begreifen dieses Körpers, er variierte die *figura*: in der linken Studie führte Leonardo diesen Kontur links mehrfach aus dem Körper heraus in den Umriß hinein, unter und über dem Knie, in der Taille, im Rücken, bei der Schulter, so die Binnenwölbungen des Leibes begreifend, in der rechten Studie zeichnete er diesen Kontur durch, die Sequenz der Außenwölbungen des Körpers begreifend. Weiter unten auf dem Blatte links zeichnete Leonardo die linke Schulter, das Ärmchen und das linke, jenen Stecken umgreifende, Händchen heraus, welche ihm in den zwei oberen Studien wohl zuwenig getroffen schienen oder unausgeführt geblieben waren; in der Mitte des Blattes zeichnete er auch das Köpfchen heraus, mit der Andeutung einer Wendung gegen die Schulter, und letztlich unten rechts den linken Fuß, doch in anderer Haltung, teilweise von unten zu sehen, und wohl zur späteren Variante des Motives mit den gestreckteren Ärmchen gehörig. Unter dem Bestreben, genauer zu artikulieren, scheint Leonardo der Knabe in den Studien zu Schulter und Arm, in der Studie der späteren Motivvariante - unter der Hand - älter und für die beabsichtigte Darstellung auch zu alt geworden zu sein. Leonardo erfaßte hier den Körper und den Kopf eines Kindes, nicht nur jene Pausbäckchen, die schon Verrocchio, wie früher gezeigt, studiert hatte, sondern seinen molligen, weichen, rundlichen Leib, zumal in den zwei oberen Studien. Für dieses schrittweise Erfassen des Charakters des Leibes, des *Tonus*, beachte man z.B. in der linken Studie die

Pentimenti beim rechten Unterarme, in der rechten Studie beim rechten, inneren Oberschenkel u.a. In den beiden oberen Studien, da studierte Leonardo auch das Hell und Dunkel, *tenebre, luce*, und arbeitete es kräftig, kontrastreich, weiß höhend, heraus. Auch an dem Kopfe des Knaben in der Blattmitte studierte Leonardo das Hell und das Dunkel; arbeitete dort jedoch mit äußerster Feinheit und Weichheit und derart, daß das Hell-Dunkel weit mehr die Form des Kopfes herausmodellerte, als es die Konture taten; Konture und Binnenkonture detaillierten dann präzise die Augen, vor allem das Ohr.

Leonardo beobachtete diesen Buben und erfaßte ihn kraftvoll mit Rötel auf rötlichem Grunde, als er 57 Jahre zählte. Gut zwanzig Jahre früher, in den 30ern seines Lebens, studierte er auf den Blättern in Paris³⁵⁹ und in Windsor den Kopf und die Hände von Frauen; er erfaßte auf ihnen das jeweils Studierte mit dem Silberstifte auf rosa Grund, genau und subtil.

Leonardo studierte auf dem Blatt in Paris den Kopf einer Frau: Er deutete den Oberkörper - dreiviertel von vorne -, die Büste, den Armansatz und den Halsausschnitt des Kleides an und studierte dann eben den Kopf dieser Frau - im Halbprofil nach links -, körperlich, seelisch zu ihrer Rechten gewendet und niedergesenkt, wie schweren Gemütes oder trauernden Sinnes. Die Frau hatte am Hinterkopfe die Haare wohl in ein Tuch gebunden. Der Zeichner betonte das Auge, die Nase, den Mund und das Kinn: sie alle haben etwas Vorkommendes, nach außen Gewendetes, dem ging Leonardo mit einer Verstärkung des Kontures nach. Bei der letzten Konturverstärkung zeichnete Leonardo die höhere Stirne ein wenig weiter hinaus, der Kontur faßte nicht mehr die Mitte der Stirne ein, sondern - infolge des Halbprofils - einen jenseitigen Teil; die Mitte der Stirne, auf welche der Scheitel zulief, blieb aber durch dünnere Striche bezeichnet. Leonardo gab dem Außenkonture unterhalb jener höheren Stirn einen Knick, er führte ihn, wieder konvex, über den Augenbrauenwulst und fügte dann, abermals im Winkel, jetzt konkav, den Kontur des Nasenrückens an, welcher deutlich diesseits des fernerer Auges: so band der Kontur nach Nähe und Ferne Differentes, und man spürt die räumliche Versetzung durch den, eben nicht flächenbindenden, Kontur. Die Intensität des Kontures ließ unter der Nasenspitze nach, Leonardo erzeugte an dieser Stelle so eine Weichheit. Man beachte für die erwähnte Artikulation von Kinn, Mund, Nase und Auge noch, wie der Zeichner den sichtbaren Augendeckel links in einer klar konturierten Spitze enden und die dort heruntergeführte Tränenfalte überdecken ließ. Leonardo schraffierte in dieser Studie durchgängig parallel, einheitlich, zart, welche Parallelschraffur

³⁵⁹ Eine weitere, zu der Pariser Zeichnung gehörende Studie liegt in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung 6954v.

sachlich infolge weiterer Striche aber verschieden interpretiert wird und Verschiedenes darstellt, zumeist Dunkelheit und Schatten auf Gesicht und Hals; Leonardo zeichnete einzelne Haare, von der Stirne niederfallend, vor dem Gesichte frei in der Luft, dann wieder dem Kopfe anliegend, in wenigen Kurven als Variationen des Haargrenzkontures, und querüber noch zum Hinterkopfe schwingend; diese wenigen Kurven evozierten hier aus der Parallelschraffur nun die Masse der Haare. Leonardo deutete auch das Ohr durch seinen Umriß nur an und durch etwas, was Binnengliederung scheint: doch wirkt das Ohr präsent und durch die Haare durchscheinend.

Ein Schüler Leonardo's, wohl Giovanni Antonio Boltraffio (1467 – 1516), benützte diese Studie, wie vielfach bemerkt, für die *Madonna Litta* in St. Petersburg (Ermitage Museum 249).

Spott-scherzend zeichnete Leonardo links unten auf dem Blatte noch den Oberkörper eines älteren Mannes, mit Bart, aufgeworfener Nase, nicht allzu viel Haaren auf dem Kopfe und erigiertem Gliede.

Einige Jahre früher studierte Leonardo auf dem Blatte in Windsor die Hände einer jungen Frau - ohne Schmuck: Diese Frau hatte ihren linken Unterarm leicht vor- und herabgeführt, ihre Linke, im Handwurzelgelenk entschieden eingewinkelt, vor den Leib geführt und Mittelhand und Finger, leicht und differenziert, über ihren rechten Unterarm und die Handwurzel der Rechten gelegt; die Frau hatte ihre Rechte zugleich eingewendet und aufgerichtet, um mit Zeigefinger und Daumen vor der Brust vielleicht eine Blume zu halten. In der unteren Zeichnung dieses Blattes studierte Leonardo den linken Unterarm, vor allem die linke Hand der Frau, die rechten nur andeutend, und in der oberen Zeichnung den rechten Unterarm und abermals vor allem die rechte Hand; solcherart machte er auf dem einen Blatte die Figur der beiden Hände unverdeckt sichtbar. Der Zeichner studierte die linke Hand der Frau sehr genau, schmal und knochig, das ruhige Aufliegen des Daumens, das ruhige Anliegen der leicht angezogenen, mittleren Finger wie auch des nun spitz angezogenen, kleinen Fingers; er studierte ebenso die rechte Hand sehr genau, schmal und knochig, das Aufliegen des Handballens, das Rückwärtsbiegen des Daumens und Hinbiegen des Zeigefingers, um zwischen ihnen vielleicht einen Blumenstengel zu halten, und schließlich das Ausstrecken des Mittelfingers bis zur Brust, um die Hand auf ihr abzustützen; er studierte diese Hand dabei in solch mäßiger Einwendung, daß die dem Handrücken nahen Knöchel aller vier Finger sichtbar wurden. Während die linke Hand in der unteren Zeichnung kaum *Pentimenti* erkennen läßt, wurde die Lage der rechten Hand in der oberen Zeichnung ge- und verändert, man sieht Spuren anderer Umrisse der genannten Knöchel ein Stück weiter rechts, auch wurde der Handballen vom Daumen bis zum Unterarme nach links hin erweitert. Leonardo zeichnete und schraffierte in dieser Studie mit dem Silberstifte und höhte Weiß, subtil Muskelhöhen und Muskelvertiefungen hervorbringend, die

dauernden und - besonders - die momentanen Bewegungsfalten einzeichnend, vor allem die Gelenke artikulierend und die gepflegten Fingernägel sorgfältig formend.

Links oben auf dem Blatte zeichnete Leonardo dann noch den grotesken Kopf eines verbissenen Alten.

Ich füge nun zwei Beispiele für *ritratti* an, in denen Leonardo das Naturwirkliche von verschiedenen Seiten und - infolge der Bewegung desselben - in verschiedenen Wendungen studierte.

Kopf und Büste einer Frau, nach 1481, rosa präparierter Grund, Silberstift 0,23 x 0,19, Windsor, Royal Library 12.513 (Popham 22); *Kind*, ca. 1478/80, blaß rosa präparierter Grund, Silberstift, mit Feder verstärkt bzw. weißes Papier, Rötel 0,17 x 0,22 bzw. 0,14 x 0,20, Windsor, Royal Library 12.569 bzw. 12.568 (Popham 20, 21).

So studierte Leonardo auf dem ersten Blatte Kopf und Büste, vor allem den Kopf und den Hals einer Frau in mannigfachen Wendungen: für die Hauptreihe der Studien oben war die Frau zweimal im Körper voll, einmal dreiviertel hergewendet, sie hatte ihren Kopf einmal dreiviertel enface nach rechts gewendet, einmal dreiviertel enface nach links gesenkt und einmal in's Profil nach links über die Schulter gehoben; bei zweien dieser Studien studierte Leonardo auch das Gesicht, die Augen, die Nase, den Mund, studierte den Blick und die Spuren des seelischen Ausdruckes, ein von oben Herabschauen oder ein geneigtes Niederschauen, während er die Gesichtszüge bei allen anderen Studien auf dem gesamten Blatte nur andeutete und sich auf die Haltung von Hals, Schultern und Kopf konzentrierte, so studierte Leonardo die Haltung in der allerobersten Reihe sogar dreimal halb von hinten (wie dann auch in der vierten), den Kopf nach links gewendet, dann nach rechts, dann steiler nach links, usf. Leonardo's Interesse galt der Vielfalt möglicher Wendungen, der Rundung, Drehung, Streckung des Halses, der Einknickung gegen die Schulter, dem Neigen, Senken und Heben des Kopfes. Auf den anderen zwei Blättern studierte Leonardo - etwas früher als das erste Blatt und dreißig Jahre früher als die bereits herangezogene Studie nach jenem Buben für die *Annaselbdritt* - ein nacktes Baby, zumeist im Liegesitz, einmal im Profil, einmal dreiviertel von vorne, zweimal mehr von hinten, er studierte vor allem dessen Beinchen, linke wie rechte, stehend, gebeugt, auch beinander, und die Ärmchen, das linke samt der Hand und dann die Rechte. Sein Interesse galt dem Charakter des Babykörpers, dem dicklichen Leibe, den wulstigen Armen und Beinen, vor allem den Oberschenkeln und Knien. Die Kopfhaltungen jener Frau studierte Leonardo mit dem Silberstifte, fein linierend, auf rosa präpariertem Grunde, bald ausführlicher, bald abgekürzt schraffierend; und die Körperhaltungen und Beinchen des Babys auf dem einen der zwei Blätter ebenfalls mit dem Silberstifte, auf rosa präpariertem

Grunde, er verstärkte hier die Konture bei mehreren Studien mit der Feder, scharf, auch korrigierend, die Konture markierend; und die Körperhaltungen und Beinchen des Babys auf dem anderen Blatte, nun auf weißem Papiere, mit ungewöhnlich linear geführtem Rötel³⁶⁰.

Leonardo erforschte die möglichen Wendungen von Hals und Kopf, einem der wendungsfähigsten Teile des menschlichen Körpers, und er erforschte die Konsistenz eines Babykörpers, besonders der Beinchen, in mannigfachen Ansichten, Stellungen und Lagen.

Aus den vielen anderen Forschungsgebieten Leonardo's sei eines der Blätter mit *ritratti* von Pferden angeführt.

Pferd, ca. 1491, blau präparierter Grund, Silberstift 0,21 x 0,16, Windsor, Royal Library 12.321 (Popham 77).

Leonardo studierte Pferde vor allem im Zusammenhange mit dem Auftrage zu einem Reitermonumente für Francesco Sforza, den Gründer dieser Dynastie, in Mailand. Nach dem letzten Plane Leonardo's hätte schon das Pferd dieser bronzenen Reiterstatue allein die kolossale Größe von über 7 m haben sollen, und es wäre von allen Seiten zu sehen gewesen. Politischer Umstände wegen - zuletzt infolge der Niederlage des regierenden Herzogs, Lodovico's il Moro, gegenüber dem Könige von Frankreich, Karl VIII., - gedieh das Monument nur bis zum Tonmodelle in endbeabsichtigter Größe, welches Modell als Ziel französischer Schützenübungen dann ruiniert und aufgebraucht wurde.

Auf dem angeführten Blatte auf Schloß Windsor studierte Leonardo das Pferd mit dem Silberstifte, von verschiedenen Seiten, doch dieses Mal, indem der studierende Beobachter (und nicht das Objekt) seinen Platz wechselte. Auf dem oberen Teile des Blattes studierte Leonardo das Pferd im Profile nach rechts, zunächst ruhig stehend, leicht gehobenen und wehenden Schweifes, leicht zurückgenommenen Halses und Kopfes; er studierte vor allem den Leib, zeichnete einen oberen, kraftvoll schwingenden Kontur, konvex über der Kruppe, konkav über dem Rücken, konvex über dem Kamme, immer wieder auch zu einer gleichmäßig mächtigen Erscheinung hin korrigierend; er zeichnete den unteren Kontur, ebenfalls kraftvoll gebogen, doch weniger schwingend, konkav von der hinteren Kniescheibe zum Bauche, konvex am Bauche, konvex an der Brust und in längerem Bogen konvex am Halse, auch hier immer wieder korrigierend, vor allem an der Brust und am Halse.

Leonardo modellierte den Leib durch Parallelschraffuren, besonders die Vertiefung der Flanke, die Wölbungen beim Ellenbogen und bei der Schulter, die Falten am Halse zum Kamme hin und am Halse bei der Kehle, Falten

³⁶⁰ S. schon Clark z.St. in: Kenneth Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2nd edition revised with the assistance of Carlo Pedretti, London 1968/69.

infolge des Zurücknehmens von Hals und Kopf. Leonardo stellte durch Kontur und Schraffur den machtvollen Leib eines Pferdes dar, die zunehmend hervortretende Energie in Hals und Kopf mit der kräftigen Ganasche (Kinnbacken), in der kräftig artikulierten Unterlippe, der Nüster und der kräftigen Nase. Er studierte auch die Beine des Tieres, vorne nur das rechte Bein andeutend, hinten aber beide Beine und in wechselnder Haltung wie Stellung, mal mehr, mal weniger zurückgesetzt, und schließlich das fernere Hinterbein kräftig nach vorne angehoben. Um die Bewegung klar zu machen, zeichnete Leonardo den hinteren Außenkontur des angehobenen, ferneren Beines, der, verdeckt, unsichtbar wäre, dennoch durch. Übrigens unterließ Leonardo es, das rechte Vorderbein - entsprechend der späteren Anhebung des linken Hinterbeines - zu ändern, sodaß man nun an einen Paßgänger denken könnte. Schließlich zog Leonardo über den Leib des Pferdes senkrechte Teilungsstriche hin, vielleicht um die Grenzen von Kruppe, Lende, Rücken, Widerrist und Kamm anzugeben.

Dann studierte Leonardo das Pferd auf dem rechten Teile des Blattes von vorne, ruhig stehend; er studierte das rechte Bein, das linke nur andeutend, den Ansatz des Halses, vor allem die Brust, die Wölbungen der Brustlappen, die Falten zwischen den Beinen, und er studierte die Artikulation des rechten Beines nach Fessel, Vorderfußwurzel und dem seitlich heraustretenden Ellenbogen. Auf dem linken, unteren Teile dieses Blattes hatte Leonardo wohl zuvor zu einer ähnlichen Studie der Vorderseite des Pferdes angesetzt.

Auch aus Leonardo's Studien zur Anatomie seien einige Blätter mit osteologischen und myologischen Studien herangezogen. Die technischen und anatomischen Bemerkungen, auf die ich mich beschränken möchte, folgen Kenneth D. Keele und Carlo Pedretti und deren *Atlas der anatomischen Studien* auf Schloß Windsor³⁶¹.

Anatomische Studien der unteren Hälfte eines männlichen Körpers im Profile nach links nebst Studie zu einer Maschine, ca. 1487/90, Feder über Spuren schwarzer Kreide 0,20 x 0,31, Windsor, Royal Library 12.634 Recto und 12.632 Recto, Keele-Pedretti 8 Recto, dort die Rekonstruktion dieser beiden Blätter zu einem einzigen, welches ursprünglich noch größer war (nur das zweite Blatt bei Popham 221); *Anatomische Studien eines männlichen Körpers von hinten und der unteren Hälfte eines männlichen Körpers im Profile nach links*, 1490/91³⁶², blau präparierter Grund, Silberstift,

³⁶¹ Kenneth D. Keele, Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci, Atlas der anatomischen Studien in der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II. in Windsor Castle*, Gütersloh 1980; Leonardo da Vinci, *Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloß Windsor*, Ausstellung der Hamburger Kunsthalle 1979, Gütersloh 1979, im Folgenden zitiert als: Katalog der Hamburger Ausstellung.

³⁶² Die angegebene Datierung nach Pedretti z.St.; Keele z.St.: 1487/90.

Weißhöhung 0,17 x 0,14, Windsor, Royal Library 12.637, Keele-Pedretti 9 (Popham 222); *Anatomische Studie eines männlichen Körpers von vorne*, ca. 1490/91, blau präparierter Grund, Silberstift, Feder 0,19 x 0,12, Windsor, Royal Library 12.638, Keele-Pedretti 10 (Popham 223).

Leonardo, gut fünfunddreißig Jahre alt, studierte auf dem ersten Blatte (in der erwähnten Rekonstruktion betrachtet) erstens den Körper eines Mannes im Profile nach links, von der Brust an abwärts; dabei hatte Leonardo zunächst das gesamte Stehen auf der Ebene der Muskeln im Auge und so auch das rechte, fernere Bein in schwarzer Kreide angedeutet; er studierte dann zweitens und drittens ausschließlich das nähere Bein; er studierte die Muskeln und die Sehnen, sie in's Überdeutliche steigernd.

Leonardo studierte auf dem zweiten Blatte, wohl wenige Jahre später, abermals den Körper eines Mannes im Profile nach links, von der Brust an abwärts, nun vor allem die Seite, den Bauch, das Geschlecht und den Hintern sowie den Oberschenkel des angespannten Beines. Er studierte links daneben den Mann von hinten, besonders die linke Hälfte des Rückens sowie die über dem angespannten, in der Hüfte leicht auswärts bewegten Standbeine niedere Schulter und den angespannt zur Seite niedergestreckten linken Arm. Die durchgängige Anspannung diente auch, die Muskeln hervorzutreiben.

Leonardo studierte auf dem dritten Blatte, etwa gleichzeitig, einen Mann nun von vorne, der in der Rechten, wie angedeutet, einen Modellstab hielt; er arbeitete besonders dessen linke Seite, den in diese Seite gestemmen, linken Arm sowie das linke Standbein aus.

Keele lobt bei dem zweiten Blatte die feine, genaue Umreißung der Muskeloberflächen und stellt bei dem dritten Blatte die Erfassung der Armmuskeln und des linken *M. rectus abdominis* hervor und lobt Leonardo's Vermögen, feine Effekte des anatomischen Reliefs durch Perspektive sichtbar zu machen.

Anatomische Studien der unteren Hälfte eines männlichen Körpers von hinten und im Profile nach links, nebst anderen, auch vergleichenden Studien, ca. 1506/08, rot präparierter Grund, Rötöl, Feder 0,28 x 0,20, Windsor, Royal Library 12.625, Keele-Pedretti 95 (Popham 230).

Leonardo studierte oben rechts den Unterkörper eines Mannes von hinten, mit gegrätschten Beinen, nach außen gewendeten Füßen, in den Hüften leicht nach rechts gewendet; er studierte die Außen- und die Innenseiten der Beine, die kraftvolle Muskulatur. Leonardo studierte unten links den Unterkörper des Mannes, nun im Profile nach links, das linke Bein vorgestellt und leicht nach außen gewendet, im Rücken leicht zurückgeneigt; er studierte wiederum die Muskulatur, nun auch der Hüften und des Bauches; er wiederholte dieses Bein dann oben links. Leonardo studierte unten rechts, in der mittleren der dortigen Studien, das linke Bein nochmals, nun vom Skelette ausgehend und die Kraftspannung der Muskeln in der Hüfte wie in gespannten Seilen darstellend.

Leonardo studierte links daneben dasselbe zum Vergleiche an einem Pferde, und er überstieg rechts daneben das Naturwirkliche in der Studie abermals eines linken Beines, indem er nun die Knochen eines Pferdes und die eines Menschen, wie Keele darlegt, konstruktiv zu verbinden suchte. Leonardo erfaßte in diesen Studien die Beinmuskeln, wie Keele überzeugend dartut, nur in etwa korrekt, indem er die *M. rectus femoris* und *M. tensor fasciae latae* zu stark und den *M. gluteus* zu schwach hervortreten ließ. Ganz unten rechts schrieb Leonardo in zwei Notizen, auf deren Scharfsinn Keele hinweist, daß man den Menschen auf Zehenspitzen darstellen müsse, um ihn mit Pferden und anderen Lebewesen vergleichen zu können.

In's Reine gezeichnete Studie (*il ritratto*).

Nun folgen: vollständig ausgeführte und ins Reine gezeichnete Studien. Das Naturwirkliche stand dem Studierenden bei deren Ausführung zumeist nicht mehr vor Augen, er brachte seine Beobachtungen jedoch zusammen, arbeitete seine Studien vollständig aus und brachte sie solcherart in's Reine. Es ist im Nachhinein nicht immer leicht zu erkennen und möglich, zwingend darzulegen, daß bzw. ob eine Zeichnung zu den normalen, vor dem Naturwirklichen, ruhig ausgeführten Studien oder zu jenen darnach in's Reine gebrachten Studien, beide *ritratti* genannt, gehörte, kurz: wie die Arbeitssituation genau gewesen war; der Übergang war oft wohl auch fließend. Doch wird sich zeigen, daß es für ein Verständnis des Studienprozesses und für ein Verständnis der Malerei als Wissenschaft nützlich ist, an diesem Unterschiede festzuhalten. Im Nachhinein kann man nur versuchen, die beiden Arten von Studien durch Vergleiche voneinander abzuheben oder sie dadurch zu sondern, daß man einen mehr oder einen minder hohen und gleichmäßigen Grad der Ausführung einer vielleicht komplexen Figur beobachtet.

Kopf einer Frau im Profile nach rechts, ca. 1490/92, rosa präparierter Grund, Silberstift 0,32 x 0,20, Windsor, Royal Library 12.505 (Popham 128).

Leonardo studierte in dieser Zeichnung auf Schloß Windsor den Kopf einer jungen Frau im Profile nach rechts: auch hier, wie bei dem früher herangezogenen *ritratto* des Kopfes einer Niederschauenden Frau in Paris, deutete er mit wenigen Strichen den Oberkörper - dreiviertel von vorne -, Büste, Armansätze und den Halsausschnitt des Kleides, treffsicher und zusammenstimmend an; er studierte dann den Kopf, dieses Mal gegen die linke Schulter und in's reine Profil gehoben, aufrecht und ruhig, leicht geschlossenen Mundes, offen voraus schauenden Auges; auch diese Frau hatte ihr Haar am Hinterkopfe in ein Tuch gebunden oder eher mit einer Haube bedeckt, sie trug ihr Haar vor und unter jener Haube auf zwei Dritteln der Kopfeslänge nach hinten gekämmt und - deutlicher ausgeführt - zu einem Drittel vorne in Locken über Kopf und Stirne bis zur Backenmitte

herabfallend, auch jenseits der Stirn sichtbar. Leonardo betonte wiederum den Außenkontur, das ‚Vorne‘ des Gesichtes, in zwei Bogen der Stirne folgend, mit geradem Striche dem Nasenrücken, in ausbuchtendem Bogen der Nasenspitze, in konkavem Bogen der Nasenscharte, in konvexem Bogen der Oberlippe, in leicht konvexem Bogen einwärts dem Munde; dieses Mal ließ er die Unterlippe blasser erscheinen, folgte dann aber mit kräftiger Wölbung dem Kinne und mit geradem Striche dem Unterkinn: so der abschließend feste Kontur, während lockere Konture am Halse auslaufen. Leonardo beobachtete an der jungen Frau, mit reiner Stirne, weichen Augen, festem Munde, etwas fülligem Untergesichte, eine Ausgewogenheit und stellte diese Ausgewogenheit dar: so folgte der oberste Stirnkontur dem Bogen der fallenden Locken wie dem Bogen der Ausdehnung dieser Locken; so korrespondierten vorne am Kopfe der Bogen der oberen Ausdehnung der Locken und der Bogen des obersten Stirnkontures mitsammen dem Konture der Haube auf der gleichen Höhe hinten am Kopfe, dann der konvexe Bogen des unteren Stirnkontures vorne dem konkaven Bogen der Haube hinten und letztlich die ausspringende Nase vorne dem ausschwingenden Teile der Haube hinten. Leonardo schraffierte zart die Augenhöhle und den Augendeckel mit einigen Wimpern, das Nasenloch, unter der Unterlippe, kräftiger am Kinn und zusammenfassender vom Halse schräg zur Haube hinauf wie den äußersten Teil dieser Haube; er gewann jedoch die Plastizität, wie mir scheint, - und mehr als nur diese - vor allem durch den Kontur und durch das Zusammenwirken des festeren Konturs und der locker schwingenden Haare zu Seiten des bestimmenden Auges, des bestimmenden Auges und Mundes. Kenneth Clark bemerkt zu Recht: *He has given it a plasticity very different from the heraldically sharp profiles of earlier Florentine painters*³⁶³; doch, es war nicht die Plastizität allein: Leonardo stellte auch den *Tonus* dar, den Körper nach seiner lebendigen und ihn beseelenden Spannung, den Körper eben als Leib.

Jüngling (Joh. Baptist), ca. 1476, blau präparierter Grund, Silberstift, Weißhöhung (oxydiert) 0,18 x 0,12, Windsor, Royal Library 12.572 (Popham 213A); *Rückenakt*, ca. 1503/07, Rötöl 0,27 x 0,16, Windsor, Royal Library 12.596 (Popham 233); *Homo ad quadratum et ad circulum*, ca. 1490, Feder 0,34 x 0,25, Venedig, Gallerie dell' Accademia 228 (Popham 215). Leonardo studierte in der frühesten der hier angeführten Zeichnungen - selbst gegen vierundzwanzig Jahre alt - einen Jüngling von vielleicht siebzehn Jahren. Der Jüngling steht nach rechts gewendet, mit dem fernerer Fuß und Bein im Profile, er hat sich im Leib, wie der Bauchnabel sehen läßt, und mehr noch im näheren Bein und Fuß halb hergewendet - Kopf und Spielbeinfuß in die gleiche Richtung. Der Jüngling hält mit seiner erhobenen, übermäßig

³⁶³ Clark z.St.

eingewendeten Linken, ihn mit drei Fingern umgreifend, etwas höher zwischen dem ersten Glied des Daumens und der Kuppe des Zeigefingers zart, einen langen, auf dem Boden stehenden und ihn überragenden Kreuzesstab. Er hat sein Haupt geneigt und schaut, aufmerksam einladend und fragend, auf den Betrachter, und er weist ihn mit dem weit und locker, weit nach rechts, ausgestreckten, rechten Arme, mit der sinkenden Hand und dem Zeigefinger auf etwas hin, sei es das Kind auf dem Schoße der Mutter oder eher ein *Agnus Dei*³⁶⁴.

Leonardo zeichnete diesen Jüngling mit schon kräftigen Gelenken, doch schmalen Oberschenkel, flach gewölbtem Hintern, dünnem Arme, knöchriger Schulter und magerem Bereiche bei Schlüsselbein und Halssehnen; er zeichnete ihn mit lang hernieder hängenden Locken, mit kleinem Munde, fragendem Blick - die Augen im geneigten Kopfe nach oben bewegt -; Leonardo zeichnete ihn mit weichem Brustlappen, ausspringender Brustwarze, doch voll entwickeltem männlichem Gliede und eher langem Hodensack, doch geschlechtlich im Gesamten noch etwas ambivalent. Leonardo studierte diesen Jüngling für die Figur eines jungen Asketen, physisch präsent, im Blicke lockend, mit dem Beine sich schließend, und beharrlich auf etwas, weit außerhalb seiner selbst, hinzeigend.

Es gibt *Pentimenti* in dieser Studie, auch in der Stellung des rechten Fußes, und Überzeichnungen, immer wieder in den Konturen, doch sind die Unterbeine sorgfältig zueinander tariert, nach Ausmaß, Stand und Bewegung, auch wölbt sich die rechte Schulter über den Rückenkontur so hinaus wie die fernere Schulter über den Brustkontur. Leonardo gab am Oberschenkel innen in ganzer Länge ein Reflexlicht, und er höhte da und dort weiß, wie an Hals, Schulter und Oberschenkel; und er schraffierte modellierend, zumeist mit Parallelen; ebenfalls und ähnlich auch den Hintergrund dieser Figur, mit minimal weiterem Abstände der Schraffen.

Auf dem zweiten angeführten Blatte, ebenfalls auf Schloß Windsor, stellte Leonardo, dreißig Jahre später - selbst nun Mitte fünfzig -, einen

³⁶⁴ Das rechts des Zeigefingers des Jünglings Gezeichnete gehört nicht zu dieser Studie (Clark z.St.: „a sketch of machinery“).

Wilhelm R. Valentiner, „Leonardo as Verrocchio’s co-worker“, *Art Bulletin* 12, 1930, 43-89, p. 58 (auch in: Valentiner, *Studies of Italian Renaissance Sculpture*, London 1960, 113-177), meinte, Leonardo habe diese Studie für die *Sacra Conversazione* seines Lehrers Verrocchio im Dome von Pistoia, welche Lorenzo di Credi dann vollendete, geschaffen. Die Stellung und die Haltung des Jünglings stimmt mit der Stellung und Haltung des, von Lorenzo di Credi ausgeführten, Johannes Baptist, allerdings eines kräftigen Mannes, durchaus überein, doch war das Objekt des Zeigens bei Leonardo noch nicht eine erhöhte *Madonna in throno*, eher vielleicht ein zu Füßen derselben stehendes Lamm, das dann entfallen wäre. Eine Studie des Verrocchio selbst für eben diesen Johannes, welche Lorenzo die Credi überarbeitete und die im Zeigegeustus der endlichen Ausführung entspricht, habe ich unter den Zeichnungen des Verrocchio bereits angeführt. Auf Valentiner weist Clark z.St.

ausgewachsenen, kräftigen und breitschultrigen Mann vom Rücken her dar. Er ließ ihn, wohl um den Körper vollständig und unverdeckt wiedergeben zu können, aufrechten Kopfes, mit gegrätschten Beinen stehen, die Oberarme, zu den Beinen parallel, zur Seite heben, die Unterarme ein wenig vorführen und die Hände offen, mit abgehobenem Daumen, zur Seite halten. Leonardo zeichnete den Mann vom Rücken: davon wollte er handeln; er zeichnete darum nicht, perspektivisch, die Genitalia. Leonardo zeichnete ihn achsialsymmetrisch - fast vollkommen, doch ließ er ihn den rechten Fuß ein wenig vor, das rechte Bein ein wenig mehr in's Licht setzen und den rechten Arm ein wenig weiter vorführen, sodaß das linke Bein dunkler und ein wenig näher war, sodaß Stand- wie Spielbein und der Kontrapost anklangen, daß Links und Rechts erst ab der Schulter auf die gleiche Höhe kamen, daß links der *M. rhomboideus* im Rücken und der *M. gluteus* am Hintern angespannt waren, die linke Hinterbacke unten gerundet endete und auch die Sehnen im Oberschenkel auf dieser Seite gespannt waren: so stellte Leonardo im ruhigen Stand Bewegung dar, verkörperte dieser Akt Kraft wie Leben. Auch bei dieser Studie gab es *Pentimenti*, insbesondere an den Händen und Füßen, gab es Wiederholungen, Überzeichnungen der Konture, die dadurch etwas Vibrierendes erhielten. Leonardo zeichnete, nicht wie in der vorgenannten Studie fein mit dem Silberstifte, sondern kraftvoll in Rötel, kraftvoll vor allem die Konture. Leonardo gab da und dort Reflexlichter, so links am inneren Oberschenkel und am inneren Unterarme. Leonardo modellierte diesen Körper, doch selten mit Kreuzschraffuren wie rechts am äußeren Unterschenkel, er modellierte ihn fast vollständig mit einander über den gesamten Körper hin parallelen Schraffuren wechselnder Intensität, Schraffuren auch auf schattierten Flächen. Leonardo erzeugte durch Kontur und Schraffur eine prägnante, erstaunlich differenzierte Körperlandschaft. Diese Studie wurde im unterscheidenden Erkennen und Anerkennen zu einem Lobpreis des menschlichen, männlichen Körpers.

In der dritten, angeführten Studie in Venedig beschäftigte sich Leonardo, fünfzehn Jahre zuvor, mit den geklärten, ausgeglichenen und darnach dann regelrechten Proportionen eines männlichen Körpers, mit dem *homo ad circumum* und dem *homo ad quadratum*, wie diese - bekanntlich Vitruv folgenden - Figuren genannt werden.

Vitruv³⁶⁵ hatte geschrieben (III, 1, 3-4): „Ferner ist der Nabel natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von diesem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen

³⁶⁵ Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur, Vitruvii de architectura libri decem*, ed. et transtulit Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

berührt. Ebenso wie sich am Körper ein Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind. Wenn die Natur den menschlichen Körper so zusammengesetzt hat, daß seine Glieder seiner Gesamtgestalt in den Proportionen entsprechen, ...“ (übers. Fensterbusch, leicht geändert). *Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. Namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, intem quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemamodum areae, quae ad normam sunt quadratae. Ergo si ita natura composuit corpus hominis, uti proportionibus membra ad summam figurationem eius respondeant ...* - Der Satz, daß der Nabel der Mittelpunkt des Körpers sei, hatte nur zum *homo ad circulum* gehört, nicht zum *homo ad quadratum*; so setzte Leonardo in dieser seiner den Text des Vitruv anschaulich rekonstruierenden Studie denn auch den Mittelpunkt des *homo ad circulum* in den Nabel und den Mittelpunkt des *homo ad quadratum* in den Ansatz des *membrum virile*.

Leonardo zeichnete, wie mir vor dem Blatte in Venedig schien, den Kreis zuerst und dann das Quadrat, jedoch die Figur im Quadrate zuerst und die Figur im Kreise als deren Variation. Leonardo zeichnete mit der Feder, präzise und scharf, er zeichnete Außen- und Binnenumrisse, detaillierte nur den Kopf und schraffierte allseits die Umgebung, so daß die Doppelfigur hervorleuchtete. Leonardo zeichnete die Arme der Doppelfigur einander gleich, die Beine und Füße jedoch, die jeweils rechten von vorne und die jeweils linken einmal streng, einmal halb im Profile. Leonardo trug weiterhin horizontale Maßlinien ein, am Haaransatz, an den Augenbrauen, unter der Nase, unter dem Kinne, beim Schultergürtel, beim Brustbeine, beim Ansatz des männlichen Gliedes und unterhalb der Knie, im *homo ad quadratum* auch noch vertikale Linien, welche die Gliedmaße bemessen, so die Hände gegen die Unterarme, die Unter- gegen die Oberarme und die Oberarme gegen den Torso. Leonardo zeichnete dann unterhalb der Studie einen, dem Quadrate entsprechenden, Maßstab, und er füllte das Blatt oben wie unten mit Text (Richter³⁶⁶ § 343), mit Notizen über Proportionen, die er auf Vitruv

³⁶⁶ Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London ³1970, § 343; Pedretti, Carlo, *The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited by Jean Paul Richter, Commentary*, vol. 1-2, Berkely, Oxford 1977, zur Stelle.

zurückführte, darunter auch Notizen über die Quadrat- und die Kreisfigur, welche letztere er ausführlicher beschrieb.

Die Texte, die den *homo ad circulum et ad quadratum* betreffen, lauten: *se tu apri tanto le gambe che tu cali da capo 1/14 di tua altezza e apri e alzi tanto le braccia che colle lunghe dita tu tochi la linia della sommità del capo, sappi ch 'l cietro delle stremità delle aperte membra fia il bellico e lo spatio che si truova infra le gambe, fia triangolo equilatero*, „wenn du die Beine soweit spreizest, daß du 1/14 deiner (Körper-) Höhe verlierst, und wenn du die Arme so weit öffnest und aufhebst, daß du mit den langen Fingern (den Mittelfingern) die Linie berührst(, die man) vom höchsten Punkte deines Kopfes (von deinem Scheitel aus ziehen kann), dann wisse, daß die Mitte zwischen den ausgestreckten Gliedmaßen der Nabel sein wird und daß der Raum, der sich zwischen den Beinen befindet, ein gleichseitiges Dreieck sein wird“ - auch der letzte Punkt stimmt mit Leonardo's zeichnerischer Rekonstruktion überein -. Dann heißt es: *tanto apre l'omo nelle braccia quanto è la sua altezza*, „ebensoweit öffnet sich ein Mann in den Armen wie seine Höhe ist“, und später, nochmals vom *homo ad quadratum* geltend: *il membro virile nasce nel mezzo dell'omo*, „das männliche Glied beginnt in der Mitte des Mannes“, die Mitte des Mannes ist, wo das Glied beginnt.

Auch unter den vollständig ausgeführten und in's Reine gezeichneten *ritratti* mögen einige Blätter aus Leonardo's Studien zur Anatomie folgen, wiederum solche mit osteologischen und myologischen Studien. Die technischen und anatomischen Bemerkungen folgen abermals Kenneth D. Keele und Carlo Pedretti, und ich möchte mich auch hier auf diesen Aspekt beschränken.

Anatomische Studien des Knochengeriistes, ca. 1509/10, Feder, Lavierung, Spuren schwarzer Kreide 0,29 x 0,19 bzw. 0,20, Windsor, Royal Library 19.004 Recto, 19.000 Verso, Keele-Pedretti 138 Recto, 135 Verso (nicht bei Popham).

Leonardo, siebenundfünfzig/sechzig Jahre alt und zur Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Mailand auf dem Höhepunkte seiner anatomischen Studien, studierte in der Mitte des ersten Blattes das Skelett des Unterkörpers, wie Keele notiert, einer Frau, von hinten gesehen, die lumbrosakrale Wirbelsäule, das weibliche Becken und die Beine.

Den hauptsächlichsten Untersuchungsgegenstand, dem die Sequenz der Studien ringsum galt, vermerkte Leonardo oben auf dem Blatte, nämlich - seine anatomische Entdeckung: - wie man eine Hand bewegen könne, ohne seinen Oberarm zu bewegen, also die Supination der Hand, das nach außen Drehen des Daumens, bis der Handteller nach oben weist, und die Pronation der Hand, das nach innen Drehen des Daumens, bis der Handteller nach unten weist. Leonardo studierte diese Bewegungen an einem mit gestrecktem Ellenbogen herabhängenden Arme und an einem mit gebeugtem Ellenbogen

im Unterarme angehobenen Arme. Keele meint, Leonardo zeichnete die Studien wahrscheinlich in der folgenden Reihenfolge und diese Sequenz zeige seine fortschreitende Untersuchung wie auch sein fortschreitendes Verständnis: äußerst rechts oben, äußerst rechts unten, dann von dort aus die nächsten 1, 2, 3, 4 nach links und dann darüber die nächsten 1, 2 ebenfalls nach links. Keele bemerkt außerdem, die letztgenannten zwei Studien seien zudem medizinisch interessant, indem sie die Folgen einer Fraktur von Speiche und Elle erkennen ließen, die so schwer war, daß es zu einem Zusammenwachsen der Knochen überkreuz kam, welches der Zeichner festhielt.

Leonardo führte auf dem zweiten, herangezogenen Blatte das Studium der Supination und Pronation fort, indem er dort die Muskeln studierte, welche die Supination, *M. biceps brachii*, und die Pronation, *M. pronator teres*, bewirken. Leonardo zeichnete die Studien hier wohl von oben nach unten. Er studierte zuoberst das rechte Schulterblatt, den Oberarm, die Speiche und die Elle von hinten und von oben, er studierte, wie Keele schreibt, die Proportionen der Knochen, um die Mechanik der Armbewegungen darzulegen, welche in Leonardo's Sicht der Mechanik einer aus Hebeln bestehende Maschine glich, die sich um die Gelenke als Drehpunkte drehte. Dann konzentrierte sich Leonardo in den nächsten Studien, als er die Knochen nun ‚bekleidete‘, auf den *M. biceps brachii*, der zuvor - nach Keele - noch nie so exakt dargestellt wurde, auf dessen Anfang in zwei Köpfen, nach denen er heute heiße, und auf die Verbindung dieser zwei Teile; Leonardo durchtrennte den Muskel an dieser Stelle auch, um zu zeigen, wie dessen Sehne an der Speiche ansetze. In der untersten Studie stellte Leonardo den *M. pronator teres* in seiner Tätigkeit dar, der vom inneren Gelenkhöcker des Oberarmes zur Speiche laufe und diese zusammen mit dem Handgelenke und der Hand, die über der Elle verbunden seien, drehe und so die beiden Knochen kreuze. Keele urteilt, die anatomischen Forschungen Leonardo's glichen hier denen eines Bio-Ingenieurs, der sich darauf verlege, die Vorrichtungen zu untersuchen, durch welche die Bewegungen ausgeführt würden. Keele bemerkt für unser Urteil und Verständnis sehr Wichtiges: daß Leonardo dieses alles in den Studien, in den Zeichnungen erforschte und darlegte, der Begleittext dagegen erwähne keinen einzigen Muskel; überhaupt sei es für Leonardo typisch, daß er soviel mehr mit Zeichnungen darstellte als im Texte³⁶⁷.

Keele bemerkt in den Studien auf einem dritten, hier nicht herangezogenen, Blatte (Windsor, Royal Library 19.103v, Keele-Pedretti 196v) einen noch

³⁶⁷ Dies ist ein durchgängiges und ein mehrfach wiederholtes Urteil Keele's. Dieses Urteil vor allem unterscheidet ihn von O'Malley und Saunders, welche eher die Texte beurteilen, dort auch Rückständiges finden und dabei beklagen, daß Leonardo sich nicht um die Verbesserung der überlieferten anatomischen Terminologie gekümmert habe, was Leonardo in seinem zeichnenden Sehen und seinem zeichnenden sichtbar machen Wollen offensichtlich nicht interessierte.

weiter gehenden Fortschritt und urteilt, ein Anatom könne Leonardo's Untersuchung der Supination und Pronation erst dann richtig würdigen, wenn er diese drei Blätter zusammen betrachte.

Vielleicht sollte ich noch den Eindruck erwähnen, daß Leonardo in diesen Studien, die der Bewegungsmöglichkeit galten, diese Bewegung - über das Mechanische hinaus - auch darstellte: bei der dritten Studie von oben auf dem zweiten Blatte spürt man nahezu, wie der Oberarm in der Schulter gesenkt, wie der Ellenbogen gebeugt, die Hand gesenkt und die Finger gestreckt wurden; dazu trägt vielleicht auch jene Schraffierung des Feldes bei, in welcher das studierte Objekt erscheint, aus welcher es hervorleuchtet, die aber auch das größere Ganze der, nach ihren Knochen und Muskeln, Knochen- und Muskelzusammenhängen studierten, Gliedmaßen assoziiert. Dieser Eindruck stellt sich besonders bei der zu allererst genannten Studie des Skelettes eines Unterkörpers von hinten ein, bei welcher Studie man spürt, daß das Gerüst für ein Stehen-Können dargestellt wurde und daß dieses Stehen kraftvolle Bewegung wäre; hier wirkt zu diesem Eindrucke, neben der Schraffierung des Feldes, die kraftvolle Verfügen der Gelenke und die perspektivische Zeichnung der Fußknochen.

Anatomische Studien des Knochengeriistes, ca. 1509/10, Feder, laviert, über Spuren schwarzer Kreide 0,29 x 0,20, Windsor, Royal Library 19.012 Recto, Keele-Pedretti 142 Recto; *anatomische Studien des Knochengeriistes*, ca. 1510, Feder, laviert, über Spuren schwarzer Kreide 0,29 x 0,20, Windsor, Royal Library 19.007 Verso, Keele-Pedretti 139 Verso (nicht bei Popham). Leonardo studierte auf dem ersten, angeführten Blatte das menschliche Skelett in umfassender Weise, so rechts oben den Brustkorb, Rückgrat, Hals, Schulter und Oberarm im Profile nach rechts, links oben dasselbe vom Rücken gesehen, links unten von vorne gesehen, einschließlich des Unterarmes und des Beckens, in der Mitte dann das Becken von vorne gesehen, mit dem unteren Rückgrate und auch den Beinen, schließlich rechts unten dasselbe von der Seite. Leonardo handelte in den Texten, wie Keele bemerkt, wiederum nicht von all dem, sondern hauptsächlich von der Anatomie der Rippen und des Schulterblattes, welches Schulterblatt er in den zwei oberen Studien übrigens unverhältnismäßig lang darstellte. Leonardo erforschte in den drei Hauptstudien in der Tat, so Keele, die komplizierte Anlage des Schultergelenkes, besonders in der Studie unten links, um welche herum er auch die einschlägigen Texte anordnete. In der Unterteilung des Brustbeines in sechs Abschnitte - bei der Studie unten links - folgte Leonardo, nach Keele, noch dem Anatome Mondino de' Liuzzi (ca. 1270 - 1326), der das (in seiner *Anothomia* von 1316) irrtümlich so beschrieb. Die - nach Keele - bemerkenswerten drei Studien unten rechts, über die im Texte auf dem Blatte kein Wort stehe, gehörten zu Skelettstudien auf einem Blatte in Windsor, Royal Library 19.008r (Keele-Pedretti 140r, Studien der Beine und

der Kniescheibe), das ich nicht herangezogen, und auf einem anderen Blatte ebenfalls in Windsor, Royal Library 19.004r (Keele-Pedretti 138 r), das ich zuvor heranzog, auf dem Leonardo, wie erinnerlich, die Rückenansicht eines weiblichen Beckens samt unterem Rückgrate und Beinen einfügte, welche er auf diesem Blatte nun von vorne und von der Seite studierte. Der Winkel, den das Becken mit der Wirbelsäule und mit den Oberschenkelknochen bildet, genauer: die Schräglage des Beckens, welches das Gewicht der Wirbelsäule über die sakroiliakalen Gelenke auf die Hüftgelenke und die Oberschenkel übertrage, wie auf beiden Blättern dargestellt, sei eine Entdeckung des Leonardo. Leonardo beachtete weiters auch die Funktion der Kniescheibe als eines Sesambeines, so stellte er in der zweiten Studie von rechts die Kniescheibe, nach vorwärts schlagend, mit nach unten hängenden Sehnen, dar und weiter links, in der Blattmitte, auch getrennt für sich³⁶⁸.

Auf dem zweiten, herangezogenen Blatte studierte Leonardo die Wirbelsäule. Keele urteilt, die Studie oben links sei bemerkenswert, dieses vor allem wegen der zutreffenden Darstellung der Krümmung der Wirbelsäule in den Hals-, Brust-, Lenden- und Kreuzbeinwirbeln; Leonardo kannte auch die zugrunde liegende Mechanik, wie aus der zuvor erwähnten Studie der Schräglage des Beckens hervorgehe. Leonardo studierte nun die Anzahl, die Gestalt und die Größe der Wirbel an jeder der Hauptkrümmungen der Wirbelsäule und deren Beziehung zu Rückenmark, Nerven und Rippen. Er beachtete die jeweilige Breite der Wirbel in der Studie rechts oben, welche die Wirbelsäule von vorne wiedergebe und dank der Schattierung auch deren Krümmung darstelle (was in einer Reproduktion kaum wahrzunehmen ist); die dritte Studie darunter stelle die Wirbelsäule von hinten dar³⁶⁹. In den zwei Studien links unten studierte Leonardo die ungewöhnlichen Formen der Halswirbel und zwar nicht nur am Zahnfortsatz (*Dens epistrophei*) der Achse in bezug auf den Atlas, sondern auch nach den Unterschieden der gegabelten Dornfortsätze. Leonardo verwirklichte in diesen zwei Studien der Halswirbel, wie Keele dertut, auch seinen Vorsatz, den er auf diesem Blatte mehrfach anführte und anderweitig mehrmals wiederholte: „trenne sie und verbinde sie dann“, dies wird eine „wahre Darstellung“ ergeben: *farali separati e poi congiunti e chosi tiuera fatta vna vera djmonstratione*³⁷⁰, (dieser Satz in dem Notat links in der Mitte auf dem Blatte), insbesondere dann, wenn die Darstellung sie nicht nur von den „drei Seiten“ – d.h. von vorne, der Seite und hinten - zeigte, sondern auch von oben und unten.

³⁶⁸ Katalog der Hamburger Ausstellung z.St.

³⁶⁹ Katalog der Hamburger Ausstellung z.St.

³⁷⁰ Ich zitiere hier und nachfolgend Leonardo's Texte auf seinen anatomischen Studienblättern nach der diplomatischen Transkription, die Keele und Pedretti im *Atlas der Anatomischen Studien* als einer Quellenedition anwandten.

Vielleicht sollte ich wiederum den Eindruck notieren, daß Leonardo die Knochen und Knochenzusammenhänge so darstellte, daß man nicht nur deren Gestalt sieht, sondern auch deren Charakter spürt, deren unterschiedliche Festigkeit, etwa der Arm- und Rippenknochen auf dem ersten Blatte rechts oben, deren Verfüzung im Zusammenhange, etwa von Schlüsselbein, Schulter und Oberarm auf demselben Blatte links oben, und die Kraft derselben, etwa der Halswirbel unten in der Mitte auf dem zweiten Blatte, vor allem die Kraft und Lebendigkeit in der Bewegung des Rückgrates oben in der Mitte auf eben diesem zweiten Blatte. Und wiederum wirkte auch die Feldschattierung dahin, den Körper zum Skelette zu assoziieren, auf dem ersten Blatte links oben die Breite der Schulter, das Hängen der Arme am Leibe herunter, auf demselben Blatte in der Mitte unten die Hüften und die Beine; sie wirkte dahin, das Skelett für sich zu sehen, jedoch, ohne das Nächste zu verlieren; ähnlich wie man auf einer Röntgenaufnahme die Knochen sieht und zugleich die Umrisse des (nun wirklichen) Leibes schattenhaft wahrnimmt. Diese Fähigkeit Leonardo's zur späteren Zeit seiner Arbeit, die zu diesem Eindrucke führt, entsprach seinem Vermögen zu ebenderselben Zeit, auch den *Tonus* eines Leibes und damit dessen Leben darzustellen, wovon schon die Rede war.

Anatomische Studien der Sehnen und Muskeln des Halses und der Schultern eines Mannes, ca. 1510, Feder, laviert, über Spuren schwarzer Kreide 0,29 x 0,20, Windsor, Royal Library 19.003 Recto und Verso, Keele-Pedretti 137 Recto und Verso (Popham 244/45).

Zunächst zum Recto: auf dieser Seite befaßte sich Leonardo mit den Schultermuskeln und (in den Texten:) mit den Venen. Was die Schultermuskeln angehe, so urteilt Keele, schiene diese Seite zwischen dem Blatte Windsor, Royal Library 19.001v, Keele-Pedretti 136v (hier nicht herangezogen) und dem Verso des hier herangezogenen Blattes zu stehen, deren eines - in einer systematisch fortschreitenden Untersuchung und Sektion - vorausgehe und deren anderes - mit einer mehrschichtig tiefer gehenden Sektion - nachfolge. Bei der kleinen Zeichnung oben rechts außen galt Leonardo's Interesse, so Keele, der Mechanik der Stabilisierung des Schlüsselbeingelenkes; er studierte den Zug der Innensehne eines *M. sternomastoideus*, der mit dem obersten Abschnitt des *M. pectoralis major* zusammenwirke, um das Gelenk zu festigen. In den Hauptstudien der oberen Seitenhälfte studierte Leonardo dann die Oberflächenanatomie der Schulter, von oben, von vorne und von der Seite. Und in den Studien der unteren Seitenhälfte studierte er die Bewegungen des Halses, welche er in der zweiten, langen Notiz rechts zugleich mit Worten ausführlich beschrieb, die - noch mit anderen Begriffen - stark an Paragraphen seines *Buches über die Malerei* erinnerten, in denen er ‚einfache‘ und ‚zusammengesetzte‘ Bewegungen definierte und darnach die Bewegungen des Halses kennzeichnete (§§ 281, 354, 355). Leonardo machte unmißverständlich klar,

daß er vor allem an der Analyse von Bewegungen interessiert sei: die betreffenden Strukturen fesselten ihn als die Werkzeuge, welche Bewegungen ausführten.

Zum Verso: auf dem Verso studierte Leonardo die Bewegungen der Schulter und des Halses, wobei die Studie rechts oben, nach Keele, der Ausgangspunkt gewesen sei: ein Schnurdiagramm jener Muskeln, welche die Bewegung der Schulter bewirken. Auch alle Notizen am rechten Rande bezögen sich auf eben diese Studie, auf die Grundsätze, auf welche sie sich stütze, auch auf deren Mängel und, wie die Mängel berücksichtigt werden könnten. In den anderen sechs Zeichnungen auf dieser Seite studierte Leonardo die Muskeln, die auf das Schultergelenk wirken; Keele beurteilt sie als meisterhafte Darstellungen. An der Studie oben in der Mitte: da hält Keele für bemerkenswert, daß und wie Leonardo den *M. pectoralis major* sorgfältig fensterte, um durch das Fenster den *M. pectoralis minor* darunter zu zeigen, der nach links oben (zum *Processus coracoideus*) strebe. Leonardo betonte diese Technik auch in jenem Text zum Schnurdiagramm, der unmittelbar unter der Brust des Schnurdiagramms beginnt, indem er den Wunsch zum Ausdruck brachte, die Tiefenwirkung soweit steigern zu können, daß er in einer Zeichnung von vorne noch das Schulterblatt zeigen könnte. Keele nennt die Studie links oben einen Triumph der anatomischen Darstellung, welche - bis auf eine Kennzeichnung der Muskeln durch Buchstaben, die Überschrift ‚Schulter von hinten‘ und das Wort ‚*sciena*‘ - ohne jede Erklärung auskomme: „Leonardo wollte, daß diese Zeichnungen nur durch das Auge, nicht aber durch Worte, erfaßt werden sollten“.

Leonardo untersuchte dann in den beiden Studien unten zwei Bewegungen, unten links die Bewegung des Atmens und unten rechts die Bewegung des Kreisens eines Armes. Er untersuchte in der ersten dieser zwei Studien seine Vorstellung, daß der *M. pectoralis minor*, vom *Processus coracoideus* aus, den Winkel oder Bogen der Rippen und die biegsamen Rippenknorpel nach oben ziehen könne, was die Brusthöhle erweitern und ermöglichen würde, Luft einzuatmen; und das - so Keele - spiele bei dieser Bewegung tatsächlich eine Rolle.

Anatomische Studien der Schädelknochen, 1489 (das auch zugehörige Blatt Windsor, Royal Library 19.059r ist so datiert), Feder über schwarzer Kreide 0,19 x 0,13, Windsor, Royal Library 19.057 Recto und Verso, Keele-Pedretti 43 Recto und Verso (das Recto Popham 217); 0,19 x 0,14, Windsor, Royal Library 19.058 Recto und Verso, Keele-Pedretti 42 Recto und Verso (Popham 218/19).

Leonardo studierte zwanzig Jahre früher, mit siebenunddreißig Jahren, - während seines ersten Mailänder Aufenthaltes - einen Schädel, welche Studien als letzte der anatomischen Studien herangezogen seien.

Leonardo studierte oben auf dem Recto des erstgenannten Blattes den Schädel im Profil nach links, nachdem er ihn medialsagittal durchsägt, die Basis des Schädels und die Gesichtsknochen, den Kiefer usw. jedoch hatte bestehen lassen; und er studierte unten auf dem Recto diesen Schädel und (schematisch) die Halswirbelsäule, nachdem er ihn nun vollständig durchsägt hatte, wodurch die *Sinus frontalis* und *sphenoidalis*, die drei *Fossae cranii* und die Nasenhöhle freigelegt worden waren³⁷¹. Unter anderen Beobachtungen bemerkt Keele, daß Leonardo die Augenbrauenbogen in beiden Studien, wie in allen anderen Schädelstudien, hervortreten ließ, was, wie die untere der beiden zeige, mit den dahinter liegenden *Sinus frontales* übereinstimme: das sei „eine seiner zahlreichen Entdeckungen“.

Leonardo zog in der oberen Studie von der Vorderseite zur Rückseite des Schädels eine gerade Linie und eine zweite Linie, senkrecht zu der ersten, vom Scheitelpunkte aus: am Schnittpunkte beider Linien nahm Leonardo den Ort des *sensus communis* an. Leonardo schloß den Schädel in der unteren Studie in ein Rechteck ein: dieses Rechteck wie weitere senkrechte und waagerechte Linien dienten ihm ebenfalls zur geometrischen Bestimmung des Ortes des *sensus communis* und des Drehpunktes der Wirbelsäule; davon handele auch der obere der beiden Texte.

Leonardo zeichnete bei den Studien auf dem Verso auch jene kleinen Quader, auf welche er, oben niedriger und unten höher, das hintere Stück des Schädels stützte und lagerte, niedriger und höher mit der Folge einer verschiedenen Neigung des Kiefers³⁷². Leonardo zeichnete in der oberen Studie, wie Keele beobachtet, erneut die hervorstehenden Augenbrauenbögen und studierte insbesondere das Jochbein der Wange und, wie dessen Bögen in den äußeren Gehörgang zurückführen. Unterhalb dieser Studie erläuterte Leonardo sein Vorhaben, die Wange des Schädels zu öffnen, so wie er den Schädel dann in der unteren Studie auch zeichnete. Nach der Entfernung von Jochbein und Kiefer sah er dort, daß die Kiefer- und die Augenhöhle ähnliche Abmessungen hätten. Leonardo studierte weiteres zu dem *Foramen opticum*, zum Sehnerv und zum Tränenkanal.

Zu der Studie auf dem Recto des zweiten, angeführten Blattes, welche den Schädel wie die obere Studie auf dem ersten Blatte, doch in leicht anderem Winkel wiedergab, bemerkt Keele, Leonardo war „mit der ihm eigenen peinlich genauen Sorgfalt“ bemüht, den Sitz des *sensus communis* „im Verhältnis zu den Strukturen in allen Richtungen festzulegen. Eine ganze Reihe davon“ sei „illustriert, mit der üblichen Hinzufügung von vielen dargestellten Elementen, die im Text nicht erwähnt“ seien. Man könne ferner die beiden zusammenlaufenden Sehnerven sehen, welche das optische

³⁷¹ Katalog der Hamburger Ausstellung z.St.

³⁷² So Pedretti z. St.

Chiasma bildeten, dann die Gehörnerven und andere Sinnesnerven des Schädels. Leonardo - alles nach Keele - erfaßte auch eine Reihe interessanter Elemente der Gefäßversorgung des Schädels. Die Verteilung der anterioren und der mittleren meningealen Gefäße sei dabei eine wegweisende Entdeckung.

Keele beurteilt die Studie auf dem Verso des zweiten Blattes als eine der hervorragenden, anatomischen Zeichnungen Leonardo's und hebt in dieser Meisterung der anatomischen Darstellung die Beherrschung der Perspektive und die Fähigkeit hervor, Licht und Schatten wiederzugeben. Leonardo hatte den Schädel durch einen Sagittalschnitt halbiert, die rechte Hälfte des Schädels durch einen Kranzschnitt vom Kinn bis zum *Sinus frontalis* durchsägt und einen oberen Backenzahn mit dessen beiden Wurzeln, ferner den Tränennasenkanal freigelegt. Leonardo studierte neben dieser Hauptstudie auch verschiedene Zähne, durchaus genau, wie Keele schreibt, davon abgesehen, daß die doppelspitzigen Oberflächen der Backenzähne fehlten.

Zum Abschluß der Betrachtung einiger *ritratti* Leonardo's führe ich noch zwei Pflanzenstudien an.

Brombeerzweig, ca. 1505/08, rosa präparierter Grund, Rötel, Weißhöhung 0,15 x 0,16, Windsor, Royal Library 12.419 (Popham 275); *Wiesenspflanzen*, ca. 1505/08, oben Rötel, Feder, unten Feder 0,20 x 0,16, Windsor, Royal Library 12.424 (Popham 273).

Die erste dieser Studien war m.E. eine vollständig ausgeführte und ins Reine gebrachte Studie; die zweite Studie, eine jener *molti fiori ritratti di naturale*, von denen Leonardo schon früher geschrieben hatte³⁷³, sollte in ihrem Hauptteile m.E. eine vollständig ausgeführte und ins Reine gezeichnete Studie sein, doch sicherlich nicht das gesamte Blatt mit auch wechselnder Technik. Leonardo gab in der ersten Studie einen Brombeerzweig (*Rubus fruticosus*) wieder: er zeichnete ein kurzes Stück eines Hauptzweiges mit der Abzweigung des dann besonders studierten Nebenzweiges; er zeichnete diesen Nebenzweig mit neun weiteren Nebenzweigen und einer Terminalrispe; er studierte sorgfältig die einzelnen Abzweigungen und die Biegungen jener weiteren Nebenzweige, die Form und die Entfaltung ihrer Blätter, deren Lage und deren Neigungen, sowie die an den Spitzen der Zweige sitzenden Fruchtrispen mit ihren Haufen an einzelnen Stielchen stehender Beeren. Leonardo zeichnete auf rosa präpariertem Grund in Rötel mit gelegentlicher Weißhöhung und schraffierte den Hintergrund zwischen Zweig, Blättern und Früchten ebenfalls in Rötel: so heben sich Zweig, Blätter

³⁷³ Nachweis des Zitates bei Clark z.St.; ihm folgen auch die botanischen Bestimmungen und Namen.

und Früchte in einem farblich dichten Beieinander durch ihre Gestalt hervor, da und dort leuchtend. Leonardo vermochte diesem Brombeerzweige durch Neigung und Biegung, durch die rhythmische Folge der Nebenzweige, durch die lockere Entfaltung der Blätter und die dichte Stellung der Beeren an den Rispen anschaulich das Wachstum und das Fruchtbringen zu inkorporieren.

In der zweiten Studie gab Leonardo oben im Zentrum einen Stern von Bethlehem (*Ornithogalum umbellatum*) wieder, auf den ich mich beschränke, umgeben links und rechts von Anemonen (*Anemone bulbosa*; *Anemone ranunculoides*) und unten von einer weiteren Blume (*Euphorbia helioscopia*). Leonardo zeichnete den Kranz der langen, lanzettförmigen, ringsum aufquellenden, dann sich neben, über und zwischen einander konvex niederbeugenden, sich auf dem Boden auch wieder konkav aufhebenden oder sogleich konkav ausspringenden Blätter, und zeichnete inmitten die wohl sieben, aus dem Dunkel aufgehenden, über die Blätter sich neigenden und dann hinausstrebenden Blumenstengel, welche die aufbrechenden Knospen tragen, und abermals in deren Mitte den höher aufgehenden, sich verzweigenden Stengel mit seinen acht hellen Blüten. Leonardo zeichnete dieses Mal auf einem hellen Papier mit Rötel, schraffierte den Grund wechselnder Richtung und zeichnete schärfend mit der Feder nach. Und wiederum vermochte Leonardo, dem Sterne von Bethlehem durch das Aufquellen, das wellenförmige Auslaufen der Blätter, durch die Aufrichtung und das sich unter der Blütenschwere Neigen der Stengel inmitten und - abermals inmitten - durch das sich Aufrichten, Verzweigen und die Blüten Emporheben des höchsten Stengels anschaulich fast wucherndes Wachstum, Hervorbringen von Knospen und Aufblühen zu inkorporieren. Kenneth Clark macht³⁷⁴ wahrscheinlich, daß Leonardo, der sein Leben lang mit Pflanzenstudien beschäftigt war, diese beiden Studien, wie auch weitere, im Hinblick auf die Darstellung der *Leda* geschaffen habe: Leda kniend, kniend zwischen dem ihr liebkosend zugewandten Schwan und den ihren Eiern bereits entschlüpfenden vier Kindern, Kastor, Polydeukes, Helena, vielleicht Klytaimestra, ein Bild der Lebensfülle.

Zur historischen Stellung.

Leonardo *zeichnete* die in diesem Kapitel herangezogenen Studien unter den von ihm konstatierten Kategorien *corpo, figura, sito, remozione, propinquità, tenebre, luce* und besonders im Hinblick auf *moto* und *quiete*; er zeichnete, um über diese seine *investigazione* und *grande discrezzione* des Naturwirklichen - in den Studien des einzelnen und des vielen, zusammengehörigen Naturwirklichen - *esperienza* zu gewinnen und dem betrachtenden Erwägen (*vedere e considerare*)

³⁷⁴ A.a.O.

eine *dimostrazione* dessen zu gewähren, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne.

Leonardo zeichnete - in Übereinstimmung mit seiner Lehre - Rapidstudien, *brevi ricordi*, wie *ritratti*, d.h. normal und ruhig ausgeführte Studien und - auch in fließendem Übergang - vollständig ausgeführte und ins Reine gebrachte Studien.

Der historische Ort der Lehre Leonardo's über die Studien in der Geschichte der *Doctrina* ist kurz noch zu bestimmen:

Schon Cennino Cennini hatte dem Maler in seinem Lehrbuche der Kunst, dem *Libro dell'Arte* (cap. 28), wohl zu Beginn des 15. Jahrhunderts, doch in der Tradition des Trecento, Studien nach der Natur empfohlen, allerdings einem Maler, der weit vorgeschritten war und begonnen hatte, im Zeichnen einiges Gefühl zu haben (*qualche sentimento nel disegnare*); für diesen Maler sei es besser, der Natur als sonst einem Vorbilde zu folgen, und gut, diese Natur in seinem, entwickelten Stile zu interpretieren. Soweit solches Studium dem Menschen galt, handelte es sich vor allem um ein, zugleich berichtigendes, verbesserndes, Studium der Maße, der auf Proportion hin angelegten Maße. Davon habe ich eingangs des Kapitels über die Studie im Tre- und Quattrocento gehandelt; ebenso von Alberti.

Leon Battista Alberti hatte in seinem Traktate von der Malerei, in den *De Pictura Libri Tres*, von 1435 das Studium der Naturwirklichkeit ausführlicher behandelt (III, 55-60) und erheblich konkreter bestimmt: es sollte nun durchgängige und auch tägliche Aufgabe des Malers sein, und es war jetzt beobachtende und denkende Erforschung der Natur (*in eaque investigatione continuo oculis et mente persistere* III, 55); der Maler sollte dieses Studium betreiben, um eine umfassende Kenntnis der Verschiedenheit der Naturdinge (ihrer jeweiligen *similitudo*) zu erlangen und um die Schönheit dieser Naturdinge (*pulchritudo*), auslesend (*eligere*), zu ermitteln; dieses Studium sollte den Naturdingen selbst gelten, d.h. ausgewählten, besonderen Modellen (*elegans et singulare exemplar*), und diesen allein. Dieses Studium umfaßte alle Dinge der Wirklichkeit und der Natur, die nur immer für eine *Storia* in Betracht kamen. Dieses anhaltende Studium der Natur sollte den Maler zu einem Naturschmecker machen; und zu dem Vermögen führen, mit Sorgfalt und Raschheit zugleich und stets naturgemäß darzustellen. Das war um so wichtiger, als Alberti noch keine Studien nach Modellen für je einzelne Figuren einer *Storia*, die gerade zu komponieren anstand, vorsah. Das Studium geschah jedoch um jener *Storie* willen, als jeweils einem *summum opus*; die *Storie* waren auch das Ziel des Studiums. Letztlich sei daran erinnert, daß Alberti noch keinen gestuften Studienprozeß gelehrt hatte, insbesondere nichts über Rapidstudien, nichts über

jene Erfahrung des Naturwirklichen, welche Rapidstudien nahelegte und erforderte, von welcher Erfahrung dann Leonardo handelte.

Leonardo's - gegenüber der Lehre des Alberti und der Praxis des Quattrocento - dann fundamental überraschendes Konzept der Malerei als einer die Naturwirklichkeit erforschenden Wissenschaft gab den Studien einen anderen, neuen Rang: sie dienten jetzt weder nur der Ausbildung des Künstlers zu einem ‚Naturschmecker‘ hin, noch dienten sie nur der Bereicherung einer Komposition; sie waren jetzt - zugleich und vor allem - der Königsweg einer Erforschung der Naturwirklichkeit, der Königsweg zum Aufbau jener Wissenschaft von dem Sichtbaren und demjenigen, was sichtbar gemacht werden konnte.

Bei den anatomischen Studien habe ich immer wieder Keele's Bemerkungen angeführt, daß Leonardo das Naturwirkliche in seinen Zeichnungen sachlich umfassender, genauer und auch deutlicher zu studieren wußte, als er es in den begleitenden Texten faktisch getan hatte und darin wohl auch zu tun wußte. Keele betont förmlich - anlässlich jener Studie der Wirbelsäule (Windsor, Royal Library 19.007v, Keele-Pedretti 139), die ich heranzog, -, daß Leonardo auch stolz gewesen sei auf die Kürze und Klarheit seiner visuellen Sprache, welche die natürlichen Zusammenhänge - wie diejenigen der Anatomie - erfolgreich so darstellen könnte, daß sie direkt durch das Auge und ohne Vermittlung von Sprache zum Verstande gelangen. Bei diesen „herrlichen Zeichnungen“ der Wirbelsäule sei Leonardo in „überschwengliches Lob“ seiner eigenen Art der Äußerung ausgebrochen, welche „wahres Wissen“ zu schenken vermöge. Leonardo notierte auf jener Seite unten rechts, nachdem er von den mehreren Ansichten der einzelnen Objekte gesprochen: *e cosi darai la uera notitia delle loro figure la quale e inoposibile chelli antiche e modernj scrittorj ne potessino mai dare vera notitia senza vna inme[n]se etedjosa econfusa lungheza dj scrittura e dj tempo. Ma per questo brevissimo modo del fugurarli per djuersi aspetj se ne dara piena e vera notizia.* “So [sc. mittels jener Ansichten] wirst du wahre Kenntnis von ihren Figuren geben. Es ist unmöglich, daß alte und moderne *Schriftsteller* jemals hätten wahre Kenntnis geben können ohne eine gewaltige, eine langwierige und eine verwirrte Menge an Schrift und Zeit. Doch durch diese höchst kurze Art, sie [die Objekte] von verschiedenen Seiten zu figurieren, wird volle und wahre Kenntnis gegeben.“ Diese Unterscheidung und Überzeugung Leonardo's im Hinblick auf seine Studien war durchaus parallel zu seiner Unterscheidung und Überzeugung im Hinblick auf das Beschreiben und Schildern der Malerei und der Dichtung, von denen ich im vorhergehenden Kapitel über den Paragone gehandelt, und sie bestätigten ihm sein Axiom, daß es Aufgabe der Kunst sei - insbesondere der Malerei als Wissenschaft -, ihre Gegenstände derart darzustellen, daß sie mit demselben Sinnesorgane in der Kunst wie in der Wirklichkeit aufgefaßt werden könnten.

Dieser Weg der Malerei als Wissenschaft: stets beobachtend die Eigenart zu unterscheiden, d.h. Selbigkeit und Differenz; und die Forderung: beobachtend diese Eigenart stets angemessen zu unterscheiden und solcher Art zeichnend zu denken und denkend zu zeichnen, mag an Platon erinnern und an jenen Vergleich, den Platon im Hinblick auf das Unterscheiden als sprechendes Denken und denkendes Sprechen dem Sokrates in den Mund gelegt hat: man solle die Glieder und die Muskeln wie ein Chirurg trennen, die Glieder und die Muskeln, sie erhaltend, trennen und teilen und sie nicht durchschlagen und quer durchschneiden wie ein Metzger: „So daß man fähig ist, nach den Gelenken und Gliedern zu zerlegen, und zwar, wie sie von Natur aus gewachsen sind, und nicht den Teil abzuhacken in der Manier eines groben Metzgers oder schlechten Koches“ (*Phaidros* 265e). Und etwas später: „Ich liebe ja diese Teilungen und Zusammenfügungen, denn sie machen es mir möglich, überhaupt zu denken und zu sprechen; und,“ - Plato läßt den Sokrates einen Vers des Homer frei zitieren - „und, wenn ich glaube, daß jemand fähig ist zu sehen, wie die Sachen in Eins zusammengeführt und in vieles unterteilt werden, dann gehe ich ihm nach und folge ihm auf dem Fuße wie einem Gotte, κατόπισθε μετ' ἔχνιον ὥστε θεοῖο' (*Odyssee* 5, 193)“ (*Phaidros* 266b)³⁷⁵. - Odysseus ging, bewegten Gemütes, der Kalypso nach, und wir, Sokrates nachfolgend, erhobenen und staunenden Sinnes, dem Leonardo.

3. Leonardo's Lehre und Praxis der Malerei als Wissenschaft: zur Methode II: Weiteres, insbesondere über Grenzen.

Die Malerei - so lehrte Leonardo - sei Wissenschaft, sie sei die Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne: das studiere die Malerei, das ahme sie nach, auf daß es einem betrachtenden Erwägen (*vedere e*

³⁷⁵ Die Erinnerung an diese Stelle in Platon's *Phaidros* verdanke ich Prof. Dr. Friedrich A. Uehlein, Universität Freiburg, der sie bei der Diskussion nach seinem Vortrag im *Colloque d'analyse fonctionnelle* am Centre de Recherche en Philosophie de l'Art der Université Paris I Panthéon Sorbonne im März 2007 erwähnte und sie mir, auf spätere Bitte hin, brieflich mitteilte, wofür ich ihm sehr danke.

(Bei der Revision 2015 bemerke ich mit Bedauern, daß ich den Verfasser der lebendigen Übersetzung – charakteristisch die Verdoppelung: grober Metzger, schlechter Koch – nicht mitgeteilt habe: wer war's? auch Friedrich A. Uehlein s.Zt.?).

Platonis Opera, ed. Ioannes Burnet, vol. 2, Oxford (1901), Reprint 1957, *Phaidros* 265e, 266b: Τὸ πάλιν κατ' εἶδη δύνασθαι διατέμνειν κατ' ἄρθρα ἢ πέφυκεν, καὶ μὴ ἐπιχειρεῖν καταγνύναι μέρος μηδέν, κακοῦ μαγείρου τρόπῳ χρώμενον. ... Τούτων δὴ ἔγωγε αὐτός τε ἐραστής, ὃ Φαῖδρε, τῶν διαιρέσεων καὶ συναγωγῶν, ἵνα οἶός τε ὃ λέγειν τε καὶ φρονεῖν. ἔάν τέ τιν' ἄλλον ἠγήσωμαι δυνατὸν εἰς ἓν καὶ ἐπὶ πολλὰ πεφυκόθ' ὄραν, τοῦτον διώκω: κατόπισθε μετ' ἔχνιον ὥστε θεοῖο.

considerare) klar werde. Leonardo lehrte dieses im Alter von vierzig Jahren: *la scienza della pittura, vera imitatrice delle naturali figure de tutte le cose* (§ 23, ca. 1490/92), und ebenso zwanzig Jahre später: *scienze imitatrici di tutte le figure de l'opere di natura* (§ 48, ca. 1510, vgl. auch § 706 in meiner Auswahlübersetzung). Leonardo rühmte schon in den früheren Jahren - in einem durch diese Einsicht und die entsprechende Wende der Studienkunst erhöhten Selbstbewußtsein -, die Malerei als Wissenschaft sei ‚göttlich‘, Gott nahe: „Die Gottheit (Göttlichkeit), welche die Wissenschaft des Malers hat, macht, daß der Geist des Malers sich in ein Abbild (*similitudine*) des göttlichen Geistes verwandelt, denn er (der Geist des Malers) eilt mit freier Macht zur Hervorbringung der verschiedenen Wesenheiten mannigfacher Lebewesen, Pflanzen, Früchte, Landschaften ... (*la deità ch'ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina; imperò che con libera potestà discorre alle generazione di diverse essenzie di varii animali, piante, frutti, paesi...*)“ (§68, ca. 1490/92). „...die Zeichnung, welche ... die Werke der Natur untersucht...: Und darum schließen wir, [dieser Malerei] sei nicht nur als einer Wissenschaft, sondern als einer Gottheit mit gebührendem Namen gedacht, welche Gottheit alle sichtbaren Werke wiederholt, die vom höchsten Gotte geschaffen (... *disegno ... che ... ricerca l'opere di natura... E per questo concluderemo non solamente esser scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte l'opere evidenti fatte dal sommo iddio*)“ (§ 133, ca. 1492).

a) Die Malerei und der Spiegel.

Leonardo lehrte, die Malerei als *scienza imitatrice di tutte le figure de l'opere di natura* gleiche einem Spiegel, der das Naturwirkliche wiedergebe, und man könne die Studie und das Gemälde auch mit einem realen Spiegelbilde zur Prüfung vergleichen; die Malerei solle ihre eigene Wiedergabe des Naturwirklichen gegenüber dem Spiegelbilde jedoch intensivieren, klarer herausbringen und so (z.B.) das Helle und das Dunkle weiter auseinanderrücken, als ein Spiegel es tue:

„Dann, wenn du sehen willst, ob deine Malerei alles in allem mit der Sache, die du nach der Natur studierst und malst (*co' la cosa ritratta di naturale*), übereinstimmt (*ha conformità*), dann habe einen Spiegel und lasse die wirkliche Sache (*cosa viva*) sich darin spiegeln und vergleiche diese gespiegelte Sache mit deiner Malerei und erwäge wohl, ob das Objekt in der einen und in der anderen Wiedergabe (in deiner Malerei und in dem Spiegelbilde) mit einander übereinstimmt (*considera bene se 'l subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformità insieme*)...“ (§ 408, ca. 1492).

Leonardo benannte in diesem Paragraphen die Ähnlichkeit des Spiegelbildes mit dem gemalten Bilde auch des Näheren: man sehe in beiden Wiedergaben Erhabenes in einer Fläche, sehe Greifbares ungreifbar, sehe Schatten und Licht

und sehe die Objekte wie in einer Ferne - in einer Ferne jenseits der sie wiedergebenden Fläche. Dann empfahl Leonardo jenes Abweichen von der Ähnlichkeit, jenes Steigern und Auseinandertreiben des Hellen und des Dunklen mittels der Farbe: „Und wenn du erkennst, daß der Spiegel mittels der Linien (der Umrisse), der Schatten und Lichter dir die Dinge frei stehend (rund plastisch, *spiccate*) scheinen macht, und wenn du, der du weit mächtigere Schatten und Lichter unter deinen Farben hast (sie weit mächtiger mit deinen Farben hervorbringen kannst) als jene im Spiegel, verstehst, sie gut miteinander zu komponieren, dann wird auch deine Malerei ganz sicherlich eine naturwirkliche Sache scheinen, gesehen in einem großen Spiegel (*certo ...la tua pittura parrà ancora lei una cosa naturale vista in un grande specchio*“. Dieses Urteil wiederholte Leonardo anderthalb Jahrzehnte später im § 410 (ca. 1508/10).

Leonardo empfahl den Spiegel dann aber auch als ein Mittel der Verfremdung: wenn man das eigene Gemälde spiegele, könne man es innerlich distanzierter beurteilen:

„Wir wissen sicherlich, daß man die Irrtümer eher in den Werken anderer als in den eigenen erkennt, und oft siehst du, die kleinen Fehler anderer tadelnd, deine eigenen, großen nicht... Ich sage, daß du beim Malen einen Flachspiegel bei dir haben und dein Werk oft darin betrachten sollst, welches (Werk) darin umgekehrt (seitenverkehrt) gesehen und (, dadurch verfremdet, dir) von der Hand eines anderen Meisters scheinen wird, und so beurteilst du besser deine Irrtümer als sonst...“ (§ 407, ca. 1492).

Leonardo empfahl, damit man das eigene Werk kritisch beurteilen könne, an dieser Stelle auch, öfters von der Arbeit abzulassen, sich zu entspannen und darnach zurückzukehren, dann sei das Urteil besser. Und drittens, sein Werk aus der Ferne anzuschauen, dann erscheine es kleiner, sei leichter zu überblicken und man erkenne zutreffender nicht zusammenstimmende und schlecht proportionierte Gliedmaßen wie auch Farben.

b) Urteil und Einsicht, kein drauflos Studieren.

Leonardo betonte immer wieder, daß jene Nachahmung, jene Darstellung gemäß der zehn Kategorien *luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto, quiete* keine unmittelbare sei, sondern auf Forschung - wie dargelegt -, auf beobachtendem Nachdenken, auf Unterscheiden, auf Erörtern und Urteilen (*investigazione, speculazione, grande discrezzione, discorso* und *giudizio*) beruhe und daraus hervorgehe, damit der Maler den Geist der Natur auch wirklich erfasse, die Regeln und Gesetze erkenne, was ein drauflos Studieren und jede eilige Praxis verwehre. Ich zitiere einige Stellen, zumeist aus seinen fünfziger Jahren:

Über die notwendige Höhe des Urteilsvermögens: „Vom Urteilen des Malers über die eigenen Werke und diejenigen anderer: Wenn das Werk gleich (hoch) steht mit dem Urteil (Urteilsvermögen), ist das ein trauriges Zeichen für solches Urteil; und wenn das Werk (gar) das Urteil (Urteilsvermögen) überragt, dann ist das sehr schlimm, wie es demjenigen geschieht, der sich wundert, so gut gearbeitet zu haben; und wenn das Urteil (Urteilsvermögen) das Werk überragt, dann ist das ein vollkommen gutes (*perfetto*) Zeichen; und wenn er (der Maler) in solcher Lage (auch noch) jung ist, dann wird er ohne Zweifel ein ausgezeichnete Werkmeister (*operatore*) werden, aber“, fügte Leonardo hinzu, wohl auch an sich selbst dabei denkend, „aber ein Komponist (*compositore*) von (nur) wenigen Werken, doch werden diese von einer Qualität sein, daß die Menschen mit Bewunderung stehen bleiben, um deren Vollendung zu betrachten“ (§ 406, ca. 1508/10).

Über die notwendige theoretischer Einsicht: „Diejenigen, die sich in die Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie die Schiffer, die ihr Boot besteigen ohne Steuerruder oder Kompaß, so daß sie keine Sicherheit haben, wohin sie fahren. Immer muß die Praxis aufgebaut sein auf guter Theorie ... (*sempre la pratica debb' essere edificata sopra la bona teorica*) ...“³⁷⁶ (§ 80, ca. 1510/11).

Geist, Gesetz und Regeln der Natur: „... denn die Notwendigkeit zwingt den Geist des Malers, sich in der Natur eigenen Geist zu verwandeln und (dahin), daß er der Interpret sei zwischen der Natur selbst und der Kunst, indem er mit ihr die Ursachen ihrer Hervorbringungen, welche, durch ihr Gesetz gezwungen, (so sind, wie sie sind), erörtert (*con ciò sia che necessità constringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e sia interprete infra essa natura e l'arte, comendando con quella le cause delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge*) ...“ (§ 40, ca. 1500/05).

„... diese Teile machen es nötig, daß der Maler sie durch die Kraft seines *Ingenium* erwirbt und sich in die Natur selbst verwandelt (*che 'l pittore se lle acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura*)...“; doch viele meiden diesen beschwerlichen Weg: „... und darum kehren viele zur Natur(wirklichkeit unvermittelt) zurück, da sie in solcher Erörterung von Licht, Schatten und Perspektive nicht wissenschaftlich gebildet sind (*per non essere scienziati in tale discorso*), darum bilden sie das Natur(wirkliche) (unvermittelt) ab, weil nur dieses (unvermittelte) Abbilden sie in Übung gebracht hat, ohne Wissenschaft oder Erörterung des Natur(wirklichen) (*scienza o discorso di natura*) in jener Hinsicht.“ (§ 39, ca. 1500/05).

c) Grenzen einhalten: unbedachtes Urteil und innerer Drang.

³⁷⁶ Dieser Gedanke ist in zwei Autographen erhalten (Richter §§ 1161, 1495), in deren einem Leonardo einen Verweis auf Horazens *De arte poetica* (§ 1495: *vedi primo la poetica d'Oratio*) anbrachte, damit wohl, wie Pedretti-Vecce vermuten, die Verse 379-382 oder 410-411 meinent.

Leonardo mahnte, Einseitigkeit, die im Subjekte des Maler-Wissenschaftlers begründet liegen könnte, auszuschließen, und warnte vor unbedachtem Urteile, nach welchem man vielleicht sogar noch meine, das Naturwirkliche zu verbessern: ein drastisches Beispiel:

„Die Malerei ist am lobenswertesten, welche am meisten Übereinstimmung (*la più conformità*) mit der nachgeahmten Sache (*co' la cosa imitata*) hat. Das trage ich zur Beschämung derjenigen Maler vor, welche die Werke der Natur (wiederum: *le cose di natura*) ausbessern (*raconciare*) wollen, wie jene, die ein Söhnlein von einem Jahre darstellen (*imitare*), dessen Kopf(länge) (in Wirklichkeit nur) fünfmal in seine Höhe (Körperlänge) paßt, und es (statt dessen) so machen, daß sie achtmal dahinein geht; die Breite der Schultern ist (in Wirklichkeit) gleich der Kopf(länge), und diese (Maler) machen sie (die Kopflänge) halb so groß wie jene Schulternbreite, und so gehen sie vor und bringen ein kleines Kind von einem Jahre in der Proportion eines dreißigjährigen Mannes: und sie haben diesen Irrtum so oft gemacht und so oft machen gesehen, daß es ihnen zum Brauche wurde, welcher Brauch so sehr in ihr korruptes Urteil (*corrotto giudizio*) eingedrungen ist und sich darin festgesetzt hat, daß sie sich selbst glauben machen, daß es (so) Natur sei, und daß, wer die Natur nachahme, einen höchst großen Irrtum begehe, es nicht so zu machen, wie sie es machen“ (§ 411, ca. 1508/10).

Leonardo warnte ebenso - und wiederholt - davor, einem inneren Drange unbedacht nachzugeben und Gestalten sich selbst ähnlich zu figurieren, und er überlegte auch, worauf solcher Drang zurückzuführen sein könnte (beide Paragraphen aus meiner Auswahlübersetzung im nachfolgenden Kapitel):

„Wie die Figuren oft ihren Meistern ähneln: Das kommt daher, daß es unser Urteil ist, welches die Hand zur Erschaffung der Linien (*lineamenti*, der Zeichnung) dieser Figuren in manchen Hinsichten bewegt, bis dahin, daß es sich genüge tut. Weil dieses Urteil (aber) eine der Kräfte unserer Seele ist (*giudicio è una delle potenzie de l'anima nostra*), mit welcher (Kraft) sie (die Seele) die Form unseres (eigenen) Körpers, wo sie wohnt, gemäß ihrem Wollen aufgebaut hat (*compose*), daher macht sie, wenn sie einen menschlichen Körper mit den Händen neu zu machen [jetzt: zu zeichnen] hat, gerne jenen Körper wiederum (wiederholt ihn), dessen erste Erfinderin sie schon war. Daher entspringt auch, daß wer sich freiwillig verliebt, sich in Dinge verliebt, die ihm ähneln“ (§ 499, ca. 1508/10).

„Der größte Fehler der Maler ist, dieselben Bewegungen und dieselben Gesichter und Gewandungsweisen in ein und derselben *Storia* zu wiederholen und den größeren Teil der Gesichter so zu machen, daß sie ihrem Meister ähneln, welche Sache mir oft Verwunderung gebracht hat. Denn ich habe einige (Maler) gekannt, welche in allen ihren Figuren sich selbst nach der Natur abgebildet zu haben scheinen, und man sieht in den Figuren die Haltungen und die

Bewegungen (*li atti e li moti*) ihres Machers. Wenn er rasch im Reden und in den Bewegungen ist, dann sind seine Figuren das Gleiche an Raschheit. Wenn der Meister fromm ist, scheinen die Figuren das Gleiche mit ihren verdrehten Hälsen. Wenn der Meister ein unnützer Mensch ist (*da poco*), so scheinen seine Figuren die Faulheit selbst, gemalt nach der Natur; wenn der Meister disproportioniert ist, sind seine Figuren ähnlich; und wenn er ein Narr ist, in seinen *Storie* zeigt sich's breit, sie (die Figuren) sind Feinde der Geschlossenheit und stehen nicht aufmerksam auf ihre Handlungen, vielmehr, dieser schaut hierhin und dieser dahin, als würden sie träumen. Und so folgt ein jeder Zustand in der Malerei dem eigenen Zustande des Malers. Da ich mehrfach über die Ursache solchen Fehlers nachgedacht habe, scheint mir, daß zu urteilen sei, daß jene Seele (*quell' anima*), die einen jeden Körper lenkt und regiert, auch jene sei, die unser Urteil macht, bevor es unser eigenes (unabhängig gewordenes) Urteil ist. Sie hat also die ganze Figur des Menschen [hier: den Körper des Malers] zusammengeführt, wie sie geurteilt hat, es gehe ihm gut (so), sei er mit langer oder kurzer oder Stupsnase, und so stellte sie ihm seine Größe und Figur fest. Dieses so beschaffene Urteil ist von so großer Macht, daß es dem Maler die Arme bewegt und sie (die Arme und Hände) ihn selbst verdoppeln läßt, indem es der Seele scheint, das sei die wahre Art, einen Menschen zu figurieren, und wer es nicht mache, wie sie, mache einen Irrtum. Trifft sie (*gar*) einen, der ihrem Körper, den sie zusammengebaut hat, gleicht, so verliebt sie sich oft in ihn. Darum verlieben sich viele und nehmen zu Frauen (diejenigen), welche ihnen ähneln; und oft ähneln die Kinder, die von ihnen geboren werden, (wieder) ihren Eltern“ (§ 108, 1505/10; vgl. auch § 186 in meiner Auswahlübersetzung, ferner § 137).

d) Grenzen überschreiten: Phantasie.

Die Malerei als Wissenschaft von dem, was sichtbar ist und sichtbar gemacht werden kann, bedurfte, wie jede Wissenschaft, der Phantasie. Über den wichtigsten Gebrauch der Phantasie in dieser Malerei als Wissenschaft und dessen methodischen Ort wird noch zu handeln sein: hier geht es darum, daß Leonardo die Phantasie beim Studium der Naturwirklichkeit auch nutzte, um die Grenzen dessen, was sichtbar war und sichtbar gemacht werden konnte, zu verschieben, um das Gebiet der Wissenschaft zu erweitern, ja, um die Grenzen sogar zu überschreiten.

Wie an der Studie eines Brombeerzweiges und an der Studie der Wiesenpflanzen (Windsor, Royal Library 12.419 und 12.424) zu sehen war, vermochte Leonardo, dem Brombeerzweige und einem Stern von Bethlehem über die positive Richtigkeit hinaus, kraft seiner wissenschaftlichen Phantasie, Wachstum, Aufblühen und Fruchtbringen anschaulich zu inkorporieren und dieses darzustellen.

Und wie an verschiedenen Studien des Knochengengerüstes zu sehen war, vermochte Leonardo, schon dem bloßen Skelette z.B. des Unterkörpers einer Frau (Windsor, Royal Library 19.004) über die positive Richtigkeit hinaus die Fähigkeit, zu stehen, anschaulich zu inkorporieren; ebenso dem Skelette z. B. der Arme die Fähigkeit, sich anzuwinkeln (ebenda) und sich auszustrecken (Windsor, Royal Library 19.000); er vermochte, schon das Skelett, kraft dieser wissenschaftlichen Phantasie, auf einen sich bewegenden Körper hin zu studieren und sich klar zu machen; so daß man schließlich in der Feldschattierung die gesamte Gliedmaße assoziiert sah und meinte, ein Phantasie geleitetes Denken auf ein Ganzes hin wahrzunehmen.

Wie an Studien wie derjenigen eines männlichen Rückenaktes (Windsor, Royal Library 12.596) zu sehen war, vermochte Leonardo: Lebendigkeit, Kräftigkeit, Spannkraft, Bewegungsfähigkeit, sowie Äußerung und Sammlung zugleich, darzustellen und, mittels der gleichmäßigen Parallelschraffur, ein sich Heben, ein sich Andrängen des mächtigen Leibes an und gegen die Atmosphäre; Leonardo vermochte, den Körper über die positive Richtigkeit hinaus, kraft wissenschaftlicher Phantasie, auf ein Ideal hin zu denken und so sichtbar zu machen. Das Gleiche galt von Maßen und Verhältnissen (Proportionen), auch denen eines *Homo ad quadratum et ad circulum*.

Darüber hinaus vermochte Leonardo, den Körper der Lebewesen, kraft seiner wissenschaftlichen Phantasie, - den Gesetzen der Natur folgend - experimentell zu variieren und ihn - auch ins Absonderliche - zu verändern, solcher Art mögliche Verbildungen der Natur studierend, z.B. die Köpfe von Menschen in's Grotteske ändernd, und er vermochte, den Körper der Lebewesen - abermals den Gesetzen der Natur folgend, doch nun die Naturwirklichkeit auch überschreitend – in's Hypertrophe zu verändern; es sei an den Versuch einer konstruktiven Verbindung der Knochen eines Menschen und eines Pferdes erinnert (auf dem Blatte Windsor, Royal Library 12.625, Keele-Pedretti 95, Popham 230); und Leonardo vermochte auch noch zu zeigen, wie z.B. ein Drache - nach dem Modelle einer Katze - aussehen und sich bewegen könnte.

Das sollte man sich vielleicht ansehen:

Köpfe und Büsten von Mädchen, Jünglingen und alten Männern im Profile nach rechts, ca. 1478/80, Feder 0,41 x 0,29; *Gruppe von fünf Köpfen*, ca. 1494, Feder 0,26 x 0,21, Windsor, Royal Library 12.276v und 12.495r (Popham 24 und 133); *mehrere Katzen, ein Drache*, ca. 1513/14, grobes Papier, schwarze Kreide, Feder, Spuren von Lavierung 0,27 x 0,21; *eine Katze, mehrere Pferde, fünfmal Georg's Kampf mit dem Drachen*, ca. 1513/14, grobes Papier, noch

Spuren schwarzer Kreide, Feder 0,30 x 0,21, Windsor, Royal Library 12.363 und 12.331 (Popham 87 und 86).

Leonardo zeichnete auf dem ersten Blatte auf Schloß Windsor wohl zuerst, oben in der Mitte, den Kopf eines Jünglings, aufrecht, im Profile nach rechts, mit runder Stirne, gerader Nase, mit leicht nach oben gerichtetem, geschlossenem Munde, rundem Kinne, mit vollem Haare und Lockenkranz, er zeichnete einen hübschen Jungen. Leonardo variierte diesen Kopf experimentierend dann dahin, wie er - nach der Natur folgerecht - aussehen könnte oder müßte, wenn Grundänderungen eintreten würden; so, unmittelbar daneben, fetter geworden, dazu passend mit höckeriger Stirne und höckeriger Nase; und, links tiefer, auch noch alt geworden und fleischigen Gesichtes; und, in der Mitte unten, in's Weibliche übersetzt, ein anmutiges Fräulein in Halbfigur; und, dann rechts daneben, mit geneigtem Kopfe; und, links unten, nun festeren Gesichtes. Leonardo wiederholte den weiblichen Kopf links oben; und verwandelte ihn, daneben rechts, dreimal in's Groteske und Männliche durch folgerechte Übersteigerungen besonders des Kinnes und der Nase.

Auf dem zweiten Blatte auf Schloß Windsor komponierte Leonardo fünf Büsten von vier Männern und einer Frau, höheren und hohen Alters: den zweitältesten, nächsten und mittleren Mann, halb von hinten zu sehen, doch den Kopf in's reine Profil aufrecht nach rechts gewendet, knochig, hart blickend, den kahlen Schädel mit Eichenlaub bekränzt, ernst und würdig; die zwei fernen Männer, links und rechts, frontal, den linken empor gewendeten Kopfes und weitest möglich aufgerissenen Mundes, den rechten, ältesten, leicht gesenkten Kopfes, zusammengebissenen Mundes, finster auf den näheren Nachbarn schauend; die zwei in mittlerer Ferne, zu äußerst links und rechts, Frau und Mann, von vorne zu sehen, doch deren Köpfe zur Gruppenmitte einwärts gewendet, die linke Frau offenen Mundes, fast zahnlos, doch scharf, mit dem rechten Arme und der rechten Hand den Bekränzten in Rücken und Seite anrührend und wohl den rechten Mann angeifernd, mit grotesker Vorbildung ihres Kinnes, und letztlich den rechten Mann, mit grotesker Vorbildung seiner Unterlippe, wie pampig abwartend: so wurde der Charakteristische, Verdiente, Geehrte, inmitten, links und rechts von Grotesken begleitet und berührt. Die grotesken Verbildungen vor allem der Randfiguren und auch Einzelheiten an der mittleren Figur, wie sie nach der Natur dasein könnten, waren so stark, daß man die Komposition zumeist als *Fünf groteske Köpfe* bezeichnete und bezeichnet.

Das dritte und das vierte Blatt auf Schloß Windsor gehören zusammen. Auf dem einen (dem dritten) könnten, worauf Clark aufmerksam macht³⁷⁷, die

³⁷⁷ Clark z.St.

Federkonture in der Studie zu oberst links und in derjenigen zu oberst in der Mitte von anderer Hand sein, vielleicht, so Clark, von Francesco Melzi - möglicherweise, als und weil die Kreidezeichnung sich zu verlieren anfing. Auf dem einen Blatte studierte Leonardo vierzehnmal eine einzelne Katze und siebenmal zwei Katzen miteinander: wie sie hockt und zur Seite schaut, unten rechts, wie sie mit angezogenen Vorderpfoten liegt, in der Mitte rechts, wie sie in verschiedener Weise, mit den Hinterpfoten am Kopfe, gerundet, auf der Seite liegt, links daneben, immer mit weichem Felle; wie sie dann aber gesträubten Felles, hoch gerundeten Schwanzes, hoch gereckt, auf allen vieren dasteht, in der Mitte links; und wie sie, auf die Vorderbeine niedergeduckt, sich lang und länger streckt und wohl auf Beute vorwärtsschleicht; wie zwei Katzen miteinander spielen, bald Kopf an Kopf, bald die eine oder beide auf dem Rücken, bald auch die eine über der anderen; und wie sie parallel zu einander wohl abermals auf Beute ausgehen. Leonardo wollte, wie er unten auf dem Blatte vermerkte, von der Beugung, der Biegung und der Streckung der Körper handeln: *del pieghamento, esstendimento*, welche Beugungen und Biegungen die Wirbel und die Gelenke des Rückgrates ermöglichten: *le giunture delli sua spondylj atte al piegharsi*, in jener „Gattung von Lebewesen, deren Fürst der Löwe“, der Gattung der Katzen also. Und Leonardo studierte dann per Phantasie, halb unten rechts, jene hypertrophe Bildung, nämlich: wie ein Drache aussehen könnte, durch Änderung des Kopfes nach dem Typus einer Echse, durch Änderung der Körperoberfläche an Leib und Hals in's Schuppige, durch Änderung des Schwanzes nach seiner Stärke und seinen Windungen, doch - dank gleichartigen Rückgrates von gleichartiger Beweglichkeit. Auf dem letzten dieser Blätter variierte Leonardo, zu oberst links, eine jener Katzenstudien: gehobenen Schwanzes, auf die Vorderpfoten niedergeduckt und leicht angehobenen Kopfes, nach rechts sich bewegend. Dann studierte er, unmittelbar darunter, ein niedergefallenes Pferd, als habe es Rückgrat und Hals schon gebrochen, doch noch schwingend gehobenen Schweifes. Leonardo hob durch Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zu der Katze Analoges hervor in der Wölbung des Hinterns, in der Stellung von Schwanz und Schweif, in der Stellung der Beine, hinten wie vorne, in der Beugung des Rückens, jedoch an verschiedener Stelle; dann im Gehobenen oder Gesunkenen des Kopfes: die eine lebendig auf der Jagd, das andere (wohl) dem Tode nahe und an der Erde. Darunter studierte Leonardo zwei Pferde miteinander, das eine - in entgegengesetzten Fassungen - sowohl auf dem Rücken wie auf dem Bauche liegend, den Kopf zurückwendend, das andere über das erste gekommen oder auf es niedergefallen. Dann studierte Leonardo die Haltung und Wendung von Pferden, die Biegungsfähigkeit ihres Rückgrates, die Wendungsfähigkeit ihres Halses - im Kontraste zu jenen Katzen -: das eine Pferd stehend und trabend, einmal mit leicht, einmal mit weiter zur Seite, einmal mit stärker erhobenem Kopfe; er studierte das Pferd

auch mit den Vorderhänden in der Luft, einmal stark zur Seite, einmal fast rückwärts gewendeten Kopfes; einmal letztlich, fast auf der Seite liegend, doch mit aufrechtem Kopfe; Leonardo ging es auch hier um den *serpeggiamento delle attitudjni*, wie es auf dem Blatte oben heißt, um die Krümmung und Biegung in den Bewegungen der Lebewesen, vorzüglich im Bereiche des Halses und dank des Rückgrates. Leonardo studierte auf diesem Blatte des Weiteren dann fünfmal - per Phantasie - nun Pferd, Reiter und Drachen zusammen, in Georgskämpfen. Das Pferd hat die Vorderhände stets gehoben, einmal zum Drachen parallel, viermal gegen den Drachen, den Kopf zur Linken bald gesenkt, bald gehoben, bald rückwärts gewendet, auch der Drache bäumt sich auf und windet sich, in mannigfachen Haltungen und Wendungen, und der Reiter hält Schlag- oder Stichwaffe, Schwert oder Lanze, in der erhobenen Rechten: Leonardo studierte die *serpeggiamenti* dreier Gestalten miteinander.

Leonardo vermochte auch, kraft seiner wissenschaftlichen Phantasie und den Gesetzen der Natur folgend, die Erfahrung zu überschreiten, sie zu verlängern und z.B. mögliche Naturkatastrophen sichtbar zu machen. Dazu eine seiner Zeichnungen, doch zunächst zwei Beschreibungen aus dem *Libro di Pittura* (die ersten Worte der ersten Beschreibung hatte ich schon zitiert):

U.A. ein Sturm, ca. 1490/92.

„Die Gottheit (Göttlichkeit), welche die Wissenschaft des Malers hat, macht, daß der Geist des Malers sich verwandelt in ein Abbild des göttlichen Geistes; denn er (der Geist des Malers) eilt mit freier Macht (*con libera potestà*) zur Hervorbringung der verschiedenen Wesenheiten mannigfacher Lebewesen, Pflanzen, Früchte, Landschaften, Bergstürze, fürchterlicher und entsetzlicher Orte, die den Betrachtern Schrecken gewähren, und auch gefälliger Orte, süß und erfreuend, aus blühenden Wiesen mit mannigfachen Farben, die von milden Bewegungen der Winde zu sanften Wellen hingebeugt und dem Winde nachschauend (dem über sie hingegangenen Winde sich nach richtend), der von ihnen, flüchtig, davoneilt; Flüsse, die mit der Gewalt großer Wasserfluten von den hohen Bergen herabkommen, die vor sich herjagen entwurzelte Pflanzen, vermischt mit Steinbrocken, Wurzeln, Erde und Schaum, (überhaupt) alles vor sich herjagend, was sich ihrem Sturze entgegensetzt; das Meer mit seinen Stürmen bestreitet sein Gefecht mit den Winden, die mit ihm kämpfen, indem es (das Meer) sich in die Höhe hebt mit herrlichen Wellen, woher (von welcher Höhe) es (dann nieder)fällt und die Wellen niederstürzt auf den Wind(sturm) obendrauf, welcher deren Basis erschüttert (Ludwig: peitscht), indem sie ihn (den Wind) einschließen und unter sich in Haft nehmen, der sie (wiederum) zerreißt und teilt, sich mischend mit ihrem trüben Schaume, und darin seinen wütenden Zorn ausläßt; und das (Wasser), dann und wann von den Winden überwunden, flüchtet sich vom Meere, läuft über die hohen Ufer der nahen

Vorgebirge, wo es, wenn die Gipfel der (Vor)-Berge (sogar) überwunden (werden), niederfällt in die jenseitigen Tälern; ein Teil davon (von dem Meereswasser) mischt sich in den Schaum, erbeutet vom Toben der Winde; ein Teil flieht vor den Winden, wieder emporsteigend als Regen über das Meer; und ein (weiterer) Teil fällt, zerstörender Weise, (diesseits) der hohen Vorgebirge wieder nieder, vor sich herjagend, was seinem Sturze entgegensteht, und oft begegnet er (dieser Teil des Wassers) sich mit der (neu) ankommenden Welle, mit welcher zusammenstoßend, er sich zum Himmel hebt, die Luft erfüllend mit einem verworrenen und schaumigen Nebel, welcher, von den Winden getrieben, an den Seiten der Vorgebirge dunkle Wolken hervorbringt, welche (ebenfalls) zur Beute werden des Windes, ihres Siegers“ (§ 68, ca. 1490/92).

Ein Unwetter, Bewegung und Wirkung, ca. 1492.

„Wie man ein Unwetter figurieren sollte: Wenn du ein Unwetter gut figurieren willst, so bedenke und setze gut seine Wirkungen (*se tu voi figurar bene una fortuna, considera e poni bene i suoi effetti*), wenn der Wind, über die Oberfläche des Meeres und der Erde blasend, wegbewegt und mit sich trägt jene Dinge, die nicht fest (verbunden) sind mit der allgemeinen Masse. Und, um dieses Unwetter gut zu figurieren, wirst du vor allem die Wolken, zerfetzt und zerrissen, sich nach dem Laufe des Windes richten machen, begleitet vom Sande, erhoben (aufgewirbelt) von den Küsten des Meeres; und Zweige und Blätter, erhoben (aufgewirbelt) durch die Kraft der Wut des Windes, sind durch die Luft hindurch zerstreut und in ihrer Begleitung viele andere leichte Gegenstände; die Bäume und Gräser sind zur Erde gebeugt, als ob sie zeigten, daß sie folgen wollten dem Laufe der Winde, mit Zweigen, verdreht aus der natürlichen Richtung, und mit (durcheinander) verwirrten und umgedrehten Blättern; und die Menschen, die sich dort befinden, sind teils (auf den Boden) gefallen und von ihren Kleidern gedreht (Ludwig: von ihren flatternden Kleidern im Wirbel gedreht) und vom Sande so (bedeckt), als seien sie (nicht) zu erkennen. Und diejenigen, die aufrecht bleiben, seien hinter irgendeinem Baume, den sie umklammern, damit der Wind sie nicht mit sich fortreißt; andere (seien da) mit den Händen vor den Augen wegen des Sandes, gebeugt zur Erde, und ihre Gewänder und Haare gerichtet nach dem Laufe des Windes. Das Meer, aufgewühlt und stürmisch, sei voll wirbelnder Gischt zwischen den emporgehobenen Wogen, und der Wind trage in der kampfdurchwogten Luft (Teile) vom feineren Schaum (noch höher) empor, nach der Art des dichten und einhüllenden Nebels. Die Schiffe, die (im Sturme) da drinnen sind, davon machst du einige mit zerrissenem Segel und dessen Fetzen, flatternd in der Luft, in Begleitung eines zerrissenen Taus; einige gebrochene Mastbäume sind niedergestürzt mit dem quergedrehten und in den stürmischen Wellen zertrümmerten Schiffe; einige Menschen, schreiend, umklammern die Reste (die Trümmer) des Schiffes. Du wirst die Wolken machen, gejagt von stürmischen Winden, geschlagen gegen die hohen Gipfel der Berge, diese einhüllend und

rückwärts gewendet, ähnlich Wellen, die auf Klippen gelaufen; die Luft ist schauerlich infolge der dunklen Finsternis, gemacht (hervorgebracht) durch Sand, Nebel und dichte Wolken“ (§ 147, ca. 1492).

Sturm, ca. 1515, schwarze Kreide, Feder mit brauner und gelber Tinte 0,16 x 0,20, Windsor, Royal Library 12.380 (Popham 296).

Leonardo stellte sich und einem jeden Betrachter - wohl aufgrund seiner Studien zur Wasserströmung und Wellenbewegung, auch im Zusammenhange mit Hindernissen, - in dieser Studie auf Schloß Windsor, die ich wegen der Darstellung einer ‚Luftmauer‘ heranziehe, einen beginnenden Sturm vor, wahrscheinlich im Hochsommer.

Leonardo zeichnete oben Wolken, aus denen sich nach links und rechts und vorne Wassermassen ergießen; darunter ältere Wassermassen, die - wahrscheinlich infolge ihrer Kälte - warme oder heiße Luftmassen, die vor dem losbrechenden Sturme unbeweglich wie eine Mauer standen, in verschiedene Richtungen und über sich zum Einsturz bringen und den Sturm dadurch auslösen und selbst weitaus weiter rollen; darunter endlich - im Verhältnisse zu dieser Sturmgewalt winzig klein - eine hügelige Landschaft, lang ausgebreitet, mit vielen Bäumen, die sich zu beugen und zu biegen beginnen. Der Text oben auf dem Blatte spricht nur von einem Teil der Aufgabe, davon, den Regenfall und seine verschiedene Entfernung und Dichte darzustellen.

Leonardo nutzte beim Studium der Naturwirklichkeit die Phantasie, um die Grenzen dessen, was sichtbar war und sichtbar gemacht werden konnte, zu verschieben, um das Gebiet zu erweitern und um diese Grenzen auch zu überschreiten; dabei wirkte die Phantasie in die gleiche Richtung wie das Studium, sie ersetzte dieses nicht, sie half und diente.

4. Leonardo's Lehre und Praxis der Malerei als Wissenschaft: zur Methode III: das Ziel.

Leonardo lehrte - wenn ich bereits Gesagtes wiederhole -: der Weg der Malerei als Wissenschaft sei das Untersuchen, das beobachtende Nachdenken, das Erörtern, das Urteilen, das fortwährende, die Eigenart bestimmende Unterscheiden unter den Kategorien *corpo, figura, sito, remozione, propinquità, tenebre, luce, colore* und besonders im Hinblick auf *moto* und *quiete*. Leonardo selbst ging diesen Weg in schriftlichen und in gezeichneten Studien.

Das Ziel dieser Malerei als Wissenschaft sei, wie ebenfalls schon gesagt, die *dimostrazione* und solcher Art, daß dasjenige, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne, dem betrachtenden Erwägen unmittelbar - d.h. nicht

mehr schriftlich, sondern gezeichnet und gemalt - klar werde, aus- und durchgeführt zu seiner Evidenz komme, nach Gewichtung und Proportion angemessen; und eben dadurch auch zu seiner, der Tastbarkeit und dem Zeitverlaufe entrückten, - wie ich hinzusetzte: - Schönheit komme. So trete die *esperienza* dieser Wissenschaft zu Tage.

Leonardo erreichte dieses Ziel in den vollständig ausgeführten und in's Reine gebrachten Studien, den vollständig ausgeführten und in's Reine gebrachten *ritratti*. Er konnte solche Studien, darüber hinaus, auch in einen Traktat über einen Gegenstand, zu dem sie gehörten, transferieren; er konnte solche Studien zu einer Serie zusammenfassen; er konnte aus einer Reihe solcher Studien, etwa den anatomischen, einen Atlas zusammenstellen; und er konnte solche Studien schließlich in eine Gemäldekomposition integrieren. Das waren mögliche Zielorte der vollständig ausgeführten, in's Reine gebrachten Studien innerhalb einer Malerei als Wissenschaft. Leonardo konnte die Ergebnisse seiner Studien - insbesondere durch Traktat, Atlas und Gemäldekomposition - zugleich auch einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich machen, als Teil des wissenschaftlichen Arbeitens.

a) Die Studiensammlung: Serie, Atlas.

Leonardo schuf z.B. die zuletzt herangezogene Studie *Sturm* im Zusammenhange mit neun anderen, insgesamt also zehn Sturm-Studien (Windsor, Royal Library 12.377/386, Popham 291/6), als einer Serie, alle gleicher Größe (0,15/6 x 0,20/21) und ähnlicher Technik (schwarzer Kreide, zwei der Studien zusätzlich mit Feder und ein bzw. zwei Tinten, so die herangezogene, oder auch mit Lavierung). Ich vermag, auf diese Studien in meteorologisch-inhaltlicher Hinsicht nicht näher einzugehen, und führe sie allein in dieser formalen Hinsicht an.

Und Leonardo schuf nachweislich seine anatomischen Studien im Hinblick auf einen Atlas, der publiziert werden sollte. Diese Studien blieben zwar insgesamt während jener Jahre, in denen Leonardo anatomisch arbeitete und, weiter zu arbeiten, hoffte, - so schien es ihm wohl - unabgeschlossen, sie kamen zu keinem Ende; doch hoffte Leonardo, daß ein Erbe oder Schüler, ein Nachfolger, seine anatomischen Studien soweit, als sie dann gediehen, aus dem Nachlasse publizieren möchte und würde: denn an jener Textstelle auf der Studie der Wirbelsäule (Windsor, Royal Library 19.007v, Keele-Pedretti 139), die ich bereits zitierte: "So wirst du wahre Kenntnis von ihren Figuren geben. Es ist unmöglich, daß alte und moderne *Schriftsteller* jemals hätten wahre Kenntnis geben können ohne eine gewaltige, eine langwierige und eine verwirrte Menge an Schrift und Zeit. Doch durch diese höchst kurze Art, sie [die Objekte] von verschiedenen Seiten zu figurieren, wird volle und wahre Kenntnis gegeben,"

fuhr Leonardo fort: ... *e acco che tal benjfitio chiodo allominij jo insegno il modj dj ristamparlo conordjne epriego voj osucessori che llauaritia non uj cosstringha affare lle stampe jn ...*: „... und um dieser Wohltat (dieses Benefizes, sc. der vollen und wahren Kenntnis der Anatomie) willen, die ich den Menschen (sic!) gebe, lehre ich die Art und Weise, sie (sc. die Studien) geordnet zu drucken, und ich bitte Euch, meine Nachfolger, daß der Geiz Euch nicht hindere, die Drucke zu machen in ...“ - später wurde das Papier hier abgerissen, und das letzte Wort des Textes über das Medium, in dem die Studien gedruckt werden sollten, ging verloren. Leonardo meinte sicherlich, die Blätter seines Atlases der Anatomie sollten in Kupfer gestochen werden; allein diese Technik war fein und differenzierend genug, um die Studien adäquat wiederzugeben, nicht die Technik des Holzschnittes. Auch Paolo Giovio nahm das an, als er ungefähr acht Jahre nach Leonardo's Tod niederschrieb: ... *Propterea particularum omnium formam in tabellis, usque ad exiles venulas interioraque ossium, mira solertia figuravit, ut ex eo tot annorum opere [infinita exempla] ad artis utilitatem typis aeneis excuderentur.*³⁷⁸ „... Deswegen hat er die Form[en] aller Teile [des Körpers], bis zu den kleinen Venen und zu den inneren [tiefer liegenden] der Knochen, mit bewundernswerter Findigkeit auf Tafeln [sc. Blättern] figuriert, auf daß aus diesem Werke [Arbeit] so vieler Jahre [zahllose Exemplare] zum Nutzen der Kunst mit ehernen Lettern gestochen [in Kupferstich ausgeführt] würden.“ Antonio Pollaiuolo war Leonardo mit der Publikation seines Kupferstiches *Kampf der zehn Akte* bereits Anfang der 1470er Jahre vorangegangen, ein Vorbild im Hinblick auf die Möglichkeit, Studien männlicher Körper - in diesem Falle: in die Komposition einer *Storia* gefügt - zu veröffentlichen.

Es hätte für die Publikation eines so umfangreichen Kupferstichwerkes, wie es der Atlas der Anatomie des Leonardo geworden wäre, einiger Mäzene oder eines überragenden Mäzenas bedurft; vielleicht hoffte Leonardo 1513 schon auf Papst Leo X. Medici, an dessen Hof, und wahrscheinlich 1517 auf König Franz I. von Frankreich, in dessen Dienst er sich begab.

Es ist allerdings im Hinblick auf die gewünschte Publikation eines Anatomischen Atlases, also einer systematischen Sammlung, zu fragen, ob Studien wie diejenigen, die ich als ‚vollständig ausgeführte und in's Reine gebrachte Studien‘ heranzog, weit genug waren, um dazu unmittelbar benützt werden zu können. Pedretti meint - innerhalb einer ausführlichen Erörterung jenes zitierten Notates des Leonardo und genauer Überlegung, was noch hätte getan werden müssen -, eine Druckvorlage hätte keine Zeichnungen enthalten dürfen, in denen die Modellierung durch Lavieren erfolgt sei, was bei zahlreichen Studien in der Tat der Fall war, statt durch Schattierungslinien³⁷⁹: dieses besondere Argument wiegt

³⁷⁸ *Scritti d'arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, vol. I, Mailand 1971, pp. 7sq.

³⁷⁹ Zur Druckfrage: *Atlas der anatomischen Studien* pp. 861sq.

m.E. jedoch nicht schwer: ein Kupferstecher wäre in der Lage gewesen, Schattenflächen selbständig durch Linien wiederzugeben, wie bei Reproduktionsstichen auch nötig. Ein anderes Argument jedoch wiegt schwer, daß die Ordnung der Studien auf den einzelnen Blättern noch nicht abschließend geklärt wäre, so fand sich z.B. auf dem Blatte Windsor, Royal Library 19.004 Recto (Keele-Pedretti 138 Recto), wie erinnerlich, inmitten von Studien zu der Supination und der Pronation der Hand dann die Studie des Skelettes des Unterkörpers einer Frau. Leonardo ordnete seine Studien auf den einzelnen Seiten der Papierblätter durchaus im Hinblick auf die Tafeln eines Atlases an, dahin ging seine Tendenz, er hatte dies immer wieder im Auge, doch jene Studie gehörte sicherlich nicht in jenen Zusammenhang. Deswegen hielt Leonardo Informationen für nötig, die er liefern müßte, wie man die Studien wohl geordnet drucken könnte: ... *jo insegno il modj dj ristamparlo conordjne* ... „ ... ich lehre [werde lehren] die Art und Weise, sie (sc. die Studien) geordnet zu drucken“. Pedretti unterscheidet m.E. zu Recht zwei noch ausstehende, notwendig Phasen: a) der Edition und b) der Produktion. Es wäre editorisch dabei m.E. aber nicht unumgänglich gewesen, von vorhandenen, abschließenden Zeichnungen auf weiteren Blättern neue Reinzeichnungen in der endgültig gewünschten Reihenfolge auszuführen und solcherart dem Stecher Blattvorlagen zu liefern; es hätte einem Stecher wohl genügt, ihm das Layout locker aufzuzeichnen, an welchen Stellen des Kupferstiches eine Zeichnung, z.B. die jenes Unterkörperskelettes, ausfallen oder durch welche andere Zeichnung oder welchen Text ersetzt werden sollte oder - allgemeiner: - an welchen Stellen der Kupferstichtafeln die Studien St.1, St.2 usf. von den Blätter B1, B2 usf. reproduziert werden sollten, z.B. mittels eines Verweissystems der Art, wie es auch Keele und Pedretti in ihrer Ausgabe bei der Katalogbeschreibung anwenden.

Das Rechts und Links wäre im Falle einer Übertragung der Studien auf Kupferplatten im Abdrucke dann vertauscht worden; ich habe nicht geprüft, ob es in Einzelfällen zusätzlicher Anweisung bedurft hätte, zu spiegeln, um z.B. wahre Kenntnis von der Lage der Organe zu vermitteln; ich bin der Frage nach einer Rechts-Links-Umkehr nicht nachgegangen. Die Spiegelschrift Leonardo's wäre jedenfalls nun ein zusätzlicher Vorteil gewesen.

b) Die Gemäldekomposition I: der Werkprozeß.

Im Kapitel über Leonardo's Paragone, bei der Erörterung der Frage, ob die Malerei und - falls ja - wie sie Wissenschaft sei, war auch Leonardo's Urteil über die Relation des Handwerklichen in der Malerei zu der Malerei als Wissenschaft darzulegen oder - wie Leonardo es wendete -, ob die Erkenntnis des Malers handwerklicher oder wissenschaftlicher Natur sei. Leonardo stellte bei dieser Erörterung die *esperienza*, die Erfahrung, von welcher eine Wissenschaft nach

seinem Urteile ausgehen sollte, um nicht töricht geheißen werden zu müssen, und die *nota esperienza*, die gewußte, geklärte Erfahrung, in welcher sie ende, einander gegenüber: "Man sagt, jene Erkenntnis sei mechanisch (handwerklich), die von der Erfahrung geboren werde, und jene (Erkenntnis) sei wissenschaftlich, die im Geiste geboren und (auch dort) vollendet werde, und jene (Erkenntnis schließlich) sei halbmechanisch (halbhandwerklich), die von der Wissenschaft geboren und (dann) im Handwerke vollendet werde. Doch mir scheint, jene Wissenschaften seien töricht und voll der Irrtümer, die nicht von der Erfahrung, der Mutter einer jeden Gewißheit (einer jeden objektiven Sicherheit), geboren werden und die nicht in der gewußten Erfahrung (in der geklärten Erfahrung) enden, dahin, daß deren Anfang, Mitte und Ende durch einen der fünf Sinne geht ..." (*Dicono quella cognizione esser meccanica la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica che nasce dalla scienza e finisce nell' operazioni manuale. Ma a me pare che quelle scienze siano vane e piene d'errori le quali non sono nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè che lla loro origine, o mezzo, o fine, non passa per nessun de' cinque sensi.* § 33, ca. 1500).

Und das anhaltende Studieren diene dazu, diese *nota esperienza* des Sichtbaren und dessen, was sichtbar gemacht werden könne, zu erreichen. Die geklärte Erfahrung lag dann in den ausgeführten, in's Reine gebrachten Studien, in den möglicherweise in einer Serie zusammenhängenden oder in einem Atlas systematisch angeordneten Studien jedem betrachtenden Erwägen vor Augen; ebenfalls und in anderer Weise in den *Gemäldekompositionen*, welche Sichtbares und sichtbar Gemachtes aus verschiedenen Bereichen der Naturwirklichkeit und komplexe Zusammenhänge des Sichtbaren und des sichtbar Gemachten in Einheit, vielleicht als Ganzheit, darstellten.

Diese komplexen Werke, die Gemäldekompositionen, die Porträts, Andachtsbilder, Historien, bedurften zugleich einer eigenen, vom Studieren auch abgehobenen, Vorbereitung.

Nun ist Leonardo's Lehre vom *Werkprozeß* darzulegen.

Der *Studienprozeß* begann nach Leonardo's Lehre, wie dargelegt, insbesondere dann, wenn er dem Studium der körperlichen und seelischen Bewegungen galt, mit den Rapidstudien (den *brevi ricordi*, B1), und er führte von diesen Rapidstudien über die normalen, ruhig ausgeführten Studien (die *ritratti*, B2) zu den in's Reine gezeichneten, vollständig ausgeführten Studien (ebenfalls *ritratti* genannt, B3). Nach Leonardo's Lehre hatte dieser *Studienprozeß* in dem *Werkprozeß*, in dem der Künstler ein Gemälde vorbereitete und es schuf, eine Parallele; denn der *Werkprozeß* begann mit einem Ureinfall (dem *componimento inculto*, A1), der ebenfalls rapide aufzuzeichnen war, und er führte über die Skizze (den *componimento ordinato*, A2), die ruhig ausgeführt werden konnte, zu der Abschliessenden und Zusammenfassenden Zeichnung

(dem *componimento ornato*, A3). Dabei konnten ausgeführte Studien in die Abschließende Werkzeichnung und in die Gemäldekomposition integriert und derart aus dem *Studienprozesse* in den *Werkprozeß* überführt werden, und sie sollten es auch.

Eingangs dieser Schrift - bei der Erörterung des heuristischen Modelles eines Werkprozesses - hatte ich die Termini des Leonardo neben denjenigen des Delacroix (*la première pensée, le croquis, le dessin*) schon verwendet und auch für alle drei Stufen des Werkprozesses Beispiele von der Hand des Leonardo herangezogen. Hier geht es nun darum, Leonardo's Lehre vom Werkprozesse aus seinem *Libro di Pittura* zu erheben und die Parallelität und den Zusammenhang des Werkprozesses zu und mit dem Studienprozeß kenntlich zu machen.

Es sind vier Stellen im *Libro di Pittura*, die man zusammennehmen sollte, um Leonardo's Lehre vom Werkprozeß zu erläutern.

An der ersten dieser Stellen sprach Leonardo zunächst von der Studie, daß sie es ermögliche, sich die Figuren des Naturwirklichen aufzubewahren, denn dazu taue das Gedächtnis nicht; und er kam dann zu den Stufen des Werkprozesses und zu dem Orte der Studien in diesem Prozesse:

„Wie ein Mann bei Werken von Bedeutung niemals seinem Gedächtnis so sehr vertrauen soll, daß er (etwa) nicht beliebt, Studien nach dem Naturwirklichen zu machen: Jener Meister, der meinen wollte, er könne die Formen und Werke der Natur in sich bewahren, der schiene mir ganz sicherlich mit viel Unwissenheit geschmückt; denn jener Werke (der Natur) sind unzählige, und unser Gedächtnis ist nicht so großer Fassungskraft, die (zur Bewahrung) ausreichte. Also, Maler, achte darauf, daß die Sucht nach Gewinn in dir nicht die Ehre aus der Kunst besiege [sc. indem du dir durch Unterlassen von Studien Zeit zu gewinnen suchst für das Herstellen von Gemälden, die du verkaufen könntest] und daß ein Gewinn an Ehre viel größer ist als Ehre aus Reichtümern.

[Und nun wechselte Leonardo zum Werkprozesse:] Aus diesen und anderen Gründen, die man nennen könnte, achte darauf, mittels einer Zeichnung in klarmachender Form dem Auge die Absicht und die Erfindung zu präsentieren, die du zuerst in deiner Einbildungskraft gemacht hast (*attenderai prima col disegno a dare con dimostrativa forma a l'occhio la intenzione e la invenzione fatta in prima nella tua imaginativa*). Darnach fahre fort durch Wegnehmen und Hinzusetzen soweit, daß du dich zufrieden stellst (*di poi va levando e ponendo tanto, che tu ti satisfaccia*). Darnach richte dir her (zeichne, studiere) bekleidete und nackte Menschen der Art, wie du es in deinem Werke angeordnet hast (*nel modo ch'in su l'opera hai ordinato*) und mache es nach Maß und Größe unter der Bedingung der Perspektive, auf daß nichts im Werk durchgehe, das nicht gut bedacht sei nach der Vernunft und nach der Wirklichkeit der Natur (*che non passi niente de l'opera che bene non sia considerata dalla ragione e dalli effetti*

naturali). Und das wird der Weg sein, dir aus deiner Kunst Ehre zu bringen.“ (§ 76, ca. 1492).

In diesem Paragraphen unterschied Leonardo:

A0 (noch nicht aufgezeichnet:) die *intenzione* und *invenzione fatta nella imaginativa*; dann

A1 (aufgezeichnet) die *col disegno* vor das Auge gebrachte *dimostrativa forma*; und

A2 die Bearbeitung derselben, *di poi va levando e ponendo*, soweit, daß es befriedige, welchen neuen Zustand der Komposition Leonardo im nächsten Satze als *ordinato* charakterisierte.

Darnach sollten Naturstudien nach bekleideten und nackten Menschen folgen so, wie es der *ordo* der Komposition erfordere. Die Einfügung dieser Studien in die Komposition mußte einen dritten Zustand A3 ergeben.

An der zweiten Stelle schrieb Leonardo - zur selben Zeit, vielleicht auch gut zehn Jahre später -:

„Regeln für das Komponieren von *Storie* (*precetti del componere le istorie*): Schließlich, (Maler,) der du *Storie* komponierst (*compositore delle istorie*), führe die Körpergliederungen in diesen deinen *Storie* nicht (sofort) mit endgültigen Linien aus, sonst begegnet (es) dir (so), wie es vielen verschiedenen Malern zu begegnen pflegt, die da wollen, daß auch der geringste Kohlestrich (auf Dauer) gelte. Und die so beschaffenen (Leute) können gut Reichtümer erwerben, aber nicht Lob in ihrer Kunst, da es viele Male vorkommt, daß das figurierte Lebewesen (*lo animale figurato*) (dann) nicht die Gliederbewegungen hat, die an die seelischen Bewegungen angemessen sind, und, wenn er (ein solche Maler) eine schöne und angenehme Körpergliederung (schon) gut zu Ende gebracht (und fest gemacht) hat, dann scheint es ihm eine unbillige Sache, diese Glieder (wieder) zu ändern, höher hinauf oder tiefer hinunter oder weiter zurück als zuvor. Und so beschaffene (Maler) verdienen keinerlei Lob in ihrer Wissenschaft. Oder: hast du niemals die Dichter bedacht, die ihre Verse komponieren, die sich (auch) keinen Verdruß damit machen, schöne Buchstaben zu machen, und sich (doch ebenso) keine Sorge darum machen, einige ihrer Verse auszustreichen und sie besser zu machen. Darum, Maler, komponiere die Körpergliederung deiner Figuren (zuerst) im Groben (*componi grossamente le membra delle tue figure*), achte eher darauf, daß die Bewegungen den geistigen Vorgängen der Lebewesen entsprechen, die zusammen deine *Storia* ausmachen (*movimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali compositori della storia*), als auf die Schönheit und Güte ihrer einzelnen Glieder. Denn du hast zu verstehen, daß, wenn eine solche, (noch) ungepflegte Komposition (*tal componimento inculto*) sich dir als an deine Erfindung angemessen (*apropiato alla sua invenzione*) ergibt, sie dich umsomehr befriedigt, wenn sie (dann) geschmückt ist (*essendo poi ornato*) durch Vollendung, angemessen in allen

ihren Teilen. Ich habe sogar in Wolken und an Mauern Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedener Dinge leiteten; und auch wenn diese Flecken [sc. die in diese Flecken imaginierten Einfälle] der Vollendung eines jeden Gliedes vollständig entbehrten, entbehrten sie doch nicht der Vollendung in ihren Bewegungen und anderen Tätigkeiten“ (§ 189, ca. 1490/92 oder später ca. 1500/05).

Von den Dichtern, die ihre Verse verbessern, hatte schon Horaz geschrieben: *saepe stilum vertas, iterum quae digna legi sint / scripturus*: „Willst du schreiben, was man immer wieder [gerne] liest, so mußt du oft den Griffel wenden (und das Geschriebene tilgen)“ (*Sermones* I,10,72sq. übers. und erklärende Ergänzung in runder Klammer: Schöne), oder: ... *carmen reprehendite, quod non / multa dies et multa litura coercuit ...* ∴ „verwerft das Gedichtete, wenn nicht mancher Tag und mancher [auslöschende] Federstrich daran Zucht übte ...“ (*De arte poetica* 292sq. übers. Schöne³⁸⁰).

In dem gerade zitierten Paragraphen sprach Leonardo wiederum von der Zeichnung

A1, die so beschaffen war, daß die Arbeitsstufe A2 folgen konnte, und er nannte diese Zeichnung einen *componimento inculto*; Leonardo charakterisierte das Machen des Malers auf dieser Stufe als ein *componere grossamente*, übrigens hier mit Kohle.

Dann sprach Leonardo von der Arbeitsstufe, die der Arbeitsstufe A2 nachfolgen konnte, also der Stufe

A3, wobei er die Komposition auf dieser dritten Stufe als *ornato* charakterisierte.

Der berühmte Schluß dieses Paragraphen handelte dann von Kompositionen, die Leonardo aus und in Wolken und Mauerflecken imaginierte. Falls ein Maler solche Imaginationen schnell, bevor sie unklar wurden und ihm entschwanden, aufzeichnete, führte das zu einem *componimento inculto*.

An der dritten Stelle, wohl aus früherer Zeit von ca. 1492, schrieb Leonardo: „Regeln: Das Entwerfen der *Storie* (*il bozzar delle storie*) gehe rapide vor sich, und die Körpergliederung sei nicht sehr ausgeführt; sei zufrieden mit nur der Lage der Glieder, die du darnach gemächlich, wie es dir gefällt, ausführen kannst“ (§ 64, ca. 1492).

Leonardo sprach abermals von der Arbeitsstufe und Zeichnung

A1 und nannte das Machen des Malers jetzt: *abbozzare*.

Die vierte Stelle endlich, wohl ebenfalls von ca. 1492, lautet so:

„Über das Komponieren von *Storie* (*del comporre delle storie*). Das Bemühen derer, die *Storie* komponieren (*lo studio de' componitori delle istorie*), muß sein,

³⁸⁰ Horaz, *Sämtliche Werke*, lateinisch-deutsch, Teil II: *Sermones et Epistulae*, übers. Wilhelm Schöne, München 1967.

die Figuren grob hinzuwerfen, d.h. (bloß) entworfen (*porre le figure disgrossatamente, cioè bozzate*), doch zuvor (schon) zu verstehen, sie gut zu machen nach allen Drehungen und Beugungen und Streckungen ihrer Glieder. Dann werde die Beschreibung (*la descrizione*) [wohl Studie] (z.B.) zweier genommen, die heftig miteinander kämpfen, und deren Erfindung (*questa tale invenzione*) sei in verschiedenen Haltungen und nach verschiedenen Seiten durchgeprüft; darnach werde (auch) der Kampf eines Mutigen mit einem Schwachen und Furchtsamen verfolgt. Und diese, solche Tätigkeiten und viele andere seelische Bewegungen seien mit eingehender Prüfung und großem Studium erwogen (*sieno con grande essaminazione e studio speculate*)“ (§ 181, ca. 1490/92).

Leonardo sprach abermals von der Arbeitsstufe und Zeichnung

A1; er nannte das Machen des Malers wiederum *abbozzare* und *porre le figure disgrossatamente*. Leonardo ging dann unmittelbar zur Arbeitsstufe der Studien über. Und eingangs vermerkte er noch, daß ein Maler, der Ureinfälle rapide aufzeichne, gut daran täte, zuvor schon über die überhaupt möglichen körperlichen Bewegungen gründlich Bescheid zu wissen.

Leonardo, wie man sieht, lehrte eine Methode des Werkprozesses, klar in Stufen gegliedert, terminologisch wohl unterschieden und sachlich treffend charakterisiert.

Am Anfang stehe dasjenige, was der Maler dank seiner Einbildungskraft (*immaginativa*) gefunden habe (*invenzione*), was er nunmehr herausbringen wolle (*intenzione*); auch Wolken und Mauerflecken könnten einen Maler anregen, indem er in diese hinein imaginieren.

Als erster zeichnender Schritt (*con disegno*) folge die Aufzeichnung eines solchen Einfalles und zwar derart, daß er sich zeige (*con dimostrativa forma*), daß er sich zu erkennen gebe und bearbeitet werden könne, als Entwurf (*abbozzare*), noch im Groben (*componere grossamente*), im Großen und Ganzen, da dieses Aufzeichnen, wie ich hinzufüge, schnell geschehen müsse, bevor die Imagination und der Einfall sich verflüchtigen. Leonardo nannte die Komposition auf dieser ersten Stufe mit einem negativen, doch sehr anschaulichen Begriffe: einen *componimento inculto*, eine noch ungepflegte, unbearbeitete Komposition. Solche *componimenti inculti*, welche ich eingangs dieser Schrift bei der Erörterung des heuristischen Modelles des Werkprozesses heranzog, waren die Ureinfälle für ein Andachtsbild, zu einer *Madonna mit der Fruchtschale* in Paris, dann für zwei *Storie*, so zum *Letzten Abendmahle* auf Schloß Windsor und zu einem *Reiter- und Fußsoldatenkampf* in Venedig³⁸¹.

³⁸¹ Ureinfall für eine Gruppe: *Madonna mit einer Fruchtschale*, ca.1481, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 486 (Popham 25); Ureinfall für eine ganze Komposition: *Das Letzte Abendmahl*, ca. 1495, Windsor, Royal Library 12.542 (Popham 161); Ureinfall für eine

Als zweiter zeichnerischer Schritt folgte die Bearbeitung dieses Einfalles, die Leonardo anschaulich beschrieb: *levando e ponendo*, durch Wegnehmen (von Figuren) und durch Hinsetzen (von Figuren), bis die Komposition den Maler zufrieden stelle; der Maler erarbeite sich solcher Art den inneren *ordo* seiner Komposition. Leonardo nannte das Ergebnis, die Komposition auf dieser zweiten Stufe, folgerichtig einen *componimento ordinato*, eine durchgeordnete Komposition. Solch ein *componimento ordinato*, den ich eingangs dieser Schrift heranzog, war die Skizze zur *Anbetung der Könige* in Paris³⁸².

Nun sei es Zeit für einen Zwischenschritt, sei es Zeit, abermals die Naturwirklichkeit zu studieren, damit der Maler seinen *componimento ordinato* mit Naturstudium, mit Naturerfahrung sättigen könne, indem er die einzelnen Figuren des erarbeiteten *ordo* an Modellen, die deren beabsichtigte Haltungen einnehmen, ausstudiere.

Dann folgte nach Leonardo's Lehre der dritte Schritt, wiederum an der Komposition selbst, nämlich z.B. die Integration jener abermaligen Studien; dadurch schmücke der Maler seine Komposition aus, verleihe ihr Würde und Glanz, er bringe sie als einen *componimento ornato*, wie Leonardo's Terminus hieß, hervor. Solch ein *componimento ornato*, den ich eingangs dieser Schrift heranzog, war die abschließende Zeichnung, in diesem Fall ein Karton, für die *Annaselbdritt* in London³⁸³.

Darnach konnte der Maler das Gemälde ausführen, welche *pittura finita* dann die *dimostrazione* (§ 15, ca. 1500/05) der sichtbaren Wirklichkeit wäre und das Ziel der Malerei als Wissenschaft so, wie Leonardo es für die *Storia* ausdrückte: *invenzione o componimento di storie, la qual cosa è il fine di tale scienza* (§ 39, ca. 1500/05), indem er dabei die *invenzione*, Stufe A0/A1 des Werkprozesses, und den *componimento*, Stufe A2-3 des Werkprozesses, zusammen nahm.

Wie gezeigt, entwickelte Leonardo innerhalb der Lehre von der Malerei als Wissenschaft auch eine Lehre vom Werkprozesse, von der Methode des Komponierens, und er integrierte damit eine Praxis, welche im späteren Quattrocento ausgebildet worden war - bei Malern, von denen sich eine größere Anzahl Zeichnungen erhalten hatte, wie Ghirlandaio und Signorelli, konnte ich für jede der drei Stufen *Exempla* nennen³⁸⁴ -, nun auch in die- schriftlich überlieferte - *Doctrina*.

ganze Komposition oder einen Kompositionsteil: *Reiter- und Fußsoldatenkampf*, ca. 1503, Venedig, Accademia 216 (Popham 193B).

³⁸² Skizze für eine Komposition: *Anbetung der Könige*, ca. 1481, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 1978 (Popham 42).

³⁸³ Abschließende Zeichnung für eine Komposition: *Annaselbdritt*, Karton, ca. 1499, London, National Gallery 6337 (Popham 176).

³⁸⁴ Im vierten Kapitel des ersten Teiles dieser Schrift.

Um den historischen Ort dieser Lehre Leonardo's vom Werkprozeß innerhalb der *Doctrina* der Malerei zu bestimmen, ist es nötig, die Lehre des Leon Battista Alberti, soweit sie vom Werkprozesse handelte, zu vergleichen. Alberti war es, der 1435 (in *De pictura libri tres*) als erster eine Lehre vom Entwerfen einer Komposition über selbständige Zeichnungen (nicht mehr auf dem Bildträger, wie es Cennino Cennini am Anfange des 15. Jahrhunderts noch vorsah³⁸⁵) in die *Doctrina* einfügte als einen methodischen, regelmäßig zu gehenden Schritt. Die Figurenfolge zur Darstellung einer Erfindung sollte über diesen Schritt und in solchen Zeichnungen ausgearbeitet werden regelmäßig, „wenn wir eine *Storia* zu malen im Begriffe sind (*cum historiam picturi sumus*)“. Sein Text hatte gelautet: „Wenn wir eine *Storia* zu malen im Begriffe sind, werden wir vorher (*prius*) des längeren (*diutius*) ausdenken (*excogitabimus*), nach welchem *Ordo* und in welchen *Modi* die *Storia* zu komponieren am schönsten sei. Indem wir die *Moduli* aufs Papier hinwerfen, werden wir bald die ganze *Storia*, bald deren einzelne Teile (*tum totam historiam, tum singulas eiusdem historiae partes*) entwerfen (*commentabimur*) und alle Freunde in dieser Sache um Rat fragen. Überhaupt (*denique*) werden wir daraufhin arbeiten, daß alles bei uns so vorbedacht (*praemeditata esse*) ist, daß nichts in dem Werke sein wird, von dem wir nicht bestens einsehen, an welcher Stelle es zu plazieren ist (*qua id sit parte locandum*) [abermals ist vom *Ordo* die Rede]“ (III, 61).

Man könnte versucht sein, auch schon in des Alberti Lehre von der zeichnerischen Vorbereitung einer *Storia* verschiedene Stufen abgehoben zu sehen: am Ende aller Vorbereitung war sicherlich mit einer abschließenden Zeichnung zu rechnen, in welche dasjenige, was die Klärung des Gesamten und seiner Teile, und dasjenige, was die Konsultation der Freunde ergab, zusammengetragen war; denn Alberti empfahl, diese *Moduli* zu quadrieren, um den gefundenen *Ordo* sicher übertragen zu können (von einem Kartone in der endbeabsichtigten Größe sprach Alberti noch nicht), und jenes Quadrieren war nur sinnvoll, wenn die Verbesserungen in dieser Zeichnung oder eher in einer sauberen, neuen Zeichnung enthalten waren; somit waren die Komposition (und deren Teile) in der Tat wiederholt zu zeichnen, doch war dieses Zeichnen strukturell und methodisch jeweils gleich gerichtet und keine jeweils neue Aufgabe oder Stufe. Der *Ordo*, die Verbesserung des *Ordo* und auch das kompositorische Ergebnis, von dem Alberti handelte, entsprachen in Leonardo's Modell am ehesten dem *componimento ordinato* und vielleicht dem *componimento ornato*, dann jedoch beiden gemeinsam ohne spezifische Unterscheidung differenter Aufgaben. Insbesondere lehrte Alberti noch nicht, Ureinfälle (*componimenti inculti*) aufzuzeichnen. Alberti nannte ein Jahr später in der italienischen Übersetzung seines Traktates denn auch *Concetti* und *Modelli* in einem Atem und an der Stelle und in der Funktion des einen

³⁸⁵ S. Kuhn, "Cennini", bes. pp. 115-126, jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4689/>, und in der kürzeren Fassung in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, 61-64.

lateinischen Begriffes *Modulus*. Jene drei Momente und Stufen, die Leonardo nun lehrte, waren bei Alberti noch nicht zu eigenen, methodischen Schritten innerhalb des Werkprozesses auseinandergelegt.

Das geschah erst ca. 60 Jahre später und durch Leonardo. Er schuf die neue Lehre vom dreistufigen Werkprozesse, verband sie mit der neuen Lehre vom ebenfalls dreistufigen Studienprozesse und hob die *ratio faciendi* des Malers, die Methode seines Machens, damit auf eine neue Ebene auch im reflektierenden Bewußtsein: das war - in dieser Frage - der Beitrag des Leonardo zu einer Lehre von der Kunst (*Doctrina*), zu einem System der Kunst.

Ich fasse die Stufen des Werkprozesses und die Stufen des Studienprozesses, einander parallelisiert und mit der Angabe möglicher Übergänge, in eine Tabelle zusammen:

Werkprozeß und Studienprozeß

Einfall

**0. Intentio, inventio in der
Einbildungskraft (imma-
ginativa)**



1. Componimento inculto

Ureinfall

la première pensée

bozzare con dimostrativa

forma, grossamente



**2. Componimento ordina-
to**

Skizze

le croquis

über levando, ponendo



3. Componimento ornato
abschließende, zusammen-
fassende Zeichnung

le dessin

auch Karton

Beobachten

1. Breve Ricordo

Rapid-Studie



2. Ritratto I

Studie

la étude



3. Ritratto II

rein gezeichnete Studie

(Weiter)-Bilden



2. freie Variation d.
Studie, phantasie-
volles Weiterbilden



3. Ritratto II

rein gezeichnete
Studie

Auch die verändernde, die Wirklichkeit überschreitende Variation in einer Studie und jenes Verlängern und Weiterbilden der Wirklichkeit kraft wissenschaftlicher Phantasie in einer Studie, von denen weiter oben die Rede war, sind in der Tabelle aufgeführt.

Um den gesamten zeichnerischen Werkprozeß nochmals vor Augen zu stellen, wie er in der *Doctrina* seit Leonardo gegeben, erlaube ich mir, die Definitionen der einzelnen Stufen zu wiederholen, die ich eingangs dieser Schrift mitgeteilt.

Ein *Ureinfall* war in der älteren Malerei eine Zeichnung, in der ein Künstler einen Einfall zu einer Figur, zu einer Gruppe oder zu einer ganzen Komposition festhielt. Dieser Einfall kam dem Künstler, wenn und als er die Sache, den Vorgang oder die Personen bedachte, die er darstellen wollte oder darstellen sollte. Wie jeder weiß, kommen solche Einfälle plötzlich, blitzartig, und sie pflegen schnell zu verschwinden oder unklar zu werden; darum zeichnete der Künstler die Ureinfälle in der Regel rapide und häufig mit heftigem Striche auf und benützte dazu ein zu solchem heftigen und rapiden Zeichnen besonders geeignetes Material und Instrument, oft die Feder oder Silberstift und Feder. Oft überstürzten sich die spontanen Einfälle, überstürzten sich teilweise: 'So - nein, so soll es sein - so diese Stelle': das kann man den Zeichnungen häufig absehen. Dasjenige, was dem Künstler einfiel, das, was in diesem Momente die Hauptsache war, pflegte klar zu sein; Ausführungen, nähere Präzisierungen, Details dagegen fehlten oft. Die Ureinfälle waren, wie man sagen könnte und Kurt Badt gesagt hat, schlagend, prägnant, sofern sie etwas taugten; eher *prägnant*, d.h. auch entwicklungsfähig, denn *präzise*, d.h. ausformuliert. Der nächste Schritt war die *Skizze*, normalerweise die gezeichnete Skizze. Das Wort 'Skizze' darf man dabei nicht im landläufigen Sinne verstehen als 'lockere, flüchtige Zeichnung'; man muß es als einen *terminus technicus* für diesen besonderen Arbeitsschritt nehmen. Die *Skizze* war dann eine Zeichnung, bei welcher ein Künstler nicht mehr unmittelbar die Sache, den Vorgang oder die Personen bedachte, sondern einen *Ureinfall*, den er gehabt hatte, bearbeitete und vielleicht auf demselben Blatte zu einer Ausarbeitung übergang, zumeist aber auf einem neuen Blatte in neuer Zeichnung. Der Künstler suchte aus einem Einfall ein Bild zu machen, er arbeitete ihn aus im Hinblick auf das Gesamte oder Ganze eines Bildes, einer Komposition, er erweiterte und bereicherte ihn; er arbeitete ihn durch und präzisierte ihn; er drang auf die Vollständigkeit der Figuren, ihres Zusammenhanges, ihrer Beziehungen untereinander und zur Umgebung und zugleich auf Klarheit, das einzelne und das Ganze zueinander wägend. Er arbeitete erheblich ruhiger und langsamer als bei der Aufzeichnung eines Ureinfalles.

Über die zwei Arbeitsstufen, über *Ureinfälle* und deren Ausarbeitung in *Skizzen* war ein Gemälde als Konfigurationszusammenhang genügend vorbereitet. Der Künstler tat oft allerdings einen weiteren Schritt; er zeichnete *Studien*. Die in der

älteren Malerei zur Vorbereitung von Gemälden durchaus übliche Studie war eine Zeichnung, in der ein Künstler Gegenstände der Wirklichkeit, auch Kunstwerke, Gegenstände, die ihm realiter vor Augen standen, im ganzen oder teilweise studierte, meist in großer Ruhe und Gleichmäßigkeit. Dieses Studium erfolgte inhaltlich von einem Interesse geleitet, erfolgte im Hinblick auf ..., interpretierte die Wirklichkeit und urteilte über sie, und sachlich, um ‚Wort und Ausdruck‘, um *Figuren* der Wirklichkeit zu finden: ‚wie kann ich’s fassen, wie darstellen‘. Für Kompositionen waren vor allem Studien der Bewegung und des Ausdrucks wichtig, die der Künstler an Modellen studierte, welche (seit der Hochrenaissance regelmäßiger) jene Bewegungsstellung und Ausdruckshaltung einnahmen und zur Schau stellten, die der Künstler in der Komposition darstellen wollte.

Der Künstler konnte das Erarbeitete dann in einer *Abschließenden* (*Zusammenfassenden*) *Zeichnung* zusammenfassen, die er selbst und andere (z.B. ein Auftraggeber) beurteilen, nach der er selbst, seine Werkstatt oder andere Werkstätten (z.B. bei Vorlagen für Druckgraphik u.a.) dann weiter arbeiten konnten. Diese *Zusammenfassende Zeichnung* gab dem Künstler, namentlich als ‚Karton‘, wenn so in der endbeabsichtigten Größe des Gemäldes ausgeführt, Gelegenheit, den Zusammenhang der Figuren, die Wirkung aller verweisenden Gesten letztmals zu prüfen und endgültig festzulegen.

Der ‚wichtigste Gebrauch der Phantasie in der Malerei als Wissenschaft‘ und dessen methodischer Ort, von dem ich noch zu handeln hatte, lag in den Ureinfällen, in den *componimenti inculti*, in denen ein Künstler-Wissenschaftler aufgrund seiner im Lebensgange erreichten *esperienza* neue komplexe Verbindungen des Naturwirklichen imaginierte und diese dann über die Stufen des Werk- und des Studienprozesses realisierte, so daß sie schließlich in den Gemälden als *nota esperienza* (§ 33) in einer *necessaria figurazione* (vgl. § 804) dem betrachtenden Erwägen offen standen. In der Tat: wie komplex waren jene eben erwähnten Ureinfälle für die *Madonna mit einer Fruchtschale* in Paris, insbesondere für das *Letzte Abendmahl* auf Schloß Windsor und für den *Reiter- und Fußsoldatenkampf* in Venedig.

c) Die Gemäldekomposition II: Weiteres zum Komponieren.

Zuvor ein schöner Vergleich: „Und du, Maler, bemühe dich, deine Werke (so) zu machen, daß sie diejenigen, die sie sehen, an sich zu ziehen, vermögen und sie dazu bringen, mit großer Bewunderung und großem Vergnügen zu verweilen, und (daß sie) nicht (solcher Art sind), sie (zuerst) anzuziehen und sie dann zu vertreiben, wie es die Luft demjenigen macht, der zur Nachtzeit nackt aus dem Bette springt, um die Art jener Luft zu betrachten, bewölkt oder heiter, (und) unvermittelt, gejagt von deren Kälte, in das Bett zurückkehrt, von dem er zuvor sich erhob; mache jedoch deine Werke ähnlich jener Luft, welche zur heißen

(Jahres)zeit die Menschen heraus aus ihren Betten zieht und sie mit Vergnügen (dabei) festhält, die sommerliche Frische zu besitzen (sich zuzueignen) ...“ *E tu, pittore, studia di fare le tue opere ch'abbino a tirare a sé gli suoi veditori, e quelli fermare con grande ammirazione e dilettazone, e non tirarli e poi scacciarli, come fa l'aria a quel che nelli tempi notturni salta ignudo del letto a contemplare la qualità d'essa aria nubilosa o serena, che immediate, scacciato dal freddo di quella, ritorna nel letto, donde prima si tolse; ma fa l'opere tue simili a quell'aria, che ne' tempi caldi tira gli uomini de li lor letti, e gli ritiene con dilettazone a possedere lo estivo fresco.* (§404, ca. 1492).

Nach Leonardo's Modell des Werkprozesses wurde das Komponieren vornehmlich als der zweite, zeichnerische Schritt getätigt, bei dem der Maler sich den *ordo* seiner Darstellung, eben deren Komposition, *levando e ponendo*, durch Wegnehmen und Hinsetzen von Figuren, erarbeitete, bis die Komposition ihn zufrieden stellte, bis sie zu einem *componimento ordinato*, einer durchgeordneten Komposition, geworden war. Zur Figurenbildung und zur Komposition namentlich der *Storie* möchte ich einige Überlegungen Leonardo's noch anführen.

i) Zunächst zur Terminologie:

Leonardo bezeichnete die Komposition, wie hier übernommen, als *componimento*: *componimenti delle istorie* (z.B. §§ 188, ca. 1490/92; 377, ca. 1505/10; 379, ca. 1505/10; 183, ca. 1508/10); einmal, ohne besonderen Akzent, *componimenti comuni delle istorie*, die üblichen Historienkompositionen (§ 379, ca. 1505/10).

Er bezeichnete die Komposition auch als *composizione* (§ 439, ca. 1508/10): *Pittura e sua difinitione. La pittura è composizione di luce e di tenebre, insieme mista co' le diverse qualità di tutti i colori semplici e composti*, an dieser Stelle allerdings nicht von einer Figurenkomposition handelnd, sondern von einer Hell-Dunkel- und Farb-Komposition.

Leonardo bezeichnete das Machen des Künstlers entsprechend als *comporre* oder, dem Klange des Lateinischen näher, als *componere*: *comporre le istorie* (z.B. §§ 179, ca. 1490/92; 176, ca. 1505/10; 177, ca. 1505/10), *componere le istorie* (§ 189, ca. 1490/92 oder ca. 1500/05). Leonardo gebrauchte den Begriff *componere* aber auch im Hinblick auf eine Figur: *una bellezza umana composta de proporzionalità de belle membra* (§ 23, ca. 1490/92).

Leonardo nannte das Machen des Künstlers dann auch *collocare le sue figure* (§§ 96, ca. 1492; 48, ca. 1510), wobei er an der ersten der beiden angeführten Stellen (§ 96) nicht die Figuren innerhalb einer Komposition und im Hinblick auf die Komposition meinte, sondern das Aufbringen aller Figuren einer Komposition auf der Wand (z.B. einer Kapelle), an der zweiten Stelle (§ 48) wohl ebenso.

Leonardo bezeichnete das Machen des Künstlers auch als *seminamento*, *over compartizione delle figure*, und er schrieb: *sieno compartite secondo il caso* (483, ca. 1510/11), als Aussäen und Austeilen der Figuren, sie seien ausgeteilt entsprechend dem (darzustellenden) Falle. Diese Bezeichnungen entsprachen besonders der genannten Stufe A2 des Werkprozesses, auf welcher ein Künstler den *ordo* einer Komposition *ponendo e levando* ausarbeitete, der zweite Terminus vor allem dann, wenn man das inkorporierte Oxymoron mithörte und ihn verstand als Zusammen-(Auseinander)-Teilung, als ein Trennen der Figuren, indem man sie mit anderen Figuren und in anderen Gruppierungen zusammenbrachte³⁸⁶. Dann war dieser Terminus ebenso anschaulich wie jenes *ponendo e levando*. Der Künstler sollte übrigens die *compartizione*, die er erzeugte, in der Wirklichkeit beobachten und studieren (§ 179, ca. 1490/92), worauf ich weiter unten zurückkomme.

Leonardo benützte den Begriff *compartizione* auch für die Gliederung eines Zyklus in mehrere Bilder etwa auf einer Wand (z.B. einer Kapelle): *la vita d' un santo compartita in molte storie in una medesima faccia* (§ 119, ca. 1492).

Leonardo nannte den Maler entsprechend *componitore delle istorie* (z.B. § 189, ca. 1490/92 oder ca. 1500/05); *componitore di opere*, doch auch *operatore* (§ 406, ca. 1508/10), Kompositeur oder denjenigen, der Werke macht. Gelegentlich sprach Leonardo auch von Vasenbildnern als *componitori de diversi vasi* (§ 23, ca. 1490/92).

Leonardo sprach von der Komposition dann auch völlig anders und, wie es scheinen könnte, befremdlich, nämlich so, als bauten die Figuren ihrerseits - als handelnde Subjekte - eine Komposition auf: *figure che componono le istorie* (§ 176, ca. 1505/10); er bezeichnete die Figuren dem entsprechend als *li componitori di tale discordia* einer Schlacht (§ 177, ca. 1505/10); und nannte *li animali* (d.s. die Lebewesen) *componitori della storia* (§ 189, ca. 1490/92 oder ca. 1500/05); er drückte sich gar derart aus, als sei der Künstler nur ein Medium, durch welches die Figuren ihre Komposition aufbauten: *le figure che per te si componono* (§ 282, ca. 1508/10). Diese Sprechweise wird man richtig dann verstehen, wenn man sich vor Augen hält, daß der Maler die *compartizione*, wie erwähnt, in der Naturwirklichkeit beobachten und studieren sollte, und daß dort, in der Naturwirklichkeit, jener *congionto*, *o vero concorso delle tue figure*, wie Leonardo sich ausdrückte (§ 285, ca. 1490/92), stattfand, worauf ich - wie gesagt - zurückkomme.

Von der Komposition als Darstellung der Wirklichkeit sprach Leonardo im Falle

³⁸⁶ Cennino Cennini hatte bereits den Begriff *ben compartite* und zwar bei der Behandlung der Sinopien für Wandgemälde gebraucht, sei es im Hinblick auf die Anordnung der Figuren oder auch auf deren Binnengliederung: *Libro dell'Arte*, cap. 67.

von *Storie* z.B. so: „Von welcher Angelegenheit diese durchfigurierten *Storie* Darstellerinnen sind“, *di che [caso] esse istorie figurate sono rapresentatrici* (§ 188, ca. 1490/92).

Die schriftliche Aufzeichnung einer *Inventio*, in der Sache vollständig und geordnet, nannte Leonardo, wie früher erwähnt, durchaus schon eine *pittura* und sprach dabei von der *pittura* einer *notwendigen* Figuration: „Gemälde, welches die notwendige Figuration der Alpen, Berge und Hügel zeigt“, *pittura che mostra la necessaria figurazione delle alpi, monti e colli* (§ 804, ca. 1508/10), und im weiterführenden Paragraphen: „Gemälde und, wie die Berge wachsen“, *pittura e come li monti crescono* (§ 805, ca. 1508/10); beide Male folgte eine Wortschilderung, eine das Darzustellende aus der Sache verstehende und begründende Beschreibung einer *Inventio*.

Und das Erklären oder das Beschreiben eines vorhandenen Gemäldes, das nannte Leonardo einmal ein *dire* oder *parlare* für jenes Gemälde, allerdings innerhalb des Paragone sich mögliche Einwendungen eines konkurrierenden Dichters ausdenkend: „Und wenn du sagst, die Malerei sei eine Dichtung, die für sich stumm (sei), wenn nicht einer da ist, der für sie spricht und redet (und ausspricht), was sie (überhaupt) darstellt“, *e se tu dici che la pittura è una poesia muta per sé, se non v'è chi dica o parli per lei quello che la rapresenta* (§ 18, ca. 1490/92).

ii) Sodann zur Figurenbildung, insbesondere in einer *Storia*:

Über die Wichtigkeit der Stellung, der Haltung und der Bewegung einer Figur (l'attitudine):

„Die Stellung ist der erste und vornehmste Teil der Figur (der Figurenbildung); denn nicht nur, daß eine gute [sc. wohlproportionierte] Figur, in einer elenden Stellung gemalt, unglücklich wirkt, verliert doch sogar eine lebende Figur (ein lebender Mensch), (auch) in der höchsten Güte seiner Schönheit, an Ansehen, wenn ihre (seine) Bewegungen nicht angepaßt sind an die Aufgabe, die sie (die Bewegungen) auszuführen haben. Sicherlich (und) ohne jeden Zweifel bedarf jene Stellung (einer Figur) intensiveren (beobachtenden) Nachdenkens, als es die Güte [so die Proportionen] einer gemalten Figur für sich bedarf, denn solche Güte der Figur kann man durch Nachahmung einer lebendigen hervorbringen, doch die Bewegung eben solcher Figur muß aus dem großen Unterscheidungsvermögen eines (dazu) begabten Mannes entspringen“

L'attitudine è la prima parte più nobile della figura; che non che la buona figura dipinta in trista attitudine abbia disgrazia, ma la viva in somma bontà di bellezza perde di riputazione, quando gli atti suoi non sono acomodati all'uffizio ch'essi hanno a fare. Certo sanz'alcun dubbio essa attitudine è di maggiore speculazione che non è la bontà in sé della figura dipinta; con ciò sia che tale bontà di figura si possa fare per imitazione della viva, ma 'l movimento di tal

figura bisogna che nasca da grande discrezione d'ingegno;... (§ 403, ca. 1508/10). Ich hatte diese Stelle für die Bedeutung der *speculazione* und der *grande discrezione d'ingegno* bereits herangezogen.

*Die Figuren müßten die intenti mentali oder die accidenti mentali in ihren Stellungen und Bewegungen klar ausdrücken*³⁸⁷:

„Mache die Figuren in solcher Haltung, daß diese genügend sei, das darzutun, was die Figur im Sinne hat: andernfalls wird deine Kunst nicht lobenswert sein,“ *farai le figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha ne l'animo; altrimenti la tua arte non fia laudabile* (§ 294, ca. 1492).

Die Figuren müßten diese intenti mentali oder accidenti mentali auch eindeutig und unverwechselbar ausdrücken:

„Die Bewegungen und Stellungen der Figuren wollen den eigenen, geistigen Zustand dessen, der solche Bewegungen ausführt, der Art zeigen, daß sie keine einzige andere Sache (nichts anderes) bezeichnen könnten,“ *li moti et attitudini delle figure vogliono dimostrare il proprio accidente mentale de l'operatore di tali moti in modo che nissuna altra cosa possino significare* (§ 298, ca. 1505/10, aus meiner nachfolgenden Auswahlübersetzung).

Die beiden zuletzt zitierten Paragraphen lagen gut zehn Jahre auseinander und sie bezeugen Leonardo's kontinuierliche Beschäftigung mit dieser Frage.

Eine weitere Stelle, ebenfalls später, - und mit einer bedenkenswerten Formulierung:

„Die Hände und die Arme haben in allen ihren Tätigkeiten die Intention ihrer Bewegungen zu zeigen (*le mani e braccia in tutte le sue operazioni hanno da dimostrare la intenzione del loro motore*), so viel als möglich, denn, wer ein lebhaftes Urteil (*affezionato giudizio*) hat, (der) begleitet mit ihnen (den Händen und Armen) in allen seinen Bewegungen seine geistigen Absichten (*s'accompagna l'intenti mentali in tutti li suoi movimenti*). Und die guten Redner begleiten immer, wenn sie ihren Hörern eine Sache einreden wollen, die Hände und die Arme mit ihren Worten (*sic!: accompagnano le mani e braccia con le loro parole*). Auch wenn einige Unsinnige (Fühllose) sich um ein solches Ornament nicht kümmern und auf ihren Tribunalen wie Statuen aus Holz scheinen, durch deren Mund über eine Zuführung die Stimme irgendeines (anderen) Menschen gehe, der in diesem Tribunale versteckt wäre. Dieser Brauch ist ein großer Fehler bei lebenden (Menschen), viel mehr (noch) bei gebildeten Figuren, welche, wenn ihnen nicht von ihrem Schöpfer mit Handlungen, lebhaften und zu der Intention, die du in diese Figur hinein bildest,

³⁸⁷ Im Paragone-Kapitel zitierte ich schon allgemeiner: Die "... Gemälde werden, wenn die Handlungen (der Figuren) zu ihren inneren Zuständen wohl proportioniert sein werden, (so) verstanden sein (werden), als sprächen sie (*se saranno ben proporzionati li atti con li loro accidenti mentali, elle saranno intese, come se parlassino*) " (§ 18, ca. 1490/2).

passenden (*con atti pronti et acomodati all' intenzione*), geholfen wird: diese Figur wird demnach als doppelt tot beurteilt werden, d.i. tot, weil sie nicht lebt, und tot in ihrer Handlung (*nella sua azzione*) ...“ (§ 368, ca. 1505/08, aus meiner Auswahlübersetzung).

„Sie begleiten ... die Bewegung ihrer Arme und Hände mit Worten“, so hieß es hier: das Erste, wodurch ein Mensch, so Leonardo, sich aussprach, das war die Körperbewegung, das Zweite und begleitende war dann ein Wort; die *intenti mentali* und *accidenti mentali* drückten sich zuerst in der Körperbewegung aus, in jenem Sichtbaren, welches der Gegenstand der Malerei als Wissenschaft war, und dann, begleitend, im Worte. Man möchte zu einer solchen Vorstellung in besonderen Situationen einen bequemeren Zugang finden: so könnte es sein, daß man vor etwas Unangenehmem und Überraschendem, das vor einem auftauchte, zuerst die Hände in Abwehr höbe und dann sein ‚Oh!‘ ausspräche; so könnte es schon sein, daß, wenn ein geliebter Mensch einträte, die Augen schneller und deutlicher gesprochen hätten, als der Mund sein „schön, dich zu sehen!“ Doch Leonardo sprach allgemein.

Die Figuren sollten nicht nur wohl proportioniert sein, sondern auch mannigfaltig, verschieden; andernfalls verfehle man die Mannigfaltigkeit des Naturwirklichen:

„Der Maler soll versuchen, allseitig zu sein. Denn ihm mangelt es sehr an Würde, wenn er eine Sache gut und eine andere schlecht macht, wie viele, die nur den gemessenen und proportionierten Akt studieren und nicht dessen Mannigfaltigkeit suchen. Denn es kann ein Mensch proportioniert sein und (zugleich) dick und kurz oder lang und dünn oder ein mittleres; und, wer dieser Verschiedenheit nicht Rechnung trägt, macht seine Figuren immer nach einer Schablone, so daß sie alle wie Schwestern aussehen. Diese Sache verdient großen Tadel. Eine leichte Sache ist es für einen Menschen, der (Bescheid) weiß, allseitig zu werden. Denn alle Land-Lebewesen haben eine Ähnlichkeit in den Gliedern, d.h. in den Muskeln, Sehnen (*nervi*) und Knochen, und sie weichen nicht von einander ab, wenn nicht in Länge oder Dicke, wie in der Anatomie dargezeigt sein wird. ...“ (§ 78/9, ca.1510/11, aus meiner Auswahlübersetzung).

Über Anmut, über Ponderation, über das stufenweise sich z.B. Umdrehen:

„Die Glieder mitsamt dem Körper sollen mit Anmut (*con grazia*) angepaßt sein an die beabsichtigte Wirkung, welche du willst, daß die Figur sie mache; und wenn du eine Figur machen willst, die in sich Leichtigkeit (*leggiadria*) zeige, so mußst du feine und gestreckte Glieder (*gentili e distese*) machen, ohne das Zeigen von allzuviel Muskeln, und jene wenigen (Muskeln), die du (dienlich) zum Zwecke hervorbilden wirst, mache die weich (*dolci*), d.h. wenig merklich, mit Schatten, die nicht [hart], und die Glieder, am meisten die Arme, (mache die) locker (bewegt), so daß kein Glied gerade gerichtet sei (in derselben Richtung) mit einem (anderen) Gliede, welches mit ihm verbunden ist. Und wenn es sich

wegen der eingenommenen Haltung (so) trifft, daß von den Hüften, dem Pol des Menschen (*polo de l'omo*), die rechte höher ist als die linke, dann mache das Schultergelenk senkrecht über dem hervorragendsten Teile der Hüfte stehen, und es sei diese rechte Schulter (auch) niedriger als die linke, und die Halsgrube stehe immer mitten über dem Gelenke des Fußes, auf dem man steht; das Bein, das nicht steht, (das Spielbein) habe sein Knie niedriger als das andere und nahe diesem anderen Beine. Die Haltungen des Kopfes und der Arme sind unbegrenzt (verschieden): deswegen werde ich nicht soweit gehen, irgendeine Regel zu geben. Ich werde nur sagen, daß sie locker und anmutig (*facili e grate*) seien mit verschiedenartigen Wendungen und [Drehungen mit lockeren Gelenken], auf daß sie nicht (wie) Stücke Holz scheinen“ (§ 319³⁸⁸, ca. 1492; vgl. auch § 321 in meiner Auswahlübersetzung).

Man denke an Leonardo's Studie eines *Jünglings* (für einen *Johannes Baptist*), Windsor, Royal Library 12572, die ich bereits heranzog.

„Was die Bequemlichkeit (was das bequeme sich Bewegen) der Glieder angeht, solltest du erwägen, daß, wenn du einen figurieren willst, der sich aus irgendeinem Anlasse nach rückwärts oder zur Seite umzuwenden hat, daß du ihn dann nicht die Füße und alle seine Glieder dahin bewegen machst, wohin er den Kopf dreht, sondern du wirst ihn dieses Umdrehen (nach und nach) in vier Gelenken ausführen lassen, d.i. in dem Fußgelenke, dem Kniegelenke, dem Hüftgelenke und dem Halse; und wenn du ihn auf dem rechten Beine stehen machst, dann mache das Knie des linken sich einwärts biegen, und sein (linker) Fuß sei außen ein bißchen angehoben, und die linke Schulter sei ein wenig niedriger als die rechte, und der Nacken zeige zu genau demselben Orte (in dieselbe Richtung), wohin der äußere Knöchel des linken Fußes gewendet ist, und die linke Schulter stehe senkrecht über der Spitze des rechten Fußes. Und pflege die Figuren immer so zu machen, daß sie, wohin sie den Kopf wenden, dahin nicht auch (noch) die Brust wenden, denn die Natur hat da - zu unserer Bequemlichkeit - den Hals geschaffen, der uns mit Leichtigkeit dienen kann, dem verschiedenen Begehren des Auges entsprechend, sich zu wechselnden Seiten zu drehen, und zu genau demselben gehorchen teilweise auch die anderen Gelenke. ...“ (§ 320, ca. 1492; vgl. § 372 in meiner Auswahlübersetzung).

Über verkürzt darzustellende Bewegungen in einer Einzelfigur und - dem gegenüber - in einer Storia.

„Denke daran, Darsteller (*fiutore*), wenn du eine Einzelfigur (*una sola figura*) machst, Verkürzungen derselben zu fliehen (zu meiden), sowohl der Teile, wie des Ganzen, denn du würdest mit der Unwissenheit der Laien in dieser Kunst (*con la ignoranzia delli indotti di tale arte*) zu kämpfen haben. Aber in den

³⁸⁸ Pedretti und Vecce z.St. weisen darauf hin, daß Leonardo in diesem, auch im Originale erhaltenen Texte (Richter § 592) nach den Worten über die locker bewegten Arme eine kleine Zeichnung einfügte, und zwar die Zeichnung eines Armes von einer wie winkenden Hand aus über den erhobenen und aufgebogenen Arm bis zum Schultergelenke.

Historien (,da) mache sie (die Verkürzungen) in allen Weisen, die dir vorkommen, (*in tutti li modi che ti accade*), und am meisten in den Schlachten, wo unbegrenzt (viele) Verdrehungen und Beugungen der Teilhaber (*componitori*) solcher Zwietracht oder - möchte sagen - solch höchst tierischer Dummheit (*di tale discordia, o vo' dire pazzia bestialissima*) mit Notwendigkeit begegnen“ (§ 177, 1505/10, aus meiner Auswahlübersetzung).

Man sollte beim Studium der Haltungen und Bewegungen (attitudini) in der Naturwirklichkeit den Beobachteten, wenn möglich, auch zuhören und dadurch verstehen, welche Gründe zu den Haltungen und Bewegungen führten; auf der anderen Seite sollte man auch die Stummen studieren, die es besonders nötig hätten, sich körperlich auszudrücken:

„Wenn die Figuren keine lebhaften Handlungen ausführen (*non fanno atti pronti*) und sie nicht mit den Gliedern die Absicht ihres Geistes ausdrücken (*il concetto della mente loro*), (dann) sind diese Figuren zweimal tot. Sie sind überhaupt tot, da Malerei an sich nicht lebendig ist, sondern lebende Dinge (doch) ohne Leben ausdrückt (*ma isprimitrice di cose vive senza vita*); und, wenn sich ihnen die Lebhaftigkeit der Handlung (*la vivacità de l'atto*) nicht verbindet, bleiben sie zum anderen Male tot. So habt eifrig Gefallen daran, an jenen (Menschen), die unter Bewegungen ihrer Hände miteinander sprechen, diesem zuzuschauen und, falls es Personen sind, denen ihr euch nähern könnt, (ihnen auch) zuzuhören, welcher Grund sie solche Bewegungen, wie sie von ihnen gemacht werden, machen läßt. (Und) sehr gut soll man die Feinheiten der besonderen Handlungen (*le minuzie de li atti particolari*) bei den Stummen ansehen, welche (eigentlich gar) nicht zeichnen (*disegnare*) können (wohl: keine Maler und Figurenbildner sind), doch sind es nur wenige, die sich nicht helfen und die nicht mit einer Darstellung figurieren (wohl: mit ihrem Körper eben doch Figur bilden, *figurino col disegno*). Lernt also von den Stummen, die Bewegungen der Glieder so zu machen, daß sie den *Concetto* des Geistes der Redenden ausdrücken. Erwägt (*considerate*) jene, die lachen, und jene, die weinen, beobachtet (*guardate*) jene, welche mit Zorn schreien, und so alle anderen Zustände unseres Geistes. Beachtet (*osservate*) zugleich das Dekoratum ...“ (§ 376, ca. 1508/10, Fortsetzung weiter unten).

Einige Beispiele für accidenti mentali: der Erzürrnte, der Verzweifelte, das Lachen und das Weinen:

„Eine erzürnte Figur läßt du einen (anderen) an den Haaren halten, dessen Kopf zur Erde gedreht, (und) mit einem seiner Knie auf (dessen) Rippen, und (du läßt ihn) mit seinem rechten Arme die Faust in die Höhe heben. Er habe die Haare gesträubt, die Brauen herab- und zusammengezogen, die Zähne aufeinander gebissen und (Ludwig:) die Mundwinkel auf beiden Seiten in Bogen gekrümmt (*i dui stremi da canto della bocca arcati*); der Hals sei dick, und er sei vorne - wegen des sich Beugens zum Feinde - voll von Runzeln (Falten)“ (381, ca. 1492,

aus meiner Auswahlübersetzung).

„Einen Verzweifelten läßt du sich mit dem Messer eins versetzen und die Kleider mit den Händen zerrissen haben; eine seiner Hände sei am Werke, sich die Wunde aufzureißen; mache ihn mit stehenden Füßen und etwas gebogenen Beinen und (mache) den (gesamten) Körper (*persona*) ähnlich gegen die Erde (gebogen), mit zerzausten und verwirrten Haaren“ (§ 382, ca. 1492, aus meiner Auswahlübersetzung).

„Von dem, der lacht, zu dem, der weint, (da) ändert man weder Augen, noch Mund, noch Wangen, nur die Strenge der Brauen, die sich beim Weinenden zusammenziehen und die man beim Lachenden erhöht. Dem, der weint, gibt man auch dieses hinzu: sich mit den Händen die Kleider und Haare zu zerreißen und zu zerzausen und mit den Nägeln die Haut des Gesichtes; das passiert dem Lachenden nicht.“

„Mache nicht das Gesicht dessen, der weint, mit den gleichen Bewegungen wie die (Bewegungen) dessen, der lacht; denn oft ähneln sie einander, und (aber) die rechte Art besteht darin, sie zu ändern, so wie der Zustand des Weinens anders ist als der Zustand des Lachens. Sintemal die Brauen und der Mund sich beim Weinen (schon) ändern nach den verschiedenen Ursachen des Weinens: einer nämlich weint aus Zorn, einer aus Furcht, einige aus Zärtlichkeit und Heiterkeit, einige aus Argwohn, einige aus Schmerz und Qual und einige aus Mitleid und Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde. Und bei diesen Arten des Weinens zeigt sich der eine verzweifelt, der andere gemäßigt, einige nur tränenreich, andere schreien, einige mit dem Gesichte zum Himmel, den Händen nach unten, indem sie die Finger derselben verflochten haben, andere furchtvoll, mit bis zu den Ohren gehobenen Schultern; und so folgen sie (ergeben sie sich) entsprechend den genannten Ursachen. Der, der Tränen vergießt, hebt die Brauen, wo sie zusammenkommen [so Ludwig], zieht sie zusammen, bildet Falten über (und) zwischen (ihnen auf der Stirn und zieht) die Mundwinkel herab [nach Ludwig]; und der, der lacht, hat sie (die Mundwinkel) hoch und die Brauen offen und weiträumig“ (§§ 384, 385, 1508/10, aus meiner Auswahlübersetzung; vgl. auch § 292 in jener Übersetzung).

Aufzählungen von accidenti mentali, welche sich in Gesicht und Haltung äußern:
Auch diese Aufzählungen liegen rund zwanzig Jahre auseinander und zeigen Leonardo's andauerndes Interesse:

„Die Seelenzustände (*li accidenti mentali*) bewegen das Gesicht des Menschen in verschiedener Weise, deren einer lacht, der andere weint, andere freuen sich, andere trauern, einige zeigen Zorn, andere Mitgefühl, einige staunen, andere sind erschrocken, einige zeigen sich albern, andere nachdenklich und besinnlich. Und diese so beschaffenen Zustände sollen auch die Hände mit dem Gesichte begleiten (sich darin ausdrücken) und so der (ganze) Körper (*persona*).“ (§ 286, ca. 1490/2).

„... Doch um zu unserer Intention zurückzukehren, wird man hierunter

figurieren und beschreiben (*figurerà e dirà*) viele *accidenti (mentali)*, so die Bewegung des Erzürnten, die des Schmerzes, der Furcht, des plötzlichen Schreckens, des Klagens, der Flucht (Ludwig: ... oder Hast), des Verlangens, des Befehlens, der Faulheit und der Eilfertigkeit und ähnlicher“ (§ 368, ca. 1505/08).

„Es seien variiert die Mienen der Gesichter, entsprechend den Zuständen (*accidenti*) des Menschen: in Anstrengung, in Ruhe, im Zorne, im Weinen, im Lachen, im Schreien und in Furcht und in Ähnlichem. Und auch die Glieder des Körpers (*persona*), zusammen mit der gesamten Haltung, sollten der geänderten (variierten) Vorstellung antworten (entsprechen)“ (§ 365, ca. 1504).

„Der Bewegungen der Teile eines Gesichtes, infolge der Seelenzustände, sind ihrer [zehn]; deren erste sind Lachen, Weinen, Schreien, Singen in verschiedenen Tonlagen, scharfen und getragenen (*cantare in diverse voci acute o gravi*), (dann) Bewunderung, Zorn, Freude, Schwermut, Angst, Schmerz der Qual (*doglia di martiro*) und ähnliche, deren man Erwähnung tun wird. ... Und all das werde ich darlegen an seinem Orte, d.h. von der Mannigfaltigkeit (der Stellungen) sprechen, die das Gesicht, die Hände und (überhaupt) der ganze Körper (*persona*) annimmt für jeden dieser Seelenzustände ...“ (§ 285, ca. 1508/10).

iii) Sodann über die Zusammenhangsbildung, insbesondere in einer *Storia*:

Leonardo lehrte, der Zusammenhang der Gestalten sollte ebenfalls in der Naturwirklichkeit studiert werden: das war neu.

Alberti hatte eine solche Forderung in der *Doctrina* der Malerei noch nicht erhoben. Er hatte zwar die beobachtende und denkende (*oculis et mente*) Erforschung eines jedweden Einzelnen, das für eine *Storia* als *summum opus* nur immer in Betracht kam, in der Naturwirklichkeit gefordert. Der Zusammenhang einer Komposition hatte aber allein durch Ausdenken, Erörtern, Vorbedenken und durch ein die Freunde um Rat Fragen (*excogitare, commentari, praemeditari, amicos consulere*), also rational und nur rational, erarbeitet werden sollen und zwar so, daß der Künstler am Ende - wiederum: intellektuell - einsah (*intellegere*), daß alles bestens an seinem Platze sei; der Künstler hatte intelligent und verfügend zu verfahren. (Die entscheidende Passage in Alberti's Traktat habe ich oben bei der Erörterung des Werkprozesses zitiert).

Leonardo lehrte nun aber, auch diesen Zusammenhang der Gestalten in der Naturwirklichkeit zu erfahren, zu beobachten und zu studieren und sich dieser Art - wie ich hinzusetze - eine Kenntnis möglicher, in der Wirklichkeit beobachteter und in einem Geschehen begründeter Zusammenhangsfälle und -weisen zu erwerben, welche Kenntnis dann in jene Überlegung, in jenes Komponieren *ponendo e levando* einfloß und welches Verfahren den Maler daran gewöhnte, für seine Darstellung eine Begründung des Zusammenhanges

aus der Sache zu fordern und zu erarbeiten. Ein solcher Künstler verfuhr dann nicht nur intelligent und verfügend, sondern den Zusammenhang der Komposition aus beobachtetem Naturwirklichem begründend. Auch das Bilden des Zusammenhanges, die Erfindung des *Ordo*, war nun Darstellung der Wirklichkeit geworden. Leonardo tat abermals einen Sprung in der *Doctrina*, in der Lehre von der Malerei. Darauf wird am Beispiele der *Madonna in der Felsengrotte* (Position des Johannes), am Beispiele des *Letzten Abendmahles* (Zäsuren zwischen den Apostelgruppen) und am Beispiele von Raffael's Dispositionsstudien für die *Disputa* zurückzukommen sein.

Das Studium der Umstehenden, nun ein Beispiel:

„... Und auch erinnere ich dich, ... daß diejenigen, die um die Angelegenheit, um derentwillen die *Storia* gemacht wird, *herumstehen*, auf diese Angelegenheit gerichtet sein sollen mit Haltungen, welche Bewunderung, Verehrung, Schmerz, Furcht, Angst, Freude zeigen oder entsprechend dem, was die Angelegenheit verlangt, derentwegen die Verbindung oder eher das Zusammenlaufen (*il congiunto, o vero concorso*, zu diesem Ausdruck s. weiter oben) deiner Figuren gemacht ist (geschieht)“ (§ 285, ca. 1508/10, der Anfang dieses Paragraphen wurde unmittelbar zuvor zitiert).

Insbesondere die zwei folgenden Paragraphen:

„... sei begierig, oft bei deinem Umhergehen zu sehen und zu bedenken die Stellungen der Menschen zueinander und ihre Handlungen bei ihrem Sprechen, bei ihrem Streiten oder bei ihrem Lachen miteinander oder bei ihrem sich in die Haare geraten, welche Handlungen (Gebärden) in ihnen vorkommen und welche Handlungen (Gebärden) die *Umstehenden* machen, die sich davonmachen (Ludwig: die sie auseinander bringen wollen) oder die zuschauen (*e che atti faccino i circostanti ispartitori o veditori d'esse cose*), (und sei begierig,) sie ... mit kurzen Strichen zu notieren ...“ „(ein Maler) ... dann sich, mit kurzer Notierung aus wenigen Zeichen, die Handlungen der Menschen in ihren (Seelen)zuständen ansieht (und sie aufzeichnet)... , wie es ist, wenn zwei Zornige miteinander streiten und es einem jeden scheint, er habe Recht, ... und ähnlich notiere die *Stellungen der Umstehenden und deren Gruppierung* (*e similmente nota li atti delli circostanti e loro compartizione*). Und dies wird dich *lehren, Storie zu komponieren* (*e questo t'insegnerà comporre le istorie*).“ (§§ 173, 179, ca. 1492 bzw. 1490/92, beide Paragraphen bei den Erläuterungen der Kategorien und der Rapidstudie bereits zitiert).

„Von der Figurierung eines, der unter vielen Personen spricht: Pflege, um jenen zu machen, den du willst, daß er unter vielen Personen spreche, (zuerst) die Materie zu bedenken, von der er zu handeln hat, und dann in ihm jene Haltungen einzurichten, die zu dieser Materie gehören; d.h. wenn es eine Überredungssache ist, (dann mache,) daß die Haltungen dem Vorhaben (auch) entsprechen, und wenn es eine Sache der Erklärung verschiedener Gründe ist, dann mache, daß der, der spricht, mit zwei Fingern der rechten Hand einen Finger der linken Hand

ergreift, indem er die zwei kleineren Finger geschlossen (eingeschlagen) hat, und (daß er) mit lebhaftem Gesichte gegen das Volk gewendet (ist) und mit ein wenig geöffnetem Munde, daß es scheint, daß er spreche; und, wenn er sitzt, daß es scheine, daß er sich geradewegs ein wenig erhöbe und mit dem Kopfe voran; und, wenn du ihn auf seinen Füßen (stehen) machst, dann machst du ihn sich ein wenig Beugen mit Brust und Kopf zum Volke, welches du (hinwiederum) schweigend und aufmerksam machst und alle den Redner ins Gesicht anschauen machst mit bewundernden Haltungen; und laß den Mund eines Alten vor Verwunderung über die gehörten Sätze (fest) geschlossen gehalten werden, (indem dieser Mund) an seinen nieder(gezogen)en Enden sich viele Wangenfalten nachzieht, und mit in den (inneren) Winkeln hoch(gezogenen) Brauen, welche viele Falten auf der Stirne hervorbringen. Einige (Leute machst du) sitzen mit in einander verschränkten Fingern der Hände, indem sie darinnen das müde Knie halten; andere mit einem Knie über dem anderen, auf dem (dann) die Hand liegt, welche ihrerseits den Ellenbogen (des anderen Armes) aufnimmt, dessen Hand das bärtige Kinn eines gebeugten Alten zu stützen geht (dient)“ (§ 380, ca. 1492).

„Von der Aufmerksamkeit der *Umstehenden*, die auf einen Fall achten: Alle Umstehenden bei irgendeinem Falle, der, beachtet zu werden, wert ist, stehen mit verschiedenen bewundernden Haltungen da, um diese Sache zu betrachten, wie es (z.B.) dann der Fall ist, wenn die Gerechtigkeit (die) Übeltäter bestraft; und, wenn der Fall ein frommer ist, (dann) richten alle Umstehenden ihre Augen mit verschiedenen Haltungen der Verehrung auf diese Sache, wie es das (Erheben und) Zeigen der Hostie im (Meß)opfer ist, und Ähnliches (mehr). Und wenn es ein Fall ist, würdig des Lachens oder des Weinens, in solchem ist es nicht notwendig, daß alle die Umstehenden ihre Augen auf diese Sache hinwenden, sondern mit verschiedenen Bewegungen (dastehen), und daß ein großer Teil von ihnen sich untereinander freut oder miteinander weint. ...“ (§ 328, ca. 1500/05).

Über das Vermeiden von Wiederholungen in einer Storia, sonst verfehle man die Mannigfaltigkeit des Naturwirklichen:

Es sei ein Fehler, dieselben Bewegungen, dieselben Gesichter und dieselbe Art der Gewandung in einer *Storia* zu wiederholen: *replicare li medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni* (§ 108, ca. 1505/10); suche sachangepaßte und variierte Haltungen, damit die Menschen nicht Brüder scheinen: *gli atti appropriati e variati nelle stature, ché gli omini non paino fratelli* (§ 136, ca. 1513/14).

Es sei ein Fehler, dieselben Bewegungen, besonders (wenn) nahe beieinander, zu wiederholen, auch dieselbe Schönheit in den Gesichtern: *replicare li medesimi moti ... vicini l'uno a l'altro*, auch *le bellezze de' visi*; welche Wiederholung - das war die Begründung: - in der Naturwirklichkeit sich nicht finde: *le quali in natura mai si trova essere replicate*. Auch die Schönheiten *d'equale eccellenzia*, gleicher Hervorragendheit, seien faktisch einander nicht ähnlich (§ 107, ca.

1505/10); es gebe verschiedene Schönheiten gleicher Güte (*bontà*) (§ 140, ca. 1508/10); verschiedene Schönheiten gleicher Anmut (*grazia*) (§ 141, ca. 1508/10) (alle Paragraphen außer § 136 in meiner Auswahlübersetzung).

Über das Variieren in einer Storia:

In dem folgenden Paragraphen zitierte Leonardo sachlich, ohne ihn zu nennen, Alberti:

„Es erfreue sich der Maler bei den Kompositionen von Historien der Fülle und der Verschiedenheit (*della copia e varietà*) und er fliehe das Verdoppeln irgendeines Teiles, der in ihr gemacht sei, sodaß Neuheit und Überfluß (*lla novità e abbondanzia*) anziehe und das Auge des Betrachters erfreue (*attraffa ...e diletti*). Ich sage, daß man in einer Historie verlangt, an je ihren Orten vorkommend, gemischt: Menschen (Männer) von verschiedenem Aussehen, Alter und Gewand, zugleich gemischt mit Frauen, Kindern, Hunden, Pferden, Gebäuden, Gefilden und Hügeln“ (§ 183, ca. 1508/10).

Alberti, *De pictura* II,40: "Die *Storia* aber, die du verdient loben und bewundern kannst, wird derart sein, daß sie sich mit gewissen Verlockungen so angenehm und geschmückt darstellt, daß sie die Augen des Fachmannes und des Laien, der sie betrachtet, des Längerem mit einer Freude und einer Bewegtheit des Geistes festhält. Das erste nun, das in einer *Storia* Freude macht, ist die Fülle und Verschiedenheit der Dinge (*copia et varietas rerum*) ... Ich möchte sagen, daß jene *Storia* höchst reich ist, in welcher an je ihren Orten vermischt auftreten Greise, Männer, Jünglinge, Knaben, Frauen, Jungfrauen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, Gebäude und Landschaften."

Alberti hatte diese Forderung nach einer *copia et varietas rerum* mit dem geistigen Vergnügen begründet, welches diese dem Betrachter bereiten; Leonardo ging darüber hinaus, er bezog sich auf die faktische Vielfalt des Naturwirklichen, welches in der Malerei als Wissenschaft darzustellen sei und andernfalls, wie mehrfach betont und durch Zitate belegt, verfehlt werde.

„In den Historien sollen Menschen von verschiedener Leibesnatur (Temperamenten, *compassioni*), Alter, Inkarnation, Stellung (*attitudini*), Fetttheit, Magerkeit sein, dicke, schlanke, große, kleine, fette, magre, wilde, gesittete, alte, junge, starke und muskelreiche, schwache und muskelarme, heitere, melancholische; und mit reichen und gestreckten Haaren (Ludwig: krausen und schlichten Haaren), kurzen und langen Haaren, mit raschen und mit schwächlichen Bewegungen; und so mit verschiedenen Kleidern, Farben und jedweder Sache, deren man in dieser *Storia* verlangt. Der höchste Fehler an einem Maler ist, die Gesichter so zu machen, daß eines dem anderen gleicht; die Verdoppelung der Haltungen ist ein großer Fehler“ (§ 178, ca. 1505/10).

„Man soll dieselben Bewegungen in einer einzelnen Figur in ihren Gliedern oder den Händen oder in den Fingern nicht wiederholen, noch auch wiederhole man dieselben Haltungen in ein (und derselben) *Storia*, auch wenn die *Storia* sehr groß wäre, wie es ein Handgemenge oder ein Gemetzel von Soldaten ist, wo es

(zwar) nur drei Arten gibt zu schlagen, d.h. [übers. Ludwig:] Stich, Parade und Hieb. Doch müßtest du es in diesem Falle erfinden (*ingegnare*), alle Hiebe in verschiedenen Ansichten zu machen; um es so zu sagen: da sei einer nach hinten, andere zur Seite, andere nach vorne gewendet, und alle Aspekte eben jener drei Bewegungen (des Kampfes) sollen an diesen drei einfachen Bewegungen (Bewegungsrichtungen) teilhaben. ...“ (§ 280, ca. 1505). (Alle drei Paragraphen aus meiner Auswahlübersetzung).

Über Gegensätze in einer Storia, sogar den Gegensatz von Schönheit und Häßlichkeit:

„Die Schönheiten mit den Häßlichkeiten(, dann) scheinen die eine durch die andere mächtiger“ (*le bellezze con le bruttezze paino più potenti l'una per l'altra*) (§ 139, 1508/10).

„Ich sage auch, daß man in den Historien die direkten Gegensätze (*i retti contrari*) mit einander und nahe einander mischen soll, weil sie einer dem anderen große Vergleichung (*gran parangone*) geben, um so mehr, je näher sie (einander) sein werden, d.h. das Häßliche nahe dem Schönen, das Große dem Kleinen, das Alte dem Jungen, das Starke dem Schwachen, und so variere man (*si varia*), soviel man kann, und möglichst nahe (beieinander)“ (§ 187, 1508/10). (Beide Paragraphen aus meiner Auswahlübersetzung).

Und über das Trennen in einer Storia, wiederum: dem Naturwirklichen entsprechend:

„Mische nicht die Schwermütigen, Tränenreichen, Weinenden mit den Heiteren, Lachenden, denn die Natur gibt es (*imperò che la natura dà*), daß man mit den Weinenden Tränen vergießt und mit den Lachenden sich erheitert, und man trennt ihr Lachen und Weinen“ (§ 185, 1508/10).

„Man soll nicht eine Menge von Knaben (*fanciullo*, ca. 7-15 Jahre) mit ebensoviel Alten, noch Junge mit Kindern, noch Frauen mit Männern mischen, wenn nicht der Fall, den du figurieren willst, sie miteinander gemischt bindet (*se già il caso che voi figurare non li legasse insieme mischi*)“ (§ 378, 1508/10).

„In der Regel pflege bei gewöhnlichen Kompositionen von Historien (*nelli componimenti comuni delle istorie*) wenige Alte und (auch) von den Jungen getrennt zu machen. Denn die Alten sind wenige, und ihre Gewohnheiten gehen mit den Gewohnheiten der Jungen nicht zusammen, und (dort), wo keine Gleichförmigkeit der Gewohnheiten ist, entsteht keine Freundschaft, und, wo keine Freundschaft ist, entwickelt sich Trennung. Und, wo man Kompositionen von Historien macht, in denen Gewichtigkeit und Beratschlagung erscheint, da mache wenige Junge, denn die Jungen fliehen willentlich die Beratschlagungen und andere würdige Dinge“ (§ 379, 1505/10). (Alle drei Paragraphen aus meiner Auswahlübersetzung).

Vom Dekor und der Konvenienz nach Rang, Geschlecht, Alter, Konstitution,

usf.

Alberti hatte unter dem Gesichtspunkte des Dekorum, soweit es hier um ihn geht, feinsinnig die *species* und die *dignitas* unterschieden, eine Angemessenheit an die Natur von Männern und Frauen, Kindern und Alten, auch Ehrerbietigen und Draufgängerischen, wie im nachfolgenden vierten Texte, und eine andere Angemessenheit an den Rang, an die durch Stellung und auch durch Schicksal (etwa das Hinken des Vulkan) erworbene Würde. Leonardo gab diese Unterscheidung sehr praktisch auf und faßte beides unter dem *decoro* zusammen³⁸⁹. Das Dekorum Beachten hieß: die natürliche und auch die gesellschaftliche Wirklichkeit Beachten.

„...Beachtet (*osservate*) zugleich das Dekorum und erwägt, daß es sich nicht schickt (*che non si conveniene*), weder nach der Situation noch nach der Gebärde (*né per sito né per atto*), daß der Herr handle wie der Diener und das kleine Kind wie ein Jüngling, sondern (das Kleinkind eher) einem Alten gleich, der sich (ebenfalls) wenig aufrecht halten kann. Und den Bauern mache nicht in einer Haltung (*atto*), die einem Vornehmen und Gesitteten ziemt, nicht den Starken wie den Schwachen, nicht die Gebärden (*atti*) der Dirnen wie die der ehrbaren Frauen, nicht die der Männer wie die der Frauen“ (376, ca. 1508/10, Anfang des Paragraphen weiter oben).

„Beachte das Dekorum, d.h. das Zukömmliche (*il decoro, cioè della convenienza*) an Handlung (*atto*), Kleidung und Ort (*vestigie e sito*), und schau dich um nach Rang oder Niedrigkeit der Dinge (*degnità o viltà delle cose*), die du figurieren willst, d.h. daß ein König nach Bart, Miene und Kleid gewichtig (*grave*) und der Ort (*sito*) geschmückt sei, (und) die Umstehenden sollen mit Respekt und Bewunderung dastehen und mit Kleidern würdig und zukömmlich zur Gewichtigkeit eines königlichen Hofes. Und die Niedrigen (die Feilen, *li vili*) seien schmucklos, (seien) sich verstellend und verächtlich (*disornati, infinti et abbietti*), und die sie Umgebenden sollen (dazu) Ähnlichkeit haben, mit niedrigen und vermessenen Handlungen (*con atti vili e prosuntuosi*), alle Glieder sollen einer solchen Komposition entsprechen. Und (achte auch darauf,) daß die Handlungen eines Alten nicht ähnlich denen eines Jungen seien, noch die Frau (ähnlich) mit der Handlung (*atto*) eines Mannes, noch die eines Mannes mit der eines Knaben“ (§ 377, ca. 1505/10).

„In der Historie sei die Würde und das Dekorum (*la degnità e decoro*) eines Fürsten oder Weisen beachtet, den man in einer Historie mit einer Absonderung vorstelle und völlig des Tumultes der Volksmenge beraubt“ (§ 184, 1508/10).

„... Es ist wahr, daß man das Dekorum beachten soll, d.h. daß die Bewegungen Ankündiger der Bewegung des Geistes (*anunziatori del moto de l'animo*) des

³⁸⁹ Auch § 326 (ca. 1508/10) ordnete eher Alter und Rang auf die eine Seite und die Species auf die andere Seite und kannte jene Zweiteilung nicht: „Die Handlungen bei Menschen seien entsprechend ihrem Alter und ihrem Rang (*secondo le loro età e degnità*) ausgesprochen, und man ändere sie entsprechend der Species (*secondo le spezie*), d.h. der der Männer und der der Frauen“.

(ihres) Bewegers seien, d.h. daß, falls man einen zu figurieren hat, der furchtsame (ehrfürchtige) Ehrerbietung zu zeigen hat, daß man diese Figur nicht mit solcher Kühnheit und solchem Stolze macht, daß die Wirkung davon (eher) wie Verzweiflung scheint oder, als ob er (sie) einen Befehl des (Gottseibeius) ausführe; wie ich dieser Tage einen Engel sah, der bei seinem Verkündigen schien, als wolle er Unsere Frau aus ihrem Zimmer jagen, mit Bewegungen, die so große Beleidigung zeigten, wie man sie einem sehr elenden Feinde bezeigen könnte, und Unsere Frau schien, als wolle sie sich, wie verzweifelt, aus einem Fenster hinunter werfen. So bleibe dir im Gedächtnis, nicht in solchen Fehler zu fallen ...“ (§ 58, 1500/05). (Alle vier Paragraphen aus meiner Auswahlübersetzung).

Leonardo's Wort von den ‚*anunziatori*‘ der Bewegungen des Geistes deutet darauf, daß er sein Beispiel der *Verkündigung an Maria* wohl schon eingangs im Sinne hatte, denn sonst waren ihm die Bewegungen des Körpers mit denen des Geistes identisch und keine ‚Ankündiger‘.

Über die Hintergründe, über die Perspektiven, über die räumlich nächste Figur als Ausgangspunkt und Maß für die Perspektiven bei einer Wandmalerei:

„Der erste Teil der Malerei ist, daß die Körper, die mit ihr (durch sie) figuriert sind, sich erhaben zeigen und daß die umgebenden Felder (vor allem die Hintergründe, *li campi d'essi circondatori*) sich mit (nach) ihren Distanzen zeigen, als wenn sie in die Wand hineingehen würden, auf der die Malerei hervorgebracht wurde, mittels der drei Perspektiven, d.i. der Abnahme [der Deutlichkeit] der Figuren der Körper, der Abnahme ihrer Größe und der Abnahme ihrer Farben. Und von diesen drei Perspektiven hat die erste (die eine) ihren Ursprung im Auge, die anderen zwei haben (ihre) Abweichung von der Luft, die gesetzt ist (sich befindet) zwischen dem Auge und den Objekten, die von jenem Augen gesehen werden. ...“ (§ 136, ca. 1513/14).

„Die erste (die allernächste) Figur in einer *Storia* machst du um soviel kleiner als lebensgroß, um wieviele Armlängen du sie von der ersten Linie (*prima linea*, Grundlinie unten am Bildrande) entfernt figurierst, und dann [setzte] die anderen in Relation (*a comparazione*) dazu ...“ (§ 174, ca. 1492).

Leonardo sprach hier wohl von der Wandmalerei und setzte wohl voraus, daß eine Figur, die auf der Grundlinie stünde, dann lebensgroß sein sollte.

„Unter den Figuren, welche die *Storie* mitsammen ausmachen (*delle figure che compongono le istorie*, zu diesem Ausdruck s. weiter oben), zeigt sich jene von größerem Reliefe, die dem Auge [des Malers] näher gebildet sein wird; ... die Schatten, welche die dichten Körper plastisch erscheinen lassen, zeigen sich auch dunkler in der Nähe als in der Ferne, wo sie zugrunde gegangen sind in der (und durch die) Luft, die zwischen dem Auge [des Malers] und jenen Schatten dazwischen steht“ (§ 176, ca. 1505/10).

Über das Studium der Verkürzung der Figuren für eine in gewisser Höhe an der

Wand angebrachten Storia (s.a. den drittnächsten Paragraphen).

„Immer soll der Maler erwägen bei der Wand, welche er mit *Storie* zu bemalen hat (*la quale ha a istoriare*), die Höhe des Ortes, wo er seine Figuren versammeln will; derart, daß er beim Studium nach der Naturwirklichkeit (*ritrae di naturale*) für dieses Vorhaben um soviel mit dem Auge tiefer steht als jene Sache, die er studiert, als jene Sache höher als das Auge des Betrachters ins Werk gesetzt sein wird; sonst wird das Werk zu mißbilligen sein“ (§ 96, ca. 1492).

Über das Licht und den Schatten in der Mitte und an den Rändern einer Storia:

„Über das Urteil (*giudicio*), welches du über das Werk eines Malers fällen sollst: Das erste ist, daß du die Figuren erwägest, ob sie das(jenige) Relief haben, welches die Lage und das Licht, das sie beleuchtet, verlangen, daß die Schatten nicht genauso sind (sowohl) in den äußersten Teilen wie in der Mitte der *Storia* (*nelli stremi della storia che nel mezzo*), da es etwas anderes ist, von Schatten umgeben zu sein, als, von nur einer Seite Schatten zu haben. Diejenigen (Figuren) sind von Schatten umgeben, die sich gegen die Mitte der *Storia* befinden, da sie beschattet werden von (allen) den Figuren, die zwischen sie und das Licht gestellt sind, und jene (Figuren) sind von nur einer Seite beschattet, die zwischen das Licht und die *Storia* (den Rest der *Storia*) gestellt sind, weil (dort), wo das Licht nicht hinsieht, sieht die *Storia* (der Rest der *Storia*) hin, und dort kommt die Dunkelheit der *Storia* zur Darstellung, und dort, wo die *Storia* (der Rest der *Storia*) nicht hinsieht, sieht der Glanz des Lichtes hin, und hier kommt dessen Helligkeit zur Darstellung. ...“ (§ 483, 1510/11).

Über die Farbe und das Hell-Dunkel:

Man könnte dem nachfolgenden Paragraphen etwas über eine natürliche Inklination verschiedener Buntfarben zum Hellen oder zum Dunklen entnehmen: „... wenn man ‚Farbe‘ zu Weiß sagen könnte, (dann) ist Weiß diejenige Farbe, die im Schatten zuerst ihre eigene, natürliche Farbe vollständig verliert. Das Schwarze aber vermehrt seine Farbe in den Schatten und verliert sie in seinen beleuchteten Teilen und verliert sie umso mehr, als der beleuchtete Teil von einem Lichte größerer Macht gesehen ist (getroffen wird). Und das Grün und das Blau vermehren in den Halbschatten ihre Farbe; und das Rot und das Gelb gewinnen in den beleuchteten Teilen an Farbe; und das Ähnliche macht das Weiß. Die gemischten Farben nehmen an der Natur derjenigen Farben teil, welche diese Mischung bilden, d.h. Schwarz gemischt mit Weiß gibt Graubraun (*berettino*), welches weder in den tiefsten Schatten schön ist, wie das einfache Schwarz, noch in seinen Lichtern, wie das einfache Weiß, seine höchste Schönheit ist vielmehr zwischen Licht und Schatten“ (§ 692, ca. 1508/10; aus meiner Auswahlübersetzung).

Der Unterschied zwischen Grün und Blau auf der einen Seite und Rot und Gelb auf der anderen Seite, welche entweder im Halbschatten oder aber in der

Helligkeit ihre intensivste Farbigkeit aufwies, konnte, viceversa, für den Übergang von einer Hell-Dunkel-Komposition z.B. in einem Karton zu der Farbkomposition in einem Gemälde eine Rolle spielen; der Halbschatten hätte dann eine natürliche Inklinatation, in Grün oder Blau, und die Helligkeit eine natürliche Inklinatation, in Rot oder Gelb umgesetzt zu werden; vgl. die Figur der Maria in der *Madonna in der Felsengrotte* mit halbdunklem blauem Mantel und hellem gelbem Futter³⁹⁰.

Storie sollten an einer Wand (z.B. der einer Kapelle) nicht übereinander angebracht werden:

Leonardo lehrte, daß die Perspektive der *Storie* auf einer Wand auf den Augenpunkt des Betrachters zu beziehen sei, und er lehnte wohl wegen der bei den oberen Gemälden dann sehr verzerrenden Perspektive ab, die mehreren Episoden einer Geschichte an einer Wand in *Storie* übereinander darzustellen, wie es bekanntlich bis dahin üblich war; er empfahl statt dessen die Verteilung der weiteren Episoden in der Landschaft der *Storia*, vielleicht wie es wenige Jahre später Signorelli in Orvieto machte. Leonardo selbst bezog, ebenfalls wenige Jahre später, die Perspektive in seinem *Letzten Abendmahle* (doch wohl als Ausnahme) nicht auf den Augenpunkt des Betrachters (s. weiter unten). „Warum, die Kapitel der Figuren (*i capitoli delle figure*, die einzelnen *Storie* innerhalb eines Zyklus) eines über dem anderen (anzubringen), zu meiden ist: Dieser allgemeine Brauch, der von den Malern auf den Wänden der Kapellen geübt wird, muß vernünftiger Weise sehr getadelt sein. Denn sie machen die eine *Storia* auf dem einen Plane mit ihrer Landschaft und ihren Gebäuden, dann gehen sie um eine Stufe (auf derselben Wand) hinauf und machen (wiederum) eine *Storia* und ändern (dabei) den (Augen)punkt gegenüber der ersten, und dann die dritte und eine vierte, derart, daß eine einzige Wand mit vier (Augen)punkten gemacht ist, was die größte Dummheit solch' ähnlicher Meister ist. Wir wissen (doch), daß der (Augen)punkt im Auge des Betrachters seinen Ort hat. Und wenn du sagen wolltest: nach welcher Art habe ich das Leben eines Heiligen (denn dann) zu machen, eingeteilt in viele *Storie* (*vita ... compartita in molte storie*), auf ein und derselben Wand? dann antworte ich dir dazu, daß du den ersten Plan setzen mußt mit dem (Augen)punkte auf der Höhe des Auges des Betrachters, und auf diesem besagten Plane mache die erste große *Storia* (*la prima storia grande*), dann verkleinernd Stück für Stück die Figuren und die Gebäude (wohl der anderen Episoden), auf verschiedenen Hügeln und Ebenen, machest du das ganze Zubehör dieser *Storia*. Und (auf) den Rest der Wand, (oben) in seiner Höhe, mache große Bäume, im (richtigen) Verhältnisse zu den Figuren, oder Engel, wenn sie zur Sache der *Storia* passen, oder doch Vögel oder Wolken oder

³⁹⁰ Schon in des Alberti Lehre von der *receptio luminum* hatte - und trotz der Buntheit mancher Quattrocentogemälde - das Hell-Dunkel vorgewaltet, doch hätte man keine natürlichen Inklinatationen vermuten und die Farben auch nicht als aus dem Hell-Dunkel hervorgeführt ansehen können.

ähnliche Dinge. Anders beunruhige dich nicht, denn dein ganzes Werk wird (dann) falsch“ (§ 119, ca. 1492).

Nun ein schöner Vergleich:

„... Und daß deine *Storie* nicht eine über der anderen seien auf ein und derselben Wand mit verschiedenen Horizonten, sodaß sie (diese Wand) ein Krämerladen scheine mit seinen kleinen Schubladenquadraten (*ch' ella paia una bottega di merciaio con le sue cassette fatte a quadretti*)“ (§ 285, ca. 1490/92, der erste Teil des Paragraphen weiter oben unter dem Gesichtspunkt der *intenti* und *accidenti mentali* zitiert).

Zum Abschluß:

Über einen zu kunstvollen Disegno wie über einen Mangel an Disegno:

„Alle Teile jedweden Lebewesens sollen entsprechend dem Alter des Ganzen sein, d.h. die Glieder der Jungen sollten nicht mit ausgesprochenen Muskeln, Sehnen und Adern gemacht werden, wie es einige (Maler) machen, die, um einen kunstvollen und großen *Disegno* zu zeigen (*per mostrare artefizioso e gran disegno*), das Ganze verderben mittels vertauschter Glieder [die Glieder eines Mannes einem Jüngling geben]; und dasselbe machen andere, die, aus Mangel an *Disegno* (*per mancamento di disegno*), den Alten Glieder von Jungen machen“ (§ 366, ca. 1500, aus meiner Auswahlübersetzung).

d) Die Gemäldekomposition III: Porträt, Andachts-/Altarbild.

Bei der Erläuterung von Studien des Leonardo habe ich immer wieder darauf hingewiesen, daß Leonardo unter dem Gesichtspunkte der zehn Kategorien beobachtete und studierte. Das möchte ich im Folgenden nicht - vielleicht bis zur Penetranz - wiederholen.

Ich wende mich nun zunächst zwei Gemälden, einem Porträt und einem Altar- bzw. Andachtsbilde, zu, welche *pitture finite* die *dimostrazioni* (§ 15, ca. 1500/05) sichtbarer und sichtbar gemachter Wirklichkeit waren.

La Gioconda (Mona Lisa), ca. 1504 - 1510 oder - 1513/1514, Öl auf Holz 0,77 x 0,53, Paris, Musée du Louvre 799.

Leonardo begann das Halbporträt wohl der Lisa Gherardini (1479 - nach 1551?) ca. 1504 in Florenz, und er vollendete es sechs oder zehn Jahre später in Mailand oder in Rom - in zeitlichem, räumlichem und persönlichem Abstände. Die Madonna Lisa, die Frau des Florentiner Seidenhändlers Francesco di Bartolomeo del Giocondo, wäre zu Beginn etwa fünfundzwanzig Jahre alt gewesen, seit neun Jahren verheiratet und die Mutter zweier lebender

Buben³⁹¹. Sie trug sich gepflegt *à la mode* mit gezupften Augenbrauen und - zur Vergrößerung der Stirne - ausgezupften Haaren; doch gab Leonardo auch die Wimpern am Oberlide nur mit einem Striche und am Unterlide garnicht wieder; Mona Lisa trug ungewöhnlicher Weise offenes Haar; und sie wußte, der Etikette gemäß, mit nur einem, ihrem linken Mundwinkel zu lächeln, - falls diese siebenunddreißig Jahre später - zu manieristischer Zeit - überlieferte Empfehlung nicht auf Leonardo's Erfindung beruhte: Agnolo Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne intitolato Celso*, 1541: „Von Zeit zu Zeit den rechten Mundwinkel mit einer schmeichelnden und schicklichen Bewegung zu schließen und gleichzeitig die linke Mundseite zu öffnen, als wenn man heimlich lächelte ..., nicht gekünstelt, sondern als geschehe es unbewußt - das ist keine Affektiertheit, solange es mit Mäßigung und in zurückhaltender und anmutiger Weise geschieht und begleitet ist von unschuldiger Koketterie und gewissen Bewegungen der Augen ...“³⁹².

Leonardo malte die Gioconda in einer Loggia, von der man fern die Brüstung und links wie rechts auf der Brüstung, nur angeschnitten, Balustersäulen sah³⁹³, er malte sie, in einem querstehenden, minimal hergewendeten, Sessel sitzend. Leonardo malte sie, den linken Arm auf die nähere Lehne gelegt, die linke Hand vorne an der Lehne niederhängend und den Daumen wohl an die Innenseite dieser Lehne haltend; er malte die vier sichtbaren Finger, in Winkelung und Neigung sehr differenziert und den Ringfinger leicht angezogen, die Lehne berührend; und er modellierte insbesondere den Zeige- und den Mittelfinger sehr plastisch. Leonardo malte dann die rechte Hand, nun weich, auf dem Handrücken und dem Handgelenke der Linken liegend, den Daumen oben und die Finger diesseits am Ärmel des Kleides, den Stoff des Ärmels mit den Kuppen des Daumens, des Zeige- und des Mittelfingers,

³⁹¹ Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452- 1519, Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2003, p. 154.

³⁹² Die gezupften Haare und Augenbrauen, das Lächeln mit nur einem Mundwinkel und das Zitat aus Agnolo Firenzuola bei Ludwig Goldscheider, *Leonardo da Vinci, Leben und Werk, Gemälde und Zeichnungen*, Köln 1960, z.St. Bei der Wiedergabe des Titels des Dialoges folge ich: Agnolo Firenzuola, *Opere*, ed. Delmo Maestri, Turin 1977, 713-789 (zum Titel p. 49), p. 778: *Il serrar la bocca qualche volta, con un dolce atto e con una certa grazia, dalla banda dritta e aprirlo dalla manca, quasi ascostamente soghignando, ... non affettatamente, ma quasi per inavvertenza, che non paressero attucci o lezi, rare volte, rimessamente, dolcemente, con un poco di modesta lascivia, con un certo muover d'occhi ...*

Das ungewöhnlicher Weise offene Haar (und der möglicher Weise ursprünglich gelbe Schal) läßt (lassen) auch vermuten, daß das Gemälde nicht eine Florentiner Bürgerin darstellte, sondern das Idealporträt einer Kurtisane war (einer *cortigiana onesta*); s. Elfriede R. (Kezia) Knauer, "Ein Bild von himmlischer Schönheit", *Neue Zürcher Zeitung* vom 4.9.2010, Feuilleton.

Falls es sich dennoch um das Porträt der Mona Lisa handelte, könnte die unkonventionelle Darstellung (mit dem offenem Haare) Ursache und Grund dafür gewesen sein, daß der Auftraggeber sich für das Porträt nicht mehr interessierte und es beim Maler verblieb.

³⁹³ Das Bild ist nicht beschnitten, der Malrand allseits intakt: Zöllner a.a.O. p. 240.

bald an, bald nahe einer Falte, in einer Faltenmulde berührend und zugleich die Hand mit dem Ringfinger - unter leichtem Drucke - und den Seiten des Ring- wie des kleinen Fingers an dem Stoffe stützend. Leonardo charakterisierte diese Frau *con grande discrezzione* schon in ihren Händen, in deren artikulierten *attitudini*.

Leonardo malte die Mona Lisa in einem Kleide aus einem schweren Stoffe, wohl aus Seide, welches Kleid über der Brust, reich gefältet, von einem Saume ausging, an seinem oberen Rande wie vor allem am Saume bestickt, in vielleicht grüngrauer oder blaugrauer Farbe, mit Ärmeln, die an den Unterarmen sichtbar waren, vielleicht aus Samt, im Lichte lilaviolett mit weißen Lichtstegen³⁹⁴; ferner trug sie eine Stola, welche, in sich wulstig gedreht, über die Schulter geworfen war, und einen schwarzen, durchsichtigen Schleier, der über ihrer oberen Stirne, über ihrem Kopfe und über den frei, auch in einzelnen Locken auf die Brust, fallenden Haaren lag, welche Haare ihrerseits wohl braun wie die Augen waren.

Leonardo malte Mona Lisa, mit ihren Schultern kräftig im Raume da, atmend, in dreiviertel Ansicht ihrer Büste, doch in ihrem Kopfe wie in ihrer rechten Hand hergewandt, in ihrem Blicke noch überhin, am Betrachter vorbei.

Leonardo malte sie - wie mit offenem Haare - so auch ohne jedweden Schmuck, den sie sicherlich kostbar und reichlich ihr eigen nannte, wie er es - schon zwölf Jahre zuvor - im *Libro di Pittura* gelehrt:

„Und du, Maler, bemühe dich, deine Werke so zu machen, daß sie ihre Betrachter anzuziehen vermögen und sie mit großer Bewunderung und mit großer (Geistes-)Freude (*con grande ammirazione e dilettazone*) davor verweilen machen, und nicht sie (die Betrachter) anzuziehen, dann (aber) zu vertreiben pflegen ... Und siehst du nicht, daß unter dem (unter allem) an Menschen Schöner ein sehr schönes Gesicht die Vorübergehenden zum Anhalten bringt, nicht aber deren reicher Schmuck? Und das sage ich zu dir, der du mit Gold oder anderem reichen Zierate deine Figuren ausschmückest. Siehst du (denn) nicht, wie (selbst) die leuchtende Schönheit der Jugend an Vortrefflichkeit verliert (*isplendenti bellezze della gioventù diminuire di loro eccellenzia*) durch allzuviel und recht ausgearbeiteten Schmuck (*per gli eccessivi e troppo culti ornamenti*)? Hast du den nicht gesehen, daß Frauen aus den Bergen, eingehüllt in ihre schlichte und ärmliche Kleidung (*involve negl'inculti e poveri panni*), größere Schönheit gewinnen als jene, die geschmückt sind? Mache (auch) keinen Gebrauch von gekünsteltem Kopfputze und aufwendigen Frisuren (*le affettate*

³⁹⁴ Eine Möglichkeit, das Gemälde genauer anzuschauen, ist bekanntlich kaum gegeben, die Sichtverhältnisse sind seit Langem miserabel; ich weiß den Saal- und Bildwächtern Dank, welche mich das Gemälde im September 1990 trotz des Murrens einiger Touristen des Längeren anschauen und mir davor Notizen machen ließen, allerdings unter der Wirkung des Firniß. Elfriede (Kezia) Knauer (a.a.O.) gibt die Farben anders an: rotes Samtkleid, gelbseidene Stulpenärmel, durchsichtiger Schleier, gelber Schal, nach reflektographischen Untersuchungen und nach Kopien.

conciature o capellature di teste), wo bei den dummen Hirnen [solcher Damen] ein einziges Haar, mehr auf die eine als auf die andere Seite (verschoben), ihrem Träger große Schande verspricht, im Glauben, daß die umstehenden Leute von ihren ersten (bisherigen) Gedanken abließen und nur davon sprächen und nur dieses tadelten; und diese so beschaffenen Leute haben als ihren Ratgeber immer einen Spiegel und einen Kamm (dabei), und der Wind ist ihr Hauptfeind, der Zerstörer ihres herausgeputzten Haares. Lasse du also die Haare an deinen Köpfen um die jugendlichen Gesichter spielen (*scherzare*) mit dem (von dir) erfundenen Winde und schmücke sie mit verschiedenen Umkehrungen (Drehungen, Wellen) anmutig. Und mache es nicht wie jene, die sie (die Haare) mit Leim einschmieren und auch (noch) die Gesichter erscheinen machen, als wären sie in Glas verwandelt; menschliche Torheit, im Zunehmen begriffen, welcher die Schiffer nicht ausreichen, um aus dem Oriente Gummiarabicum herbeizuführen, um (damit) vorzusorgen, daß der Wind die Ausgewogenheit der Haare nicht verändere ...“ (§ 404, ca. 1492).

Schon Properz hatte die Schmucklosigkeit und die Natürlichkeit gepriesen: „Wozu denn, mein Leben, mit frisierten Locken auftreten und den dünnen Bausch aus koischem Stoff fächeln? Wozu dein Haar mit Myrrhenparfüm vom Orontes übergießen und dich mit den Gaben des Auslands anpreisen, natürliche Anmut durch gekauften Schmuck entwerten und den Körper nicht in seinen eigenen Vorzügen glänzen lassen? Glaube mir, deine Schönheit braucht keine Mittel; Amor ist nackt und liebt den Schönheitskünstler nicht.“ (*Carmina* I, 2, 1-8, übers. Luck)³⁹⁵

Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo/ et tenuis Coa veste movere sinus, / aut quid Orontea crinis perfundere murra, / teque peregrinis vendere muneribus, / naturaeque decus mercato perdere cultu, / nec sinere in propriis membra nitere bonis? / crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae: / nudus Amor formae non amat artificem.

Leonardo malte die Gioconda mit zarten Händen, fülligem Busen und vollem Gesichte mit leicht herausstehenden Bäckchen, mandelförmigen Augen und eben jenem Hauche eines Lächelns im linken Mundwinkel, welches wie ein Atmen ihres seelischen Lebens war und Achtung ihres Gegenübers verkörperte, ohne Ja und ohne Nein aufmerksam.

Vasari's Rühmung dieses Porträts sei zitiert, der, als er seine Erinnerung niederschrieb, meinte, auch die Augenbrauen bewundert zu haben: „Leonardo übernahm für Francesco del Giocondo das Bildnis der Mona Lisa, seiner Gattin, zu malen ... Wer da sehen wollte, bis zu welchem Grade Kunst die Natur nachzuahmen imstande ist, konnte es leicht an diesem Bildnis lernen; denn da waren alle jene Feinheiten wiedergegeben, die sich mit Subtilität machen lassen. Die Augen hatten jenen Glanz und zugleich jene Feuchtigkeit

³⁹⁵ Properz und Tibull, *Liebeselegien*, lateinisch - deutsch, hrsg. u. übers. Georg Luck, Zürich 1964.

(*que' lustru e quelle acquitrine*), die man jederzeit in der Natur beobachten kann; und herum sah man den bläulichen Schimmer und die Härchen, welche ohne die größte Feinheit sich nicht wiedergeben lassen. Die Augenbrauen konnten nicht natürlicher sein, denn er hatte wiedergegeben, wie das Haar aus der Haut herauswächst, hier dichter, dort spärlicher, und wie es sich nach den Poren der Haut legt. Die Nase, mit feinen, rosigen Öffnungen, war wie belebt. Der Mund, mit leiser Öffnung und den durch das Rot der Lippen verbundenen Mundwinkeln, und das Inkarnat des Gesichts schienen nicht mehr Malerei, sondern wirkliches Fleisch. In der Halsgrube sah man beim genauen Betrachten den Pulsschlag; und wahrhaftig, man darf sagen, das war eine Malerei, die jeden hochgemuten Künstler, wer es auch sein mochte, erbeben machte. Er bediente sich auch des folgenden Mittels: während er die schöne Mona Lisa malte, unterhielt er ständig Leute, die musizierten, sangen oder Scherze machten, sie zu erheitern, um jenen melancholischen Zug zu vermeiden, den man so häufig an Porträts beobachten kann: und in Leonardos Porträt war ein so anmutsvolles Lächeln (*un ghigno tanto piacevole*), daß es göttlich mehr, als irdisch anzusehen war, und es galt als ein Wunderwerk, weil es von der Wirklichkeit sich nicht unterschied.“ (Übers. Gronau)³⁹⁶

Leonardo malte im Hintergrunde der Mona Lisa eine Landschaft, wie er es bei dem Porträt der *Ginevra de' Benci* (1457 - um 1520; Gemälde ca. 1478/80, Tempera und Öl auf Holz 0,39 x 0,37 - rechts und vor allem unten beschnitten -, Washington, National Gallery of Art 2326), fünfundzwanzig Jahre früher, schon getan hatte; doch malte er nun nicht mehr einen nahen Wacholderbusch, als Symbol der Tugend und in Anspielung (*ginepro*) auf den Namen der Porträtierten, und dann jenseits eines Sees eine Stadt, als wäre Ginevra auf der Villa suburbana ihrer Familie, als wäre sie bei sich und bei den Ihren.

Leonardo malte statt dessen eine Landschaft, wie sie jenseits jener Loggia, in welcher er die Gioconda weilen ließ, wohl nicht zu finden gewesen wäre; er malte den Ausblick in eine wundersame Landschaft aus Erde, Wasser und Felsengebirgen.

Jenseits der grauen und - im Lichte obenauf - bräunlichen Brüstung sah man links in naher Ferne den ockernen Erdboden und die rotbraune Böschung eines aus der mittleren Ferne - dank Projektion - zur Figur der Gioconda hin-, weg- und wieder hinschwingenden Dammes mit einem sandgelben Wege darauf. Man sah rechts das Gelände, braunrot und grau oder olivgrau abfallen - dank Projektion wie in Korrespondenz zur Stola der Dargestellten - und sah

³⁹⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Mailand 1878, vol. 4, pp. 39sq.; Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*, hrsg. Adolf Gottschewski und Georg Gronau, vol. 6, Straßburg 1906, pp. 18sq.

jenseits ein kurvenreiches Tal, in welchem eine Brücke - dank Projektion in Fortsetzung des obersten Lichtsteges genannter Stola - weiterleitete: und auf dem Wege und der Brücke im Kommen und Gehen kein Mensch. Der Damm und das Tal begannen und endeten zwischen aufsteigenden, grauen Bergen. Jenseits dieser ockrig-rot-grauen Zone folgte dann eine blaue Zone. Links erstreckte sich, jenseits der genannten Berge, ein großer Binnensee, in den die Schatten eines fernerer Gebirges fielen oder Landzungen hineinreichten, und jenes fernere, zerklüftete Gebirge, und rechts lag eine Berglandschaft da, ferner wohl eine Meeresbucht, blaßblau, vor einem noch fernerer Gebirgsmassive und einem in der Ferne geahnten Zugange wohl zum offenen Meere und vor abermals einem, nun fast wolkig erscheinenden und nach rechts wieder fester werdenden, Gebirgsmassive. Höher sah man den erdnahen Himmel, zwischen den Bergen weißwolkig und höher dann blaßblau und klarer werdend. Leonardo projizierte die Gioconda vielfältig auf diese Weltlandschaft: die nächste, ockrig-rot-graue Zone mit Damm, Weg und Brücke ließ er deren Schultern rahmen; oberhalb der linken, näheren Berge ließ er deren Hals aufgehen; die linken, fernerer Gebirge ließ er unter deren Augen sinken, wie er rechts das Meer unterhalb ihrer Augen liegen und das Gebirg und den Weg hinaus hinter ihrem Blicke stehen ließ; ihre höhere Stirne und die Kalotte ihres Kopfes endlich, die ließ Leonardo vor dem Himmel stehen. Leonardo stellte die gesamte Landschaft dunstig dar, in einem Auftauchen in's Klare, doch verharrend, wie die Seele im sich öffnenden Lächeln verharrte. So stellte Leonardo die Gioconda vor der Natur dar, wie er gesagt haben würde: vor deren Knochen, den Gebirgen, vor deren Blut, dem Wasser, vor deren Fleisch, der Erde, vor jener Natur, aus der sie als Lebewesen hervorgegangen, als ihrer Welt, in welcher sie reif erblühte - falls man dieses Wort durchgehen lassen will.

Madonna in der Felsengrotte (1. Fassung), 1483 - 1486, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen 1,99 x 1,22, Paris, Musée du Louvre 777.

Leonardo begann die erste Fassung der *Madonna in der Felsengrotte*, heute im Musée du Louvre in Paris, mit einunddreißig Jahren, gut zwanzig Jahre früher als jenes Porträt der *Mona Lisa*. Leonardo, der bei der Erteilung des Auftrages gerade erst in Mailand angefangen hatte, malte die Tafel als seinen Anteil an einem Altarretabel mehrerer Künstler, als Mittelstück eines Polyptychons, für die Kapelle der Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis Mariens in der Kirche San Francesco Grande in Mailand. Die Tafel wurde infolge einer Meinungsverschiedenheit zwischen der Auftraggeberin, der Bruderschaft, und den Künstlern über einen angemessenen Preis nie in das Retabel eingesetzt, sondern wohl einem urteilsbesseren und spendableren Kunstkenner, wahrscheinlich dem Herzoge Ludovico Sforza (il Moro),

verkauft³⁹⁷. Einem heutigen Betrachter würde es schwer fallen, sich dieses Gemälde des Leonardo in jenem Retabel, inmitten der gemalten und geschnitzten Werke mehrerer anderer Künstler, wie durch den Auftrag überliefert, überhaupt vorzustellen. Die Bruderschaft erhielt, nach einem Vierteljahrhundert des Rechtsstreites, für ihren Altar dann 1508 die zweite Fassung der *Madonna in der Felsengrotte*, heute in der National Gallery in London, gemalt - sicherlich zur Preissenkung - unter Beteiligung von Schülern und/oder des Ambrogio de' Predis³⁹⁸ (ca. 1491 oder 1495/99 - 1508, Öl auf Holz 1,90 x 1,20, London, National Gallery 1093).

Leonardo stellte in diesem Gemälde zwei Erwachsene und zwei Kinder dar, im Wechsel, von links: Johannes, den späteren Täufer, Maria, Christus und einen Engel, der, da er nicht auf der Seite des Johannes stand und nicht hinter diesem, sondern auf der Seite Christi, hinter ihm und ihm verbunden, wohl der Engel Gabriel war.

Leonardo stellte zu unterst, horizontal durchlaufend, eine Felsenschicht und -stufe aus aufeinanderliegenden Platten dar und vor dieser, um jene Stufe tiefer, einzelne Steine, sodaß der Erdboden, auf dem die Figuren waren und handelten, vorne in gesamter Breite geöffnet war und die Figuren höher und ferner, insoweit unzugänglich, dem Betrachter enthoben. Leonardo machte diese Felsenstufe, auf der eine Grasnarbe auflag, in der Mitte des Bildes in die Ferne zurückweichen, wie in der Figurenkomposition darüber Maria ferner war, und links sich vorrunden und rechts vorspringen, wie darüber Johannes, Christus und der Engel näher waren, er ließ die Felsenstufe dieserart der Figurenkomposition präludivieren und bildete oberhalb der abgesenkten Offenheit des Erdbodens für die einzelnen Figuren charakteristische Orte aus. Links gab es, wie anhebend, schräg und steigend, an der Felsenstufe liegende Steine, Platz einer darüber aufgehenden Pflanze; es folgten die vorgerundeten Steinplatten, jenseits derer eine weitere Pflanze und - infolge der Projektion darüber - der aufgestellte Fuß des knienden Johannes, und zwischen dessen Beinen, in dessen Rücken und höher - wie Strahlen - weitere Pflanzen; an der Felsenstufe unten folgten dann gerade Platten, zurückweichend, der Figur Mariens entsprechend, mit einer Pflanze rechts ihrer Mitte, der Mitte der Figur Mariens korrespondierend; dann sprangen die Felsplatten eckig vor, dem Sitzen und der sich aufstützenden Hand Christi entsprechend, auch er unter seinem Sitzen, vor der Brust und im Rücken von Pflanzen umgeben; in

³⁹⁷ Zu diesem frühen Beispiel für ein Kunstwerk, das seinem religiösen Kontexte rasch (und durch den Künstler) entzogen wurde und den „Kultwert“ zugunsten des „Kunstwertes“ verlor, s. Zöllner a.a.O. p. 79.

³⁹⁸ S. z.B. Pietro C. Marani, *Leonardo. Das Werk des Malers*, München 2001, pp. 140sq. Eigene Laboruntersuchungen führten Marani darüber hinaus zu dem Urteile, daß die drei Heiligenscheine der Maria und der beiden Kinder und daß das Kreuz im Arme des Johannes spätere Zutat seien. S. a.a.O. p. 139.

der Felsenstufe folgten weiterschwingende Platten, dem vorgeführten Gewande und dem Knien des Engels entsprechend. Der Stein war grau, im Schatten dunkel, im Lichte heller, das Erdreich war braun, die Pflanzen olivgrün und die Lichter auf Pflanzen und Erde in hellerem Ocker.

Im *Ordo* der Figuren machte Leonardo Johannes zur Anhebungsfigur: Johannes, mit einem durchsichtigen, hellen Schleier gegürtet, war herab- und hereingekommen und in eher weitem Schritte vorwärts auf sein rechtes Knie niedergekniet, er beugte den Oberkörper vor, er hob seine Ärmchen und Händchen auf und nochmals vor zum Gebete und schaute über die gefalteten Hände hin auf Jesu Augen und segnende Hand.

Leonardo machte Maria zur Hauptfigur. Das gesamte Bild war ein Marienbild, als ‚Unsere liebe Frau‘, als *Nostra Donna*, wurde es in Dokumenten auch bezeichnet³⁹⁹. Leonardo machte Maria zur Hauptfigur in der Mitte des Bildes: Maria, frontal hergewendet, war auf beide Knie niedergekniet - man erkannte den unteren Teil ihres rechten, näheren Oberschenkels und das nähere Knie -, sie war in ihren Beinen und ihren Schultern ein wenig Jesus zugewandt, sie hatte ihren rechten Arm, samt Mantel, und ihre rechte Hand weit zu Johannes aus- und niedergestreckt, umfaßte seine rechte Schulter, barg seinen Kopf an ihrem Handgelenke, und sie schob - man sah ihr Handgelenk, ihre Daumen, Zeige-, Mittelfinger sehr artikuliert - sie schob Johannes mit ihren Fingern in seinem Rücken vor und hielt ihn zugleich mit ihrem Daumen vorne an seiner Schulter zurück: sie war es, die ihm seinen Platz gab in der Nähe und der Distanz zum göttlichen Kinde. Leonardo begründete den eingehaltenen Abstand des zum Jesuskinde doch näher strebenden Buben durch die Interaktion der Gestalten.

In Entsprechung zu ihrer Rechten hob Maria auch ihre Linke, gebreiteter und gebeugter Finger, vor und leicht zur Seite, hob sie über ihren Sohn. Die Jungfrau-Mutter neigte ihr Haupt, unter beidseits über die Schultern hinfließenden Haarlocken, zu ihrer rechten Seite leicht vor, und sie schien, mit ihren halb geöffneten Augen eher, denn etwas anzusehen, so eines der Kinder, in ihr Inneres hinein zu sinnen, zu spüren, zu empfinden.

Maria trug ein Kleid, dessen Farbe ich nicht ausmachen konnte, nicht jedoch von der Farbe des Mantels, eher braun (?), welches einmal rot gewesen sein könnte (?); sie trug dann einen blauen Mantel mit gold-ockernem Futter, welches man beidseits der erhobenen Hand auch abwärts wahrnahm und das sich durch die Bewegung ihres Armes zu Johannes und die daraus folgende, schwingende Spannung des Mantels, vor allem auf der Höhe seines Kopfes, wie eine goldockerne Schale öffnete. Wenn man diese Öffnung als Allegorie der Geburt und das Goldocker als Allegorie der Kostbarkeit ihres Schoßes

³⁹⁹ S. z.B. Zöllner a.a.O. z.St. Ähnlich auch als: *imago gloriosissime Virginis Mariae cum filio et sancto Ioanne Baptista*, ebenda.

verstehen wollte, dann würde der Wille, Johannes an seinem Orte heranzuhalten, zugleich Geburt und Schoß offenbart haben und Johannes das nun geborene und göttliche Kind anbeten.

Leonardo machte das Jesuskind in der Kompositionsordnung zur zweitwichtigsten Figur. Wie der Maria eine Figur vorausging, so ging Jesus eine Figur nach; zugleich entstand jener rhythmische Wechsel: Kind, Erwachsener, Kind, Erwachsener. Leonardo plazierte das Jesuskind in dem Figurenordung *unmittelbar rechts der Mitte*, an einen seit den Kompositionen des Leonardo in der Klassischen Malerei der Hochrenaissance ausgezeichneten Ort in der Figurenfolge, wie es auch bei der als nächster heranzuziehenden Komposition des *Letzten Abendmahles* und dann im vierten Kapitel dieses zweiten Teiles vorliegender Schrift mehrfach darzutun sein wird⁴⁰⁰.

Maria, stehend oder kniend, und vor ihr auf dem Boden das Kind, sitzend oder liegend, wie man es auf diesem Gemälde - zwischen Johannes und dem Engel - sah, das entsprach dem Bildtypus einer *Anbetung des Kindes* oder einer *Geburt des Kindes*, und als *Natività* bezeichnete Vasari das Werk, wenn er dabei wirklich von diesem Gemälde handelte⁴⁰¹.

Das Jesuskind saß näher und tiefer, als Johannes und Maria knieten, in der Geburt auf die Erde herabgekommen; es saß jener Offenheit der Erde, der herabgehenden Felsenstufe voran, näher, als hätte seines Todes und der Grablege schon gedacht werden sollen. Johannes betete zu ihm hinab, das Jesuskind segnete ihn hinauf. Dieses Kind hatte, das rechte Beinchen untergeschlagen, auf dem Boden gesessen, es stützte sich nun leicht auf der Grasnarbe gegen die Felsenstufe, ging mit dem Köpfchen leicht vor, hob seine Rechte und segnete Johannes eindringlich, dabei das Händchen - anders als jener - in der Bahn seines Blickes: der Blick des göttlichen Kindes segnete ihn.

Leonardo machte den Engel zur Schlußfigur der Figurenfolge, den himmlischen Zeugen der himmlischen Herkunft des Kindes, Gabriel, der der Jungfrau die Empfängnis, die Übersattung durch die Kraft des Höchsten („*virtus Altissimi obumbrabit tibi*“, Lk. 1,35), verkündet hatte: dieser Engel war auf sein linkes Knie niedergekniet, man sah, im Mantel verhüllt, Hüfte, Oberschenkel und Knie und sah, nackt und frei, den aufgestellten fernerer, rechten Fuß; er hatte sich mit gestrecktem Oberkörper deutlich vorgebeugt, er stützte mit dem leicht angewinkelten, linken Arme und der linken Hand das Jesuskind in dessen unterem Rücken, und er zeigte mit dem angehobenen rechten Arme und der in's Horizontale gewendeten, rechten Hand überdeutlich auf Johannes, der - ihm symmetrisch - da kniete; der Engel wendete den Kopf zu seiner Linken und die Augen überhin, und er schaute,

⁴⁰⁰ S. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, durchgängig.

⁴⁰¹ Vasari Milanesei vol. 4, p. 29.

wie die Madonna lächelnd, doch nach Außen gewendet, auf den Betrachter, ihm den Johannes, der zu ihnen gekommen, als *Exemplum* zeigend, herbeizutreten, niederzuknien, das göttliche Kind anzubeten. Der Engel trug ein durchsichtiges Kleid, darüber einen roten Mantel, der, über der Schulter aufgeschlagen, olivgrün gefüttert war. Auch rechts oberhalb des Engels Pflanzen. Der Engel durchwirkte mit seinem Zeigen die Bahn des Schutzes der Mutter über den Sohn, und auch sein Zeigen stand unter diesem ihrem Schutze. Zu der Figur des göttlichen Kindes *unmittelbar rechts der Mitte* der Komposition gehörte diese Konstellation der Hände, der schützenden und der überdeutlich zeigenden; das Kind und die zwei Hände zusammen standen an diesem Orte der Figurenfolge.

Johannes war in die Felsenwildnis, war zu Mutter, Kind und Engel gekommen, um das erschienene, göttliche Kind anzubeten, wie er schon bei der Heimsuchung im Mutterleibe aufgehüpft war (*exsultavit* Lk. 1,41), nun, nach der Legende, wohl während des Exiles in Ägypten; er war eingetreten in ein währendes Beisammen von Mutter, Sohn und Engel - ohne Josef. Leonardo schilderte die Felsenwildnis: unten die offene Erde und die Felsenstufe als solide Basis der Gestalten und darüber eine dunkle Felsenhöhle mit Durchbrüchen ins Lichtere, in welcher oder eher vor welcher die Gestalten weilten, wie in und vor einer fensterdurchbrochenen Nische. Die Felsenhöhle hatte oben ein festes Gewölbe zum Schutze der Gestalten, links und in der Mitte aus mächtigen, rund-voluminaren Steinen gebildet, einen neben dem anderen, von denen Pflanzen herabhingen und über denen Pflanzen aufstanden in den dort offenen Himmel, und rechts aus vierkantigen, im Sturze wie verstreuten, Quadern. Links und rechts am Rande kamen die Felsenwände vor, die Gestalten einfassend und das Bild fest nach links und rechts schließend, und hinter Maria und dem Kinde stand massiv ein Hauptfeiler. Links und rechts dieses Hauptfeilers waren Durchbrüche, in denen links wie rechts Felssolitäre wie Stalagmiten aufragten, links auch Reihen solcher Stalagmiten und wohl ein Wasser. Leonardo machte das Bild durch diese Höhle im Ganzen sehr dunkel, verglichen etwa mit der *Annaselbdritt* in demselben Museum (ca. 1510/13, Öl auf Holz 1,68 x 1,30, Paris, Musée du Louvre 776).

Es seien zwei Momente noch genannt, da Gewandfalten einer Figur den Körperbewegungen anderer Figuren korrespondierten: die Hauptfalte des Schulterüberwurfes des Mantels des Gabriel korrespondierte der segnenden Hand Christi, beide gaben, zusammen mit der Hand Mariens, einen Bereich, in dessen Mitte das Schauen Christi, das Zeigen des Engels und das Hüten der Jungfrau-Mutter beieinander standen; das aufgestellte Füßchen des Johannes wurde in zwei Falten im Mantel Mariens und weiter in einer Bogenfalte, die zu ihrer Schulter führte, fortgesetzt, das ergab einen Echoraum für das Näherkommen und das Beten des Johannes.

Sodann: auch die Felsengrotte⁴⁰² korrespondierte den Figuren: es korrespondierte dem Rückenkonture des Johannes der Felsen darüber; dem Sinken und Heben seiner Arme der Felsen darüber; der unteren Kurve des eröffneten Mantelbausches der Maria und auch ihrer Schulter die obere Kurve der Grottenöffnung darüber; dem Mantelbausche die oben herabhängenden braunen Pflanzen; ihrem knapp gefaßten Knien dann der Felsenpfeiler hinter ihr und dem Kinde; ihrem zu Johannes ausgestreckten, rechten Arme der Vierkantquader zu oberst rechts; ihrer angehobenen, schützenden, linken Hand und der Schräge des zeigenden Unterarmes des Engels der schräge Vierkantquader; der horizontal zeigenden Hand des Engels der horizontale Vierkantquader, auch als Brücke. So gab es manche Anspielung, welche den unwirtlichen Ort zum Orte dieser Gestalten machte und, wie vermutet wurde, den gesamten Ort womöglich zu einer Allegorie für den Schoß Mariens, der das göttliche Kind trug und gebar⁴⁰³.

Abschließend sei daran erinnert, daß ich eingangs dieser Schrift bei der Erörterung des heuristischen Modelles eines Werkprozesses bereits die Figurenkomposition des Kartons der *Annaselbdritt* in London (ca. 1499, Schwarze Kreide 1,41 x 1,04, London, National Gallery 6337, Popham 176) herangezogen hatte, eine Komposition, über die Vasari seiner beschreibenden Würdigung hinzufügte: er „...riß damit nicht nur alle Künstler zur Bewunderung hin; sondern wie das Werk fertig war, liefen zwei Tage lang Männer und Frauen, Jung und Alt, in dem Zimmer zusammen, als ob ein hoher Festtag wäre, um Leonardos Wundertaten zu sehen, die das ganze Volk mit Erstaunen erfüllten“ (übers. Gronau)⁴⁰⁴: ein ‚Staunen‘ schon angesichts eines Kartons.

e) Die Gemäldekomposition IV: *Storia*.

Eingangs dieser Schrift - bei der gerade erwähnten Erörterung des heuristischen Modelles des Werkprozesses - hatte ich schon eine *Skizze* für ein *erzählendes* Altarbild herangezogen, eine *Skizze* für die *Anbetung der Könige* (ca. 1481, Metallstift, Feder 0,28 x 0,21, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins RF 1978, Popham 42).

Nun wende ich mich einer ausgeführten, wandfüllenden *Storia* zu, derjenigen des *Letzten Abendmahles*.

⁴⁰² Reiche Zitate zur Symbolik von Fels und Wasser etc. für Maria und Christus bei Zöllner a.a.O. pp. 67sqq.

⁴⁰³ Z.B. „... vor einer Grotte dargestellt sind, in deren unergründlichen Tiefen wie in einer Gebärmutter das Leben entsteht“, Marani a.a.O. p 138.

⁴⁰⁴ Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6, p. 17; Vasari Milanesi vol. 4, p. 38.

Die *Storia* war für Alberti schon das *summum opus* (III, 60)⁴⁰⁵, und sie war aufgrund des in ihr sichtbar gemachten, komplexen Zusammenhanges des Naturwirklichen für Leonardo das Ziel einer Malerei als Wissenschaft: *invenzione o componimento di storie, la qual cosa è il fine di tale scienza* (§ 39, ca. 1500/05). Das *Letzte Abendmahl Christi* war Leonardo nun allerdings ein Bildvorwurf von solch eigenartiger Würde, daß er wohl meinte, um ihn angemessen darzustellen, mit dem Naturwirklichen als Richtschnur und Darstellungsziel allein nicht auskommen zu können und auch eine selbstgesetzte Regel außer Kraft setzen zu sollen.

Das Letzte Abendmahl, 1494-98, Wandbild, Tempera (und Öl) 4,60 x 8,80, Mailand, Dominikanerkonvent S. Maria delle Grazie, Refektorium
Leonardo malte sein *Letztes Abendmahl* im Auftrage des Herzogs Ludovico Sforza, der die Kirche dieses Dominikanerkonventes gerade zur Grablege seiner Dynastie umbauen ließ, im Refektorium des Konventes auf dessen Nordwand. Leonardo malte oberhalb der *Storia* in den Lunetten zugleich, in der mittleren die Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin Beatrice d' Este, in der heraldisch rechten das Wappen des erstgeborenen Sohnes Massimiliano, Grafen von Pavia, und in der heraldisch linken das Wappen des zweitgeborenen Sohnes Francesco, Herzogs von Bari⁴⁰⁶. Von der weiteren bildlichen Ausstattung des Refektoriums⁴⁰⁷ sei noch erwähnt, daß - ebenfalls wohl: - Leonardo auf der Südwand, dem Abendmahle gegenüber und in ähnlicher Größe, eine *Kreuzigung Christi* als Pendant hätte darstellen sollen, welche Giovanni Donato da Montorfano (um 1460 - 1502/03) dann 1495 als *Kreuzigung im Gedränge mit Heiligen* ausführte⁴⁰⁸.
Aus Leonardo's Werkprozeß für diese seine *Storia* hatte ich am genannten Orte eingangs dieser Schrift schon einen Ureinfall für die gesamte Komposition (ca. 1495, Windsor, Royal Library 12.542, Popham 161) und eine Gewandstudie für den Arm des Petrus (ca. 1496, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,17 x 0,15, Windsor, Royal Library 12.546, Popham 169) herangezogen. Statt weiterer Studien, deren sich einige, insbesondere zu Apostelköpfen und zu deren Ausdruck erhalten haben, führe ich nun schriftliche Aufzeichnungen Leonardo's über mögliche Körperbewegungen

⁴⁰⁵ Alberti rühmte die *Storia* differenziert: im Hinblick auf die Teile der Komposition, auf Oberflächen, Glieder und Körper, sei sie das umfassendste Werk (*amplissimum opus* II, 35), im Hinblick auf den komponierenden Aufbau das letzte und vollendete Werk (*ultimum et absolutum opus* II, 35) und im Hinblick auf die gesamte Fülle und Erlesenheit der Dinge (*omnis rerum copia et elegantia*), die sie darstelle, das höchste Werk (*summum opus* III, 60), aus ihr vor allem erwachse dem Künstler das Lob seiner Begabung und seines Erfindergeistes (*ingenii laus*, II, 35 und passim).

⁴⁰⁶ S. Zöllner z.St.

⁴⁰⁷ S. Zöllner z.St.

⁴⁰⁸ Marani p. 222.

der Apostel und deren *accidenti mentali* an, welche der endgültigen Darstellung teilweise entsprachen⁴⁰⁹:

„Einer, der getrunken hat, hat das Glas an seinem Platze stehen lassen und wendet seinen Kopf zu dem Redenden hin; ein anderer flicht die Finger seiner Hände ineinander und wendet sich mit strengen (zusammengezogenen) Augenbrauen an seinen Gefährten; ein anderer mit offenen Händen zeigt die Handteller und zieht die Schultern hoch gegen die Ohren zu und macht (öffnet) den Mund vor Verwunderung; ein anderer spricht in das Ohr eines weiteren, und dieser, der zuhört, dreht sich zu ihm hin, leiht ihm sein Ohr, während er in der einen Hand ein Messer hält und in der anderen ein Brot, halb von jenem Messer durchgeschnitten; ein anderer, der beim sich Umdrehen ein Messer in der Hand hält, stößt mit dieser Hand ein Glas auf dem Tische um“ (Richter § 665: London, Victoria and Albert Museum, Forster Library). „Ein anderer stützt die (beiden) Hände auf den Tisch und schaut; ein anderer stößt mit dem Munde den Atem aus; ein anderer beugt sich vor, um den Redenden zu sehen, und macht Schatten mit der Hand den Augen (beschattet die Augen); ein anderer beugt sich zurück hinter dem, der sich vorbeugt, und sieht auf den Redenden zwischen der Wand und dem, der sich vorbeugt, hindurch“ (Richter § 666: ebendort).

Leonardo ließ seine *Storia* die Wand beherrschen; er ließ sie in einer Höhe von über zwei Metern erst beginnen und die Wand dann in ihrer Breite und ihrer Höhe bis zu den Lunetten ausfüllen. Leonardo malte den langen Abendmahlstisch, auf Holzböcken ruhend und von Linnen bedeckt, welches in den äußeren Teilen mit einem breiten Streifenmuster bestickt und an den Ecken geknotet war; er malte diesen Tisch vornean in einem sich dann weit in die Ferne ziehenden Saale, dessen lange Seitenwände mit je vier Wandteppichen mit einem *mille fleurs*-Dekor geschmückt waren und zwischen diesen Teppichen je drei Ausgänge aufwiesen, in einem Festsaale, dessen ferne und schmalere Rückwand durch zwei Fenster- und einen Türdurchbruch in der Mitte den Blick in eine Landschaft gewährte, in einem Saale endlich, den eine Kassettendecke nach oben abschloß⁴¹⁰.

Leonardo konstruierte diesen Saal perspektivisch derart, daß der Fluchtpunkt hinter dem Kopfe Christi lag und die perspektivische Ordnung des Abendmahles somit in Christus zentriert war. Da der Augenpunkt des Betrachters nun aber beträchtlich tiefer lag und die Perspektive dem Betrachter dadurch nicht erschlossen, der Raum ihm perspektivisch nicht verfügbar war, entstand - dank der Perspektive - eine in sich geschlossene Welt, wie entrückt und höher als diejenige des Betrachters, eine Welt für sich, welche ein Betrachter, insbesondere Christum, die Apostel und ihr Handeln,

⁴⁰⁹ Ein genauerer Vergleich bei Zöllner pp. 133 sq.

⁴¹⁰ Teppichmuster, Ausgänge, so: Zöllner z.St. *Cenaculum grande* bzw. *magnum* Mk. 14,15, Lk. 22,12.

nur anschauen durfte. Leonardo setzte damit jene ca. zwei Jahre zuvor niedergeschriebene Regel (§ 119, ca. 1492), welche ich mitgeteilt, außer Kraft, daß die Perspektive eines Wandgemäldes auf den Augenpunkt eines Betrachters hin eingerichtet werden sollte.

Leonardo ließ nun alle Gestalten, auch den Judas, jenseits des Tisches - mit seinen Gedecken, Speisen und Speiseresten - und an den Schmalseiten dieses Tisches sitzen: Christus in der Mitte zwischen beidseits zweimal drei Aposteln, nach der üblichen Benennung, die auf eine zeitgenössische, mit den Namen beschriftete Kopie in Ponte Capriasca (Lugano) zurückgeht⁴¹¹: Bartholomäus, Jacobus minor, Andreas; dann Judas, Petrus und Johannes; dann Thomas, Jacobus maior und Philippus; dann Matthäus, Taddäus und Simon Zelotes.

Zur Figurenkomposition⁴¹²:

Ein Betrachter sah - infolge der Perspektive - stets auch auf den Tisch und sah, was mit den Händen dort getan wurde.

Die Erste Dreiergruppe: der erste und dem Zentrum fernste Apostel stand auf (welch ein Impuls gleich eingangs und welche Anhebung!); er hielt sich mit der Rechten an der Kante des Tisches fest, stützte die Linke vor seinem Nachbarn flach auf den Tisch, neigte sich im Rücken, beugte sich in den Schultern vor, so daß sein Kopf auf die Höhe der Köpfe der Sitzenden kam, und schaute gespannt aus; der zweite Apostel wandte sich zur Seite, den Kopf in's Profil, hielt sich mit der Rechten an der Schulter des dritten, langte hinter dessen Rücken weiter und berührte mit der Linken, die erhoben, frei in der Luft, den vierten der Apostel, Petrus, an dessen Schulter, um zu fragen; der dritte Apostel, auch er wandte sich zur Seite, zog den Kopf jedoch ein Stück zurück und hob sein Hände, beide, vor der Brust, die Handteller aufrecht nach außen, wie gegen uns, innehaltend vor Staunen. In dieser Ersten Gruppe figurierte Leonardo eine Figur neben der anderen, nach rechts bewegt und dagegen anhaltend.

In der Zweiten Gruppe figurierte Leonardo die Figuren abrupt in einem Hin und Wider, zu- und gegeneinander, nach rechts wie nach links, und in deren zweiter und dritter Figur, der Ausbreitung nach rechts entgegen, ein Zurück der Richtungen nach links. Hier, vor dem Höhepunkte der Darstellung, stellte Leonardo jene drei Apostel dar, deren Name und Charakter unzweifelhaft bekannt: Petrus, Judas, Johannes, im Widerstreite.

Im Einzelnen: Petrus erhob sich, zugleich zur Seite gewendet, und strebte vorwärts nach rechts, er hatte den rechten Arm, seine auswärts-, rückwärts gewendete, messerbewehrte rechte Hand in die Seite gestemmt, energisch den

⁴¹¹ So Zöllner z.St.

⁴¹² Ich folge - korrigierend und erweiternd - meiner Erläuterung in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 123 - 126.

Ellenbogen herausgedreht, er drängte im Oberarme und, jenseits des Judas, mit seinem Kopfe nach rechts, vorwärts, aufwärts, und berührte, fragenden Gesichtes, mit seiner Linken des Johannes Schulter und Brust, in seiner Frage zu Christus nochmals weiterzeigend. Das Weiterlangen des zweiten Apostels in der Ersten Gruppe band die Erste und die Zweite Gruppe; das energische Drängen nach rechts des Petrus war nun die Grundbewegung der Zweiten Gruppe: denn nicht minder entschieden setzte deren zweite Figur, Judas, sich gegen des Petrus Drängen zurück - nichts fragend - und stützte sich mit der rechten Schulter und dem rechten Arme zurück, fest mit der Rechten den Geldbeutel umschließend, und er schob die Linke zugleich, zu greifen bereit, auf dem Tische gegen Christus vor. Anders wiederum saß, dem Judas parallel und darin ihm entgegen, Johannes; er hielt, leicht zu Christus gewendet, die Arme gerundet und die Hände gefaltet auf dem Tische und neigte sich leicht und milde zu Petri Hand und Wort.

Nach dieser Folge aus einer parataktisch gereihten Gruppe, dann einer im Hin und Her kompakten Gruppe folgte auf dem Höhepunkte der Darstellung, im Zentrum der Komposition, überraschend⁴¹³: die erste und im Ganzen des Bildes einzige Einzelgestalt und -figur: Christus, frontal, mit ausgebreiteten Armen und mit seinen ausgebreiteten Händen auf dem Tische: nach dem Drängen und Halten der Bewegungen in Gruppe Eins, nach dem Hin und Her der Bewegungen in Gruppe Zwei in einem ruhigen Auf und Ab der Richtungen.

Ein Wort zum Thema der Komposition des Leonardo:

Christus führte seine Arme und Hände nach rechts und links auseinander; er machte mit seiner rechten und mit seiner linken Hand, verschieden gewendet, Verschiedenes sichtbar, das einander jedoch korrespondierte wie die verschieden gewendeten Hände; er machte etwas sichtbar, das symmetrisch war und gleichen Gewichtes. Christus legte mit der linken Hand dar, mit der rechten Hand war er bereit zu ergreifen; mit beiden Händen waren dieser Art weder Brot noch Wein zu erreichen, war das Altarsakrament so nicht einzusetzen. Seiner auf dem Tische vorgeschobenen und zu ergreifen bereiten, rechten Hand entsprach jedoch, spiegelbildlich genau, die ebenfalls auf dem Tische vorgeschobene und zu ergreifen bereite, linke Hand des Judas. Christus und Judas ergriffen keinen Bissen Brot, diesen zu überreichen oder anzunehmen; ihr Tun war von diesem besonderen Mittel, den Verräter kennzuzeichnen, abgelöst: auch hier lag das Thema nicht. Das zum Ergreifen bereit Sein und das diesem Ergreifen Antworten entsprachen einander allgemeiner: es war der Verrat des Judas, als des Judas Bereitschaft, Christum

⁴¹³ In Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, a.a.O. noch als ‚Fundamentalüberraschung‘ beurteilt. S. die nachfolgende Anmerkung. Zu der Änderung meines Urteils über die Anzahl der Fundamentalüberraschungen in Klassischen Kompositionen s. das 4. Kapitel (Abschnitt 2,c) dieses zweiten Teiles vorliegender Schrift.

zu ergreifen, und es war Christi Bereitschaft, dieses Ergreifen zu ergreifen, den Verrat anzunehmen. Diesen Teil seines Themas stellte Leonardo dar, entsprechend Lk. 22,21: "Doch siehe, die Hand dessen, der mich überliefert, ist mit mir auf dem Tische: *veruntamen ecce manus tradentis me mecum est in mensa*", und er überstieg jedes Verständnis dieser Stelle dahin, als der Kennzeichnung des Verräters dienend.

Christi andere, die linke Hand entsprach seiner rechten Hand, und deren Darlegung entsprach jenem Ergreifen. Da die Kennzeichnung des Verräters überschritten war, wäre auf dieser Seite eine Darlegung, wer der Verräter sei, nicht äquivalent. Diejenige Darlegung Christi, die einer Ergreifung, wie Leonardo sie sichtbar machte, äquivalent war, überliefert der Vers Lk. 22,22, der dem zitierten Verse unmittelbar folgt: "Zwar geht der Menschensohn dahin, wie es bestimmt ist: *et quidem Filius hominis, secundum quod definitum est, vadit;...*". Leonardo ließ Christus zu der einen Seite hin bereit sein, seine Ergreifung durch Judas anzunehmen, ja sie zu ergreifen, und zu der anderen Seite hin darlegen, daß das Dahingehen des Menschensohnes notwendig und bestimmt sei. Das stellte Leonardo als zentrales Stück des soweit schon doppelartigen Themas dar; doch schon von einem Weherufe über den Verräter, mit dem Lk. 22,22 schließt, war im Bilde des Leonardo nichts zu sehen. Christus, aufgerichtet wie ergeben, wendete sich mit seinem Haupte, sprechend offenen Mundes und in Schmerz, dem mit der linken Hand Offen- und Dargelegten zu.

Leonardo ließ die Apostel links und rechts diesen beiden, durch Christus auseinander gesetzten und äquivalent gemachten Momenten jeweils antworten: im Aufspringen, wissen Wollen, 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 antworteten sie, auf Mund und Wort Christi gerichtet, auf der einen Seite der Ankündigung der Gefangennahme; und auf der anderen Seite der betrachtenden Darlegung, daß das Dahingehen des Menschensohnes bestimmt sei, zunächst durch Erstaunen, Aufmerken und Liebe, dann durch Zeigen, einander Fragen und abschließend-bestätigendes es so gelten lassen. In der Einheit der Äußerung Christi und der Antwort seiner Apostel bestand das Gesamtthema der Komposition des Leonardo.

Folgen wir der Figurenfolge weiterhin. Nach der parataktischen Reihung von Drängen und Anhalten in der Ersten Gruppe, nach dem entschiedenen Hin und Wider in der Zweiten Gruppe, nach dem ruhigen Auf und Ab plötzlich in einer Einzelfigur, inmitten der Komposition, nun die

Fundamentalüberraschung⁴¹⁴: der erste und Hauptapostel der Dritten Gruppe, über die Dar- und Offenlegung Christi, daß der Menschensohn, wie bestimmt, dahingehen werde, überrascht, wich zurück, hob offenen Mundes seine Arme und Hände zur Seite, hob sie in die Nähe und in die Ferne, nicht mehr auf Christi Wort und Mund gerichtet, sondern mit Einem Male des sich offen legenden, des ganzen Christus⁴¹⁵ ansichtig. Mit *Einem Male* wurde an dieser Stelle, an dem, wie ich früher schon sagte, ausgezeichneten Orte: *unmittelbar rechts der Mitte*, das bisher geltende Ausbreiten der Figurenfolge von Links nach Rechts, welches auch in der Verschränkung dreier Gestalten in der Zweiten Gruppe und in der Vereinzlung der Einzelgestalt in der Mitte der Komposition gewahrt blieb, aufgerissen, aus den Fugen gedreht, durch eine Bewegung in die Nähe und die Ferne: dahin fuhren Arme und Hände dieses Apostels auseinander. Dieser Apostel bewahrte sich nicht im Schreck, wie jener Dritte der Ersten Gruppe, die Hände vor sich hebend, sondern er öffnete sich weit in seinem zurückfahrenden ansichtig Werden. Und zu ihm gehörte das aufzeigende und anhaltende Aufmerken des fernerer Begleiters und das sich Erheben und zärtlich schwingende sich Eröffnen des näheren Begleiters. Wie ganz links das gespannte Aufspringen, das sich an dem Nachbarn haltende Wissenwollen, das entsetzte die Hände Heben eine Sinnfolge und -einheit bildete; wie das energisch vorwärtsdrängende Nachforschen Petri, das sich gegen dieses Forschen Zurücksetzen und die Hand zum Greifen Vorwärtsschieben des Judas und das Christus zugewandte, milde sich Petri forschendem Worte und forschender Hand Zuneigen des Johannes, dank der figuralen Durchbildung zur Gruppe, eine Sinneinheit bildete; so war hier das überraschte Zurückfahren, das aufmerkende Näherkommen und das sich eröffnende Entgegendrängen, dank der Gruppe, beisammen und gegen anderes abgesetzt, es war eine Sinneinheit und als solche anzuschauen. Man suche diese komplexen Strukturen nachzuempfinden: so wie die Parataxe der Sinnmotive in der Ersten Gruppe; so wie das Hin und Wider der Sinnmotive in der Zweiten Gruppe; so in der Dritten: das dichte Beieinander des vorkommend-innehaltenden Aufmerkens, des liebenden sich Eröffnens und, als Basis der geistigen Achtsamkeit und der seelischen Zärtlichkeit, das die Kontinuität aufbrechende, auseinandersprengende, die Arme in die Nähe und die Ferne zurückwerfende Schreck-Staunen des Hauptapostels dieser Gruppe, angesichts solcher Darlegung Christi.

⁴¹⁴ Für eine Wende solcher Art innerhalb einer Figurenfolge habe ich den Terminus ‚Fundamentalüberraschung‘ eingeführt in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*; s. a. das 4. Kapitel (Abschnitt 2,c) dieses zweiten Teiles vorliegender Schrift.

⁴¹⁵ Man vergleiche mit diesem Sehen Lassen des ganzen Christus das spätere, durchaus entsprechende Sehen Lassen des ganzen Diogenes durch den treppauf steigenden Jüngling in Raffael's *Schule von Athen*.

Leonardo komponierte die Tischgesellschaft aus einer Einzelfigur und aus vier Gruppen, und er setzte zwischen diese Einheiten jeweils markant eine Zäsur, besonders deutlich zu beiden Seiten der Einzelfigur, welche Abstände und Einschnitte den seine Arme ausbreitenden Christus hervorhoben. Man sollte dabei sehen, daß Leonardo diese Zäsuren sich aus dem Handeln der Gestalten ergeben ließ, daß er sie aus dem Handeln der Gestalten begründete, so wie er früher schon in der *Felsgrottenmadonna* die Nähe und die Distanz des Johannesknaben aus dem Miteinanderhandeln der Gestalten, des Johannes und der Maria, begründet hatte. Die Zäsuren zu beiden Seiten Christi ergaben sich daraus, daß Johannes sich ruhig und milde der Frage des Petrus zuneigte und daß der erste Jünger rechts über Christi Darlegung erstaunt zurückfuhr. Und die Zäsur zwischen der Ersten und der Zweiten Gruppe ergab sich daraus, daß der letzte Apostel der Ersten Gruppe sich staunend aufrichtete und zurücksetzte und der erste der Zweiten Gruppe, Petrus, Johannes zustrebte, und die Zäsur zwischen der Dritten und der Vierten Gruppe daraus, daß der letzte der Dritten Gruppe zärtlich Christus zustrebte und der erste der Vierten Gruppe sich energisch dem letzten der Apostel zuwandte. Leonardo begründete die Gruppen wie auch die Einzelfigur an je ihrem Orte und an ihrer Stelle in der Figurenfolge insoweit jeweils aus dem Handeln ihrer Mitglieder. Nicht die Figurierung der einzelnen Gestalten nur, sondern die Bildung des Figurenzusammenhanges auch entsprang der Beobachtung möglicher Wirklichkeit: auch der Zusammenhang, die Erfindung eines *Ordo*, war Darstellung der Wirklichkeit geworden.

Leonardo meinte aber wohl, bei diesem besonderen Bildvorwurfe mit der Darstellung eines komplexen und möglichen Naturwirklichen allein nicht auskommen zu können: er hob die Figurenfolge des *Letzten Abendmahles* ins Feierliche, ins Erhabene an, durch die Isokephalie sowohl stehender wie sitzender Personen in den Gruppen Eins (erste Figur) und Drei (dritte Figur), durch die Dichte der Personenplatzierung, Petrus und der Apostel rechts nach Christus (mit dem erhobenen Zeigefinger) hatten eigentlich keinen Platz, am Tisch zu sitzen, und, indem er zu Seiten der Einzelfigur nicht Gruppen wechselnder Mitgliederzahl ausbildete, derart nahe der Naturwirklichkeit variierte, sondern viermal eine Dreiergruppe: 3 + 3 + 1 + 3 + 3, setzte.

Es folgte die letzte Gruppe der Komposition: deren erster Apostel fuhr nach rechts herum, er ließ von weit her, aus der Mitte des über jenes Staunen hinwegquellenden sich Erschließens seines Nachbarn, im zweifachen Bogen seiner Arme sehen, was sich zeigte, und wendete sich fragend zum dritten Apostel; und, die Rechte beschwörend vor der Brust, die Linke fragend rücklings auf dem Tische, wendete sich der nächste Apostel eben demselben dritten zu: und dieser dritte beschloß dann Gruppe wie Komposition: ruhig sitzend, den linken Fuß weit ausgestreckt, wendete er sich den erregten Nachbarn zu, er wiederholte die Haltung der Hände des Fragenden, kaum

geändert, und nahm gelassen ruhig, was jener fragte, auf, bestätigte: Ja, so ist es.

Zum Abschluß dieses Kapitels folgen noch zwei Beschreibungen des Leonardo aus dem *Libro di Pittura*, Beschreibungen eigener Erfindungen, welche Leonardo - so die zweite ausdrücklich - *pitture* nannte. Die erste Erfindung war die einer *Storia* eines Geschehens unter Menschen, diejenige einer Schlacht, und die zweite war die einer *Storia* eines Geschehens in der Natur, die einer Landschaft.

Leonardo schrieb solche Erfindungen bald als Anweisungen auf: „Maler, du sollst ...“, so die erste, die der Schlacht (§ 148; ferner z.B. § 146, die einer Nacht; § 147, die eines Unwetters; § 806, die einer Landschaft); bald als Schilderung eines Geschehens wie vor seinen Augen, so die zweite (§ 804; ferner z.B. § 68, die eines Sturmes). Leonardo begann einige Male mit der Schilderung des Atmosphärischen, aus welchem sich die Menschen und die Dinge dann in's Klare hoben⁴¹⁶, so bei der Schilderung der Schlacht (§ 148; z.B. auch § 146, in der Schilderung einer Nacht). Leonardo beschrieb äußerst konkret und aus der Sache des Naturwirklichen heraus begründend.

In der nachfolgenden Beschreibung einer Landschaft schilderte Leonardo dasjenige, was sich nach und nach in der Natur begab, er schilderte es als einen Vorgang, als ein Geschehen, er schrieb Natur-Geschichte.

Nun zunächst die Beschreibung der Erfindung einer Schlacht, aus der Feder des etwa Vierzigjährigen. Eingangs dieser Schrift - bei der erwähnten Erörterung des heuristischen Modelles eines Werkprozesses - hatte ich bereits einen gezeichneten *Ureinfall* für eine Komposition oder einen Kompositionsteil eines *Reiter- und Fußsoldatenkampfes* (ca. 1503, Feder 0,10 x 0,14, Venedig, Accademia 216, Popham 193B) herangezogen. Bei der folgenden Beschreibung sei noch auf die Schilderung der leichten Bewegung der Sieger - etwa in der Mitte - hingewiesen, rhetorisch angemessen und sachlich dem Gemütszustande der Erleichterung entsprechend.

Eine Schlacht mit Infanterie, Kavallerie und Artillerie, ca. 1492.

“Wie man eine Schlacht figurieren sollte (*come si debbe figurar una battaglia*):

Du wirst vor allem den Rauch der Artillerie machen, in der Luft vermischt mit dem Staube, der aufgeworfen wurde durch die Bewegungen der Pferde der Kämpfenden⁴¹⁷. Diese Mischung wirst du so machen: Der Staub, weil er erdig ist

⁴¹⁶ Ich erinnere daran, daß Leonardo die zehn Kategorien - wohl als Wahrnehmungskategorien - in einer Weise aufzuzählen pflegte, welche der sukzessiven Wahrnehmung der Dinge in einem allgemeinen Hell-Dunkel entsprach: *tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto, quiete*. S. den Abschnitt über die zehn Kategorien in diesem Kapitel.

⁴¹⁷ Pedretti und Vecce ergänzen ein ‚und‘: *dal movimento de' cavalli [e] de' combattitori*: von der Bewegung der Pferde [und] der Kämpfenden.

und schwer und obgleich er seiner Feinheit wegen sich leicht erhebt und in der Luft vermischt, kehrt nichtsdestoweniger freiwillig nach unten zurück; und am höchsten hinauf kommt der feinste Teil des Staubes, folglich wird er dort weniger gesehen und er scheint dort fast von der Farbe der Luft. Der Rauch (der Artillerie), der sich mit der staubigen Luft vermischt, wenn er sich sehr erhebt bis zu einer bestimmten Höhe, wird wie dunkle Wolken erscheinen, und man sieht auf diesen Höhen viel deutlicher den Rauch als den Staub. Der Rauch wird farblich etwas zum Blauen hin neigen und der Staub zu seiner eigenen (erdigen) Farbe. Auf der Seite, auf die das Licht fällt, wird diese Mischung aus Luft, Rauch und Staub sehr viel heller scheinen als auf der entgegengesetzten Seite. Die Kämpfer, um so mehr sie in der genannten (Luft)trübung stecken, um so weniger wird man sie sehen und um so geringer wird der Unterschied zwischen den Lichtern und Schatten an ihnen sein.

Du wirst rötlich machen die Gesichter, (überhaupt) die Personen und die Luft [und die Füsiliere]⁴¹⁸, zusammen mit ihren Nachbarn; und besagte Röte, je mehr sie sich von ihrer Verursachung entfernt, um so mehr verliere sie sich (auch). Und die Figuren, die zwischen dir und dem Lichte sind, werden, wenn sie ferne sind, dunkel scheinen in hellem Umfelde, und deren Beine, je mehr sie der Erde nahe sind, werden um so weniger zu sehen sein, weil der Staub dort dicker ist und dichter.

Und wenn du Pferde machen wirst, die außerhalb des Gewühles rennen, dann mache Staubwölkchen, eines vom anderen entfernt wie das Intervall eines Pferdesprunges sein könnte, und jenes Wölkchen, das am weitesten entfernt ist von besagtem Pferde, sei weniger sichtbar, vielmehr sei es hoch (gestiegen), sich auflösend und dünn, und das (dem Pferde) nächste (Wölkchen) sei sehr deutlich, kleiner und sehr dicht.

Die Luft sei voll von Mengen von Pfeilen verschiedener Richtungen, die aufsteigen, die niedergehen, einige seien in gerader Linie. Und die Kugeln der Füsiliere seien begleitet von etwas Rauch, ihrem Fluge nachfolgend. Und den vordersten Figuren(, denen) wirst du voll Staub machen (sowohl) die Haare und die Augenbrauen und (wie auch) andere glatte Stellen, die geeignet (sind), Staub aufzunehmen. Du wirst die Sieger machen, dahineilend, mit Haaren und anderen leichtem Zeuge im Winde verteilt (wehend), mit herabgezogenen Augenbrauen; er (der Sieger in seinem frohen Eilen) wirft die entgegengesetzten Gliedmaßen nach vorne, d.h. wenn er den rechten Fuß vorführen wird, dann komme auch der linke Arm vor. Und wenn du irgendeinen Gefallenen machen wirst, dann wirst du eine Spur von seinem Ausgleiten auf den Staub (auf die Erde) machen, der (die) zu blutigem Moraste geworden; und ringsum in der mäßigen Feuchte der Erde wirst du Fußabdrücke von Menschen und Pferden, die dort vorübergingen, sichtbar machen. Mache dann irgendein Pferd seinen Herrn tot nachschleifen und hinter sich im Staube und im Schlamme die Spur des geschleiften Körpers

⁴¹⁸ Ergänzung durch Pedretti und Vecce.

zurücklassen. Mache dann die Besiegten und die Geschlagenen bleich, mit hochgezogenen Augenbrauen dort, wo sie verbunden (einander nahe) sind, und das Fleisch, das über ihnen ist, (die Stirn) sei reich an Schmerzesfalten. Und die Nasenflügel seien mit einigen Falten versehen, die von den Nasenlöchern in einem Bogen ausgehen und beim Anfange des Ohres enden. Die Nasenlöcher (-flügel) sind hochgezogen, Ursache jener Falten. Die zu einem Bogen gezogenen Lippen geben die oberen Zähne frei; die Zähne sind getrennt (der Mund steht offen) nach der Art des Wehklagens. (Die) eine Hand möge einen Schild (einen Schutz) bilden den angstvollen Augen, die Innenseite (der Hand) gegen den Feind gewendet, die andere (Hand) möge sich auf den Boden stemmen, um den erhobenen Oberkörper zu stützen. Andere wirst du schreiend machen mit aufgesperremtem Munde und auf der Flucht. Du wirst viele Arten von Waffen machen zwischen den Füßen der Kämpfer, wie zerbrochene Schilde, Lanzen, zersprungene Schwerter und anderes ähnliches. Du wirst tote Männer machen, einige halb verdeckt vom Staube, andere ganz vom Staube, der sich mische mit dem ausgetretenen Blute, sich in roten Schlamm zu verwandeln; du wirst Blut sehen machen, nach seiner Farbe, wie es gekrümmten Laufes vom Körper in den Staub fließt. Du wirst andere im Sterben die Zähne zusammenpressen, die Augen verdrehen, die Faust auf die Brust pressen machen und die Beine verdreht. Man könnte auch jemanden sehen, der sich, der Waffen beraubt und vom Feinde niedergeschlagen, gegen diesen Feind wendet und mit Kratzen und Beißen grausame und harte Rache nimmt. Man könnte auch ein Pferd ledig dahinlaufen sehen, die Mähne flatternd im Winde, und unter die Gegner galoppieren und mit seinen Hufen viel Schaden anrichten sehen. Man sähe auch einen Verstümmelten auf die Erde fallen, sich mit dem Schilde bedecken (schützen) und (sähe auch) seinen Gegner, niedergebeugt, mit Gewalt ausholen, ihm den Tod zu geben. Man könnte viele Männer sehen, gefallen in einem Haufen, auf einem toten Pferde (liegend). Man könnte einige Sieger vom Kämpfen ablassen und aus der Menge heraustreten sehen, indem sie mit beiden Händen sich die Augen und die Backen säubern, die vom Schmiere bedeckt, der vom Tränen ihrer Augen ob des Staubes herrührt. Man könnte die Entsatzschwadronen stehen sehen, voll von Hoffnung und von Zweifel, mit gespannten Augenbrauen und diese mit den Händen beschattend, und sie ausschauen sehen in den dichten und verworrenen (Schlachten)-Nebel vor ihnen, aufmerksam auf ein Kommando ihres Hauptmannes. Und ähnlich den Hauptmann (sehen), mit erhobenem Kommandostabe auf die Entsatztruppe zusprengend, ihnen den Teil (die Stelle) zeigen, wo es ihrer bedarf. Und irgendeinen Fluß und in ihm rennende Pferde, welche das Wasser ringsum mit Wellenturbulenz erfüllen und mit einem Schaum- und Wassergemisch, das in die Luft springt (spritzt) und zwischen die Beine und die Leiber der Pferde. Und man soll keine ebene Stelle machen, an der nicht die Fußstapfen voll sind von Blut“ (§ 148⁴¹⁹, ca. 1492).

⁴¹⁹ Da der § 148 im Codex Urbinas ca. 30 Blätter später fortgesetzt wurde, welche Anordnung

Trotz der in der frühen Neuzeit verbreiteten Begeisterung für das Darstellen von Schlachten als Zeugnisstätten männlicher Tugend, zugleich als Gelegenheit, unmöglich Scheinendes, nämlich eine Unordnung ordentlich - d.h. folgerecht -, darzustellen, äußerte sich Leonardo, wie in anderem Zusammenhange schon zitiert, auch einmal so: *...nelle battaglie, dove... compositori di tale discordia, o vo' dire pazzia bestialissima ...* „... in den Schlachten, wo ... die Mitwirkenden an einer solchen Unordnung oder, besser gesagt: an einem solchen, äußerst tierischen [oder: höchst dummen] Wahnsinn ...“ (§ 177, ca. 1505/10); das war allerdings die jüngste der mitgeteilten Äußerungen, die eines Mannes inzwischen Mitte fünfzig.

Nun die Beschreibung einer Landschaftserfindung aus den mittleren fünfziger Jahren seines Lebens. Zwei andere Beschreibungen eines Unwetters und eines Sturmes (§§ 68, 147) habe ich weiter oben bereits unter dem Gesichtspunkte einer die Naturwirklichkeit überschreitenden Leistung der Phantasie mitgeteilt. Auch auf den in dieser Beschreibung verwendeten Begriff einer *necessaria figurazione* habe ich schon hingewiesen.

Eine Landschaft mit Gebirgen, Bergen und Hügeln, wie sie sein müssen, ca. 1508/10 oder später.

„Gemälde (Malerei), welches die notwendige Figuration der Alpen, Berge und Hügel zeigt ... und, wie die Berge wachsen (*Pittura che mostra la necessaria figurazione delle alpi, monti e colli, ...e come li monti crescono*): Die Figuren der Berge, die sogenannte ‚Kette der Welt‘, wurden von den Flußläufen hervorgebracht, die aus dem Regen, aus Schnee, Hagel und Eis, welche die Strahlen der Sonne im Sommer schmelzen, entstehen. Dieses Schmelzen ist Erzeugen von Wassern, in vielen kleinen Bächen gesammelt, von verschiedenen Seiten dann zu größeren Bächen zusammenlaufend. (Diese Wasser) wachsen an Größe, je weiter sie fließen, bis sie sich zum großen Meere, zum Ozeane zusammenfinden, (dabei) von dem einen Ufer immer nehmend und dem anderen (Ufer) gebend, bis sie die Breite ihrer Täler durchmessen (haben) [Das Flußbett verschiebt sich]. Sie begnügen sich auch damit nicht, (vielmehr) verzehren sie die Füße der seitlichen Berge [unterspülen sie], welche (dann) über die Flüsse zusammenstürzen und die Täler verschließen und den Lauf des Flusses hindern, als wollten sie sich rächen, und ihn in einen See verwandeln, in welchem das Wasser zu langsamster Bewegung gedemütigt scheint bis dahin (bis zu dem Zeitpunkte), daß die vom Bergsturze erzeugte Schließung (des Tales) vom Laufe der vorgenannten Wasser von Neuem aufgezehrt wurde.

Ludwig in seiner Edition beibehalten, findet sich der zweite Teil des Paragraphen bei ihm hinter dem § 262. Pedretti und Vecce fügen die beiden Teile in ihrer Edition unter § 148 wieder zusammen.

Nun werden wir sagen, daß das Wasser, je kürzer und schmaler der Weg ist, den es fließt, desto weniger den Ort, an dem es vorüberfließt, verzehrt und umgekehrt, wo es tief und sehr breit (ist), mehr. (Da) die höchsten Joche der Berge die meiste Zeit mit Schnee bekleidet sind und Regen(fälle) sie (nur) kurze Zeit treffen und da es (dort also auch) keinen Fluß gibt, folgt daraus, daß die wenigen beim Verschlucken durch den trockenen Gipfel (noch) übrig gebliebenen Regentropfen (nur) kleinste Rinnsale von langsamster Bewegung zu erzeugen beginnen, welche infolge der alten Wurzeln kleiner Gräser (Pflanzen) nicht die Kraft haben, sich mit irgendeinem Partikel der von ihnen bewegten Erde zu trüben: weshalb diese Joche der Berge in ihren Oberflächen mehr Ewigkeit (Dauer) haben als in ihren Füßen, wo die wilden Läufe gesammelter Wasser [bes. die Wildwasser], nicht zufrieden mit der (schon mit)getragenen Erde, fortwährend (noch) Hügel, bedeckt von Pflanzen, zusammen mit größten Fels(brocken) bewegen und über lange Strecken hinrollen, bis sie diese in kleine Kiesel und letztlich feinen Sand überführt haben.

... Es ist notwendig einzuräumen, daß sich die Füße der Berge und Hügel fortwährend zusammenziehen [da abgespült, kleiner im Umfange werden]; weil das so ist, kann man nicht leugnen, daß die Täler sich verbreitern; und, weil die Breite des Flusses dann die angewachsene Breite des Tales nicht mehr ausfüllen kann, wechselt er fortwährend den Platz; er verläßt das Bett an demjenigen Orte, an dem er mehr Material abgeladen hat; und, indem er dieses Material (dann wieder) benagt, die Dämme wegnimmt soweit, bis das gesamte, (dort) schon gelassene Material (wieder) weggetragen ist, gewinnt er (schließlich) sein altes Bett zurück, aus dem er nicht (mehr) weicht, bis daß ein ähnliches Geschehen ihn (abermals) aus der genannten Lage retour bewegt. Und so entledigt ein jedes Tal sich, von Regen zu Regen, welche von Zeit zu Zeit fallen, des Materiales und der Last [und dieser Wegtransport von Material läßt die Berge relativ höher werden, läßt sie ‚wachsen‘].“ (§§ 804/5, ca. 1508/10 oder später; aus meiner Auswahlübersetzung).

3. Kapitel: Leonardo's *Libro di Pittura*: eine Auswahlübersetzung.

Einleitung: Zur wissenschaftlichen Ausbildung eines Malers.

Leonardo nannte seine Werkstatt, in der er die Malerei als vertiefte Studienkunst, als Wissenschaft, betrieb, auch *studio*, und er notierte sogar, welcher Anstrich und welche Fenster der Arbeit förderlich seien. So empfahl er, die Wände grau oder in einem grau getönten Weiß zu streichen, auf daß kein farbiger Widerschein der Wände die Beurteilung und Wahl von Farben beeinflusse, sie störe: „So also, Maler, der du darstellen willst, färbst du die Wände deines Studio etwas mit Weiß, gemischt mit Schwarz, da Weiß und Schwarz keine Farben sind (*adonque tu, pittore, che voi ritrarre, tingi alquanto le pariete del tuo studio di bianco misto con nero, perché bianco e nero non è colore*)“ (§ 703, ca. 1508/10). Leonardo empfahl dann Fenster ohne Sprossen, empfahl, eine Leinwand⁴²⁰ in den Fensterrahmen zu spannen und diese Leinwand gegen die Ränder zu allmählich schwarz zu tönen, auf daß das Licht dort nicht plötzlich und heftig abgeschnitten werde: *Sia la finestra delle stanze de' pittori fatta d'impannate senza tramezzi, et occupata di grado in grado inverso li suoi termini di gradi di scurito di nero, in modo che 'l termine de' lumi non sia congiunto col termine della finestra* (§ 431, ca. 1508/10).

Die jüngsten Mitglieder seines Studio nannte Leonardo *putti* (§ 51, ca. 1510/11) oder auch *putti pittori* (§ 49, ca. 1492), Malerlehrebuben (so Ludwig z.St.), welche lernen sollten (§ 49: „... und ich erinnere dich, daß du eher den Fleiß erlernest als die Geschwindigkeit“) und auf ihre Eignung hin zu beurteilen waren (§ 51: „Zahlreich sind die Menschen, die Verlangen und Liebe zum *Disegno* haben, aber keine Anlage, *disposizione*, dazu, und das erkennt man [schon] an den Lehrebuben, [jenen,] die ohne Hingabe (*deligenza*) sind und ihre [gezeichneten] Sachen nicht mit Schattierung zu Ende bringen“, gemeint wohl auch: die sich schnell zufrieden geben und nicht selbst weitergehen).

Die etwas älteren jungen Leute in seinem Studio nannte Leonardo *giovani*; und er sprach, als er vierzig Jahre alt und längst ein Lehrer war, auch über den Weg und die Reihenfolge des Lehrens und des Lernens:

Die *giovani* sollten lernen, wohl: zeichnend lernen:

1. *imparare prospettiva*, zunächst die Perspektive, gemeint wohl die Linearperspektive

⁴²⁰ Leinwandfenster im Hinblick auf die richtige Beurteilung der Farben von Schatten und Lichtern z.B. auch im § 816 (weiter unten).

2. *imparare le misure d'ogni cosa*, dann die Maße und Proportionen jedweder Sache
3. *imparare di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra*, dann nach (wohl:) Zeichnungen guter Meister, um sich an wohlgebildete Glieder und Gliedmaßen zu gewöhnen
4. *imparare da naturale, per confermarsì la ragione delle cose imparate*, dann durch das Naturstudium, um das Gelernte aus der Sache verstehen und begründen zu können
5. *veder un tempo di mane di diversi maestri*, dann sollten sie eine Zeit lang Werke betont verschiedener Meister anschauen
6. *fare abito a metter in pratica et operare l'arte*, dann mit der eigentlichen Praxis und der Ausübung der Kunst beginnen (§ 47, ca. 1492).

An anderer Stelle schrieb Leonardo, entsprechend den Stufen 3 und 4, sie sollten:

1. (=3): *suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri ... col giudizio del suo precettore*, die Hand gewöhnen durch Kopieren der Zeichnungen guter Meister ... nach dem Urteile ihres Lehrers
2. (=4): *suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone, con quelle regole che ... si dirà*, sich gewöhnen an und durch das Abzeichnen vollrunder, tauglicher Gegenstände der Naturwirklichkeit, unter jenen Regeln, den Gesichtspunkten, die man [sc. Leonardo] nennen werde (§ 63, ca. 1492).

Man könnte dieses Ausbildungsprogramm des Leonardo, allerdings zu Beginn seines Aufbaues der Malerei als Wissenschaft niedergeschrieben, als noch konventionell beurteilen, vielleicht abgesehen von der prominenten Stellung der (Linear-?)Perspektive. Doch fällt die Zweckbestimmung des Naturstudiums auf und die Plazierung des erneuten Studiums der Werke nun verschiedener Meister an einen Punkte der Ausbildung, an dem der Adept bereits begonnen hatte, das Gelernte aus der Sache zu verstehen und zu begründen, als Erweiterung seines Horizontes und Bereicherung seiner Erfahrung.

Zwanzig Jahre später nannte Leonardo die Aufgabe der Ausbildung dann so: „Das Studium der jungen Leute, welche sich vervollkommen wollen, welche professionell werden wollen, in denjenigen Wissenschaften, die alle Figuren der Werke der Naturwirklichkeit darstellen, muß um die Zeichnung sein (um die Zeichnung kreisen), begleitet von Licht und Schatten, entsprechend dem Orte, an dem diese Figuren (die Werke der Naturwirklichkeit) versammelt sind (*lo studio de' giovani, li quali desiderano de profezzionarsi nelle scienze imitatrici di tutte le figure de l'opere di natura, debbono essere circa 'l disegno accompagnati da l'ombre e lumi conveniente al sito dove tali figure so' collocate*)“ (§ 48, ca. 1510): das nannte nun eine wissenschaftliche Ausbildung, kategoriengeleitet und im Hinblick auf die Malerei als Wissenschaft vom Sichtbaren und von all dem, was sichtbar gemacht werden konnte.

Leonardo riet immer wieder, langsam und mit Urteil zu arbeiten (*di far adagio; e*

giudicare), Schritt für Schritt, und eher die Sorgfalt zu suchen als die schnelle Praxis (*prima imparare la deligenza che lla presta pratica*) (§ 70, ca. 1492), so in diesem frühen Texte § 70 des Vierzigjährigen.

Leonardo widerriekt jede Einseitigkeit, z.B. anhand von Porträt und *Storia*, so in einem Texte des Fünfzigjährigen:

„Ich habe allüberall gesehen bei all denen, die sich einen Beruf daraus machen, Gesichter nach der Natur zu zeichnen (Ludwig: Gesichter nach dem Leben zu porträtieren), daß derjenige, der es am ähnlichsten macht, (zugleich) der traurigste Kompositeur von *Storie* ist wie kein anderer Maler. Und das kommt daher, daß bei demjenigen, der eine Sache besser macht, manifest ist, daß die Natur ihn zu dieser solchen Sache mehr als zu einer anderen disponiert hat; und er hat darum mehr Liebe dazu gehabt und die größere Liebe hat ihn sorgfältiger gemacht; und die gesamte Liebe, die auf einen Teil gewendet wurde, fehlt dann dem Ganzen, weswegen er all seine Freude allein mit dieser Sache vereinigt hat, indem er das Universale für das Partikulare bei Seite schob. Da die Potenz eines solchen Ingeniums auf einen kleinen Bereich reduziert ist, hat es keine Potenz, sich auszudehnen, und ein solches Ingenium gleicht einem Hohlspiegel, der die Sonnenstrahlen auffängt: wenn er die Strahlenmenge in größerer Breite reflektiert, dann reflektiert er sie mit lauer Wärme, und wenn er sie alle auf einen kleineren Platz reflektiert, dann sind diese Strahlen von immenser Hitze, aber auf wenig Platz. Solches machen die so beschaffenen Maler, indem sie keinen anderen Teil der Malerei lieben, als nur allein das Gesicht des Menschen; und schlimmer ist, daß sie einen anderen Teil der Kunst (gar) nicht kennen, den sie Wert schätzten oder in dem sie Urteil hätten ... (*io ho veduto universalmente a tutti quelli che fan professione di ritrarre volti al naturale, che quel che fa più somigliare è più tristo compositore di storie che nessun altro pittore. E questo nasce perché quel che fa meglio una cosa gli è manifesto che la natura l'ha più disposto a quella tal cosa che a un' altra, e per questo n'ha auto più amore, e 'l maggior amore l'ha fatto più deligente; e tutto l'amore ch'è posto a una parte manca 'l tutto, perché s'è unito tutto il suo diletto in quella cosa sola, abbandonando l'universale pel particolare. Essendo la potenza di tale ingegno ridotta in poco spazio, non ha potenza nella dilatazione, e fa questo ingegno a similitudine dello specchio concavo, il quale pigliando li razzi del sole, quando riflette essa quantità di razzi in maggiore somma di dilatazione, li rifletterà con più tepida caldezza, e quando esso li riflette tutti in minore loco, allora tali razzi so' d'immensa caldezza, ma adopra in poco loco. Tal fanno questi tali pittori non amando altra parte della pittura che 'l sol viso de l'omo; e peggio è che non conoscono altra parte ne l'arte di ch' essi faccino stima, o ch'abbino giudizio ...*)” (§ 58, ca. 1500/05).

Die nachfolgende Regel, die Leonardo vierzigjährig niederschrieb, klingt - dank ihrer zwei höchst anschaulichen Vergleiche - so, als habe Leonardo sie für *putti*,

Lehrbuben, ausgedacht und ihrem Verständnis angepaßt, Lehrbuben, denen sie ja auch ausdrücklich gilt:

„Welche Regel man den Malerlehrbuben geben muß: wir wissen klar, daß das Sehen zu den schnellsten Tätigkeiten gehört, die es gibt, und daß es in einem Momente unzählige Formen sieht; nichtsdestoweniger sie (d.h. diese Formen) nicht versteht, wenn nicht eine auf ein Mal (wenn nicht eine nach der anderen). Setzen wir den Fall, du, Leser, betrachtest in einem Augenblicke dieses ganze, beschriebene Blatt, sofort wirst du urteilen, es sei voll von verschiedenen Buchstaben: du wirst in derselben Zeit aber nicht erkennen, welche Buchstaben dort sind, noch was sie sagen wollen; daher mußt du Wort für Wort, Vers für Vers lesen, um Kenntnis dieser Buchstaben zu haben. Auch, wenn du auf die Höhe eines Gebäudes steigen möchtest, wirst du dich (Ludwig:) bequemen, Stufe für Stufe hinaufzusteigen, anders ist es unmöglich, auf seine Höhe zu gelangen. So sage ich zu dir, den die Natur (deine Begabung) zu dieser Kunst wendet: wenn du wahre Kenntnis der Formen der Dinge haben willst, dann beginne mit den Teilen derselben und gehe nicht zum zweiten weiter, wenn du nicht vorher den ersten gut im Gedächtnisse und gut in der Praxis [des Zeichnens] hast. Wenn du es anders machst, wirfst du Zeit weg oder aber verlängerst beträchtlich das Studium. Und ich erinnere dich, daß du eher die Sorgfalt lernest als die Schnelligkeit (*Quale regola si de' dare a' putti pittori: Noi conosciamo chiaramente che lla vista è delle <più> veloci operazione 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 non conoscerai in questo tempo che lettere [si] sieno, né che vogliono dire; onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a voler avere notizia d'esse lettere. Ancora, se vorrai montare a l'altezza d'un edificio, converratti salire a grado a grado, altramente fia impossibile pervenire alla sua altezza. E così dico a te, il quale la natura volge a quest'arte: se vogli avere vera notizia delle forme delle cose, [cominciati] alle particule di quella, e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria e nella pratica la prima. E s'altro farai, gitterai via il tempo, o veramente allungherai assai lo studio. E ricordoti ch'impari prima la deligenza che la prestezza*)“ (§ 49, ca. 1492).

Die folgende Regel des Sechzigjährigen dagegen, die ausdrücklich auch die *giovani* nennt, formulierte Leonardo, als wollte er an den Ernst ‚strebender Jünglinge‘ appellieren:

„In welcher Weise der Jüngling in seinem Studium vorgehen soll: der Geist des Malers muß sich fortwährend umwandeln in so viele Erörterungen, als da Figuren bemerkenswerter Gegenstände sind, die vor ihm erscheinen, und bei diesen den Schritt verhalten und sie notieren und über sie Regeln aufstellen, indem er den Ort, die Umstände, das Licht und die Schatten bedenkt (*In che modo debb'il giovane procedere nel suo studio. La mente del pittore si debb'al*

continuo trasmutare in tanti discorsi quante sono le figure delli obbietti notabili che dinanzi gli appariscano, et a quelle fermar il passo e notarle, e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circostanzie, e lume e ombre) (§53, ca. 1510). Das war Anrede an werdende Maler, welche ihre wissenschaftliche, kategoriengeleitete Ausbildung im Hinblick auf die Malerei als Wissenschaft betrieben.

Und eben diesem angehenden Malern und zu eben diesem Zwecke galt und diente auch Leonardo's *Libro di Pittura*: zu was sonst wäre die Fülle an Beobachtungen und Urteilen über die sichtbare Naturwirklichkeit unter dem Titel gerade eines *Buches von der Malerei* zusammenzustellen und solcher Art in die *Doctrina* von der Malerei, nun als Wissenschaft, aufzunehmen gewesen? Diesem dort Beobachteten und Beurteilten konnte ein Adept der Wissenschaft der Malerei, lesend, nachschlagend, mitverstehend, sich anverwandeln (*trasmutarsi in discorsi*); und ein dann solcher Art wissenschaftlich ausgebildeter Mann mochte darnach als Maler praktisch tätig werden, gewissermaßen: nach seinem Studium (*studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza*, § 54, ca. 1510); oder er mochte selber weiter forschen und damit in der zeichnenden und malenden Wissenschaft verbleiben.

Aus der in des Leonardo *Libro di Pittura* niedergelegten Fülle an Beobachtungen und Urteilen folge nun - über das in den beiden vorangehenden Kapiteln Mitgeteilte hinaus - eine Auswahl in Übersetzung.

Vorbemerkungen zur Übersetzung.

Francesco Melzi stellte um und nach 1540 das Buch von der Malerei, jenen *Libro di Pittura*, aus den Handschriften Leonardo's zusammen, welche ihrerseits aus den Jahren 1492 bis 1518 stammten. Leonardo dürfte mit seinem Assistenten und vorgesehenen Erben der Manuskripte über die Anlage dieses Traktates gesprochen haben, doch bleibt es ungewiß, wie weit der Aufbau des Buches im Einzelnen einem Plane Leonardo's folgte oder nach dem Zustande der Manuskripte auch folgen konnte. Darüber habe ich, der Forschung entsprechend, in der vorliegenden Schrift zu Beginn des Kapitels „Leonardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften“ berichtet.

Die Malerei, wie mehrfach dargelegt, sei Wissenschaft - so lehrte Leonardo -, sie sei die Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne. Der Maler erforsche dieses. Und der Maler forsche, wie zitiert, indem er zeichne und schreibe, z.B: *Ma per tornare al nostro intento, qui di sotto si figurerà e dirà ...* (§ 368, ca. 1505/08). In diesem Kapitel geht es nun ausschließlich um niedergeschriebene Studien Leonardo's.

Es handelt sich dabei um eine Auswahlübersetzung aus dem *Libro di Pittura*. Ich habe die Auswahl beschränkt auf einen Teil der Beobachtungen, Überlegungen und Urteile, die Leonardo in diesem *Libro* dem Naturwirklichen widmete. Alle Texte, die Studien zu Bäumen (vor allem in der *Parte Sesta* des *Libro*) und sonstigen Pflanzen und zu Wolken (vor allem in der *Parte Settima*), auch zum Horizonte (in der *Parte Ottava*) enthalten, habe ich bei Seite gelassen und auch, was Leonardo zu der Gewandbildung im Besonderen (in der *Parte Quarta*) notierte. Ferner habe ich mich auf Texte aus der Zeit von 1500 an, der Zeit der vollen Ausbildung der Malerei als Wissenschaft, beschränkt; drei Ausnahmen, die sich schon durch ihren Beobachtungsstil zu erkennen geben, habe ich zusätzlich als solche bezeichnet. Im Gesamten ging es mir bei der Auswahl darum, einen Eindruck von der Art dieser Notate und dieser Seite der Praxis der Malerei als Wissenschaft zu vermitteln.

Leonardo's theoretische, argumentative Überlegungen und Urteile über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften (den heute sg. Paragone), die den Ersten Teil des *Libro* bilden, wollte ich lieber in der Form einer Erläuterung präsentieren, statt sie nur zu übersetzen, wie in dem entsprechenden Kapitel auch getan. Und Leonardo's grundsätzliche Überlegungen und Urteile zur Malerei als Wissenschaft, dieser Wende im Verständnis der Malerei als Studienkunst, und seine spezifischen Überlegungen und Urteile zum künstlerischen Machen, zum Studienprozesse und zum Werkprozesse, und zu Fragen des Komponierens, wollte ich ebenfalls in zumeist erläuternder Form darlegen, wie im vorigen Kapitel getan. Die in diesen beiden Kapiteln herangezogenen Texte wird man, von - dort jeweils bezeichneten - Ausnahmen abgesehen, hier nicht wiederum finden. Die in diesem Kapitel vorgelegten Texte beschäftigten sich, ohne von Bäumen, Wolken und Gewändern zu handeln, ganz und gar mit dem Sichtbaren und dem sichtbar Gemachten (in einer Auswahl) und nicht mehr mit Methodischem und Methode. Ich habe versucht - wie es schon Melzi anstrebte und es Leonardo's Absicht, soweit wir diese denn kennen (cf. § 438, wohl ca. 1505/10⁴²¹), entsprochen hatte -, die ausgewählten Texte nach Leonardo's Kategorien anzuordnen, nach sieben der insgesamt zehn Kategorien, in drei Teilen, und ich habe die drei Teile darnach benannt: 1. Bewegung und Ruhe; 2. Finsternis, Licht und Farbe; 3. Nähe und Ferne (incl. einiger Notizen zur Landschaft). Die drei anderen Kategorien, Körper, Figur und Lage, von denen bei einer Erörterung nach jenen sieben Kategorien garnicht abgesehen werden kann und die sich insofern zum Sortieren der Texte nicht sonderlich eignen, habe ich demgemäß in den Überschriften der drei Teile nicht ausdrücklich erwähnt. Und innerhalb der drei Teile habe ich versucht, die Texte in eine weiterführende Reihenfolge zu bringen, wie es - so hoffe ich - die Gliederung und die Paragraphenüberschriften erkennen lassen.

⁴²¹ Im vorigen Kapitel im Abschnitt über die zehn Kategorien herangezogen.

Diese Gliederung und die Paragraphenüberschriften mögen dem Leser dienen, jene Texte aufzusuchen, die ihn thematisch interessieren. Diese Gliederung und die jeweils kursiv gesetzten Paragraphenüberschriften sind von mir, sie stehen nicht im Texte des Leonardo.

Die übliche Zählung der Paragraphen stammt von Ludwig, der der Gliederung und den Überschriften usf. innerhalb des Codex Urbinas dabei gefolgt war⁴²².

Wenn einzelne Paragraphen die Fortsetzung anderer schienen, habe ich sie zusammengestellt und zusammen übersetzt und ihre Nummern eingangs zusammengefaßt; die Nummern erscheinen dort in aufsteigender Folge (z.B. §§ 354/55); falls ich die Paragraphen innerhalb der Übersetzung dann anders gereiht habe, wurden die Nummern innerhalb des Textes wiederholt. Andere Paragraphen habe ich auch gekürzt oder auch aufgeteilt, wenn es mir sinnvoll schien, und solche Kürzungen in der üblichen Weise kenntlich gemacht. Ein gelegentliches cf. § Nr. am Ende eines Paragraphen benennt eine nahezu identische Parallele, die ich nicht übersetzt habe. Leonardo's und Melzi's Überschriften der Paragraphen habe ich bei Seite gelassen, es sei denn, sie enthielten eine Erweiterung des im Texte Mitgeteilten.

Ich habe auch die Illustrationen bei Seite gelassen, doch auf sie hingewiesen, und die Texte redaktionell entsprechend überarbeitet. Ich habe auch die mathematischen Demonstrationen von Aussagen bei Seite gelassen, selbst dann, wenn diese Demonstrationen, wie gelegentlich (z.B. §§ 736/37, 748/50), eher Nutzenwendungen auf komplizierte Fälle waren, da es mir nicht auf eine materielle Vollständigkeit des Erforschten und Mitgeteilten ankam, sondern um eine Auswahl ging; die Einzelverweise auf Details dieser Demonstrationszeichnungen habe ich entsprechend getilgt.

Ich habe die Datierung der Paragraphen von Carlo Pedretti und Carlo Vecce⁴²³ übernommen, die in ihrer maßgebenden Ausgabe des *Libro* bei jedem Paragraphen darüber hinaus vermerken, ob der jeweilige Text auch als Autograph erhalten ist, und dieses Autograph gegebenenfalls nachweisen.

Meine Übersetzung stammt aus den 1980er Jahren⁴²⁴, an einigen Stellen neuerdings ergänzt und im Gesamten zur besseren Lesbarkeit übergangen. Damals war die Edition von Heinrich Ludwig⁴²⁵ die Textgrundlage, dessen eigene Übersetzung ich stets verglichen und mehrfach zitiert habe (,Ludwig:...').

⁴²² So Pedretti-Vecce (s. die nachfolgende Anmerkung), p. 111.

⁴²³ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Carlo Pedretti, transcr. Carlo Vecce, Florenz 1995 (Biblioteca della Scienza Italiana IX).

⁴²⁴ Ich danke Frau Anna Lisa Scarpa für die Durchsicht meiner Auswahlübersetzung, für ihre Korrekturen und Korrekturvorschläge, welche sie (etwa 1990 als studentischer Hilfskraft) getan und gemacht.

⁴²⁵ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg., übers. u. erläutert Heinrich Ludwig, vol. 1-3, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. hg. Rudolf Eitelberger v. Edelberg), Nachdruck Osnabrück 1970.

Nun habe ich meine Übersetzung mit der inzwischen erschienenen Edition von Pedretti und Vecce abgeglichen und auch die eingestreuten italienischen Zitate nach deren Lesung wiedergegeben.

Meine Übersetzung ist möglichst wörtlich; aus dem Texte sich ergebende Einfügungen, welche die Lesbarkeit erhöhen sollen, stehen in runden Klammern; sachliche Ergänzungen in eckigen.

Die Folge daraus, daß es sich um Notizen Leonardo's handelt mit ihren Wortverdoppelungen, ihren grammatischen und syntaktischen Brüchen etc., die Leonardo im Falle einer abschließenden Überarbeitung und Redaktion sicherlich behoben haben würde, die das Lesen jetzt etwas irritieren, doch bei langsamem Lesen nicht sonderlich stören, habe ich in der Regel nicht oder nur behutsam behoben.

Diesen Charakter eines *work in progress* entnimmt man auch Bemerkungen wie: ‚darüber wird man ein Buch machen (*si farà particolare trattato, si farà un libro, si comporrà un libro*)‘ u.ä.: z.B. §§ 313, 321, 328, 332, 345, 397, 739, 783;

Verweisen wie: ‚wie an seinem Orte gezeigt oder erklärt werden wird (*fia dimostrato al loco suo, questo sarà difinito al suo loco*)‘: z.B. §§ 79, 125, 280, 306, 663, 754, 783;

oder: ‚man wird über alles sprechen (*si dirà di tutti*)‘: z.B. §§ 341, 370, 372;

Abbrüchen wie: ‚davon werden wir jetzt keine andere Regel aufstellen (*non daremo al presente altra regola*)‘: z.B. § 195;

Vormerkungen wie: ‚Gedächtnisstütze, die sich der Autor macht (*memoria che si fa l'autore*)‘: z.B. § 126 (noch ca. 1513/14 !);

Überschriften ohne weitere Ausführungen: z.B. § 369, 425;

oder fehlenden weiteren Ausführungen: z.B. § 234;

etc.

Ein Leser, der nun dieser längeren Übersetzung nicht folgen möchte, möge sie überspringen, doch bedenken, daß Leonardo, diese Notate - und weit mehr als hier vorgelegt - als einen Traktat *über die Malerei* zu veröffentlichen, gedachte.

1. Bewegung und Ruhe.

a) Grundsätzliches.

Einteilung der Malerei, der Figur und ihrer Glieder.

111/13 (ca. 1505/10): Man teilt die Malerei in zwei Hauptteile ein: deren erster ist die Figur, d.i. die Linie, welche die Figur der Körper und ihrer Teile unterscheidet (*figura, cioè la linea che distingue la figura delli corpi e lor particule*); der zweite ist die Farbe (*colore*), welche von diesen Grenzen (Umrissen, *termini*) beinhaltet wird.

Die Figur der Körper teilt man in zwei weitere Teile ein, d.h. (in) die

Proportionalität der Teile untereinander, welche (Teile) dem Ganzen entsprechen sollen (*proporzionalità delle parti infra loro, le quali sieno corrispondenti al tutto*), und (in) die Bewegung, welche dem geistigen Zustande der lebenden Sache, die sich bewegt, angemessen (sein soll) (*l' movimento appropriato a l' accidente mentale della cosa viva che si move*).

Die Proportion(alität) der Glieder teilt man in zwei weitere Teile ein, d.i. in Qualität und Bewegung (*qualità e moto*): unter Qualität versteht man - über die dem Ganzen entsprechenden Maße (über die Proportionalität) hinaus -, daß du nicht die Glieder der Jungen mit denen der Alten, nicht die der Fetten mit denen der Mageren mischest, und ferner, daß du den Männern keine weiblichen Glieder machest und leichtbewegliche Glieder (nicht) mit ungeschickten (fügest). Unter Bewegung versteht man, daß die Stellungen oder gar Bewegungen (*l'attitudini over movimenti*) der Alten nicht mit derselben Lebhaftigkeit (*vivacità*) gemacht seien, welche der Bewegung eines jungen Mannes zukommt, noch auch die eines kleinen Kindes einem jungen Manne und die einer Frau einem Manne (gegeben seien). Und mache nicht Gesten (*atti*), die (gar)keine Begleiter des diese Gesten Ausführenden sind (nicht zu ihm passen), d.h. (mache) einem Menschen von großer Stärke (*gran valitudine*) solche (Gesten), daß seine Bewegungen diese (Stärke auch) zeigen, und (eben) das Gleiche (mache) einem Menschen von wenig Kraft (*poco valore*) mit schwachen und tölpelhaften Bewegungen, die dem Körper, der sie hervorbringt, den Zusammenbruch androhen.

Unendliche Teilung der Bewegung im stetigen Raume (an Beispielen).

269 (ca. 1508/10): (Vier) sind die einfachen Hauptbewegungen der Beugung, welche von dem Schultergelenke gemacht werden, nämlich: wenn der an dieses (Schultergelenk) angefügte Arm sich nach oben oder nach unten oder nach vorne oder nach hinten bewegt. Wenngleich man (ja) auch sagen könnte, solche Bewegungen seien unbegrenzt: denn, wenn man die Schulter zu einer Mauerwand wendet und mit seinem Arme (auf der Wand) eine Kreisfigur beschreibt, wird man alle Bewegungen gemacht haben, die in der Schulter (möglich) sind. Und da jeder (Kreis) eine stetige Größe ist, (ist) von der Bewegung des Armes (eine stetige Größe) hervorgebracht (worden). Und jene Bewegung bringt (brächte) eine stetige Größe nicht hervor, wenn (nicht) Stetigkeit sie (auch) vollführte. Die Bewegung jenes Armes ist (nun) durch alle Teile des Kreises gegangen und, da der Kreis ins Unbegrenzte teilbar ist, war die Mannigfaltigkeit der Schulter(stellung) unendlich. [Ergänzungen teils nach Ludwig].

402 (ca. 1508/10): Unmöglich ist (es), daß irgendein Gedächtnis alle Ansichten oder (möglichen) Veränderungen irgendeines Gliedes, welchen Lebewesens es auch sei, bewahren könnte. Das werden wir mit der Demonstration einer Hand exemplifizieren. Weil jede stetige Größe ins Unbegrenzte teilbar ist, bewegt sich das Auge, welches die Hand sieht und sich (dabei) bewegt, durch ein Spatium, welches seinerseits eine stetige Größe und folglich ins Unbegrenzte teilbar ist;

und in jedem Teile der Bewegung ändert sich für das Sehen die Ansicht und die Figur der Hand; so wird es (erst recht) geschehen, wenn sich das Auge ganz im Kreise (um die Hand) herum bewegt. Und das Gleiche wird die Hand tun, die sich in ihrer Bewegung (z.B.) erhebt, sie wird nämlich (auch) durch ein Spatium gehen, welches eine (stetige) Größe ist. [Im Text zwei Illustrationen].

300 (ca. 1505/10): Die Bewegungen des Menschen (oder anderer Lebewesen) - (auch) aus einem einzigen Anlasse - sind unbegrenzt verschieden in sich selbst. Das beweist man so: Gesetzt, daß einer einen Schlag auf einen Gegenstand ausführe, so sage ich, daß dieser Schlag in zwei Dispositionen besteht, d.i. entweder man ist bei dem Erheben der Sache, die zur Erzeugung des Schlages niederfahren soll, oder sie (die Sache) ist (schon) in der Bewegung, die niedergeht. Sei es die eine, sei es die andere Weise, man wird da nicht leugnen, daß die(se) Bewegung im Raume (*ispazio*) gemacht werde und daß der Raum eine kontinuierliche Größe sei und daß jede kontinuierliche Größe ins Unbegrenzte teilbar sei. Also ist bewiesen: jede Bewegung einer Sache, die niedergeht, ist ins Unbegrenzte veränderlich.

Unendliche Standpunkte im Raume gegenüber einer Figur.

301 (ca. 1505/10): Eine einzige Haltung (*attitudine*) wird sich ins Unbegrenzte variiert zeigen, weil sie von unbegrenzt vielen Orten aus gesehen werden kann, welche Orte eine stetige Größe haben, und die stetige Größe ist ins Unbegrenzte teilbar; also zeigt jede menschliche Aktion an sich unendlich verschiedene Lagen (*siti*).

402 (ca. 1508/10): ... Weil jede stetige Größe ins Unbegrenzte teilbar ist, bewegt sich das Auge, welches die Hand sieht und sich (dabei) bewegt, durch ein Spatium, welches seinerseits eine stetige Größe und folglich ins Unbegrenzte teilbar ist; und in jedem Teil der Bewegung ändert sich für das Sehen die Ansicht und die Figur der Hand; so wird es (erst recht) geschehen, wenn sich das Auge ganz im Kreise (um die Hand) herum bewegt. [Der Paragraph wurde weiter oben im ganzen übersetzt].

Einfache und zusammengesetzte Bewegung; Orts- und Aktionsbewegung; Eigen- und Objektbewegung.

354/55 (ca. 1500/05): Einfache Bewegung (*moto semplice*) beim Menschen ist jene genannt, die er (z.B.) in einer einfachen Beugung nach vorne, nach hinten oder zur Seite macht. Zusammengesetzte Bewegung (*moto composto*) beim Menschen ist jene genannt, bei der eine Handlung verlangt wird, in der man sich (z.B.) gleichzeitig nieder und zur Seite beugt. ...

304 (ca. 1505/10): [Dieser Paragraph enthielt in seinem Fortgange Erweiterungen und Berichtigungen; er könnte, darnach bereinigt, lauten:] Die Bewegungen der Lebewesen sind von dreierlei Art, das sind die Ortsbewegung, die Aktionsbewegung und die aus der Orts- und der Aktionsbewegung zusammengesetzte Bewegung (*moto locale, moto azzionale, moto composto*)

d'azzionale co<l> locale). Die Ortsbewegung ist, wenn das Lebewesen sich von Ort zu Ort bewegt, die Aktionsbewegung ist die Bewegung, die das Lebewesen in sich selbst macht ohne Veränderung des Ortes.

Die Ortsbewegung ist von dreierlei Art, das ist das Hinaufsteigen, das Herabsteigen und das auf einer Ebene Gehen; damit verbinden sich noch zwei, das sind die langsame und die schnelle, und weitere zwei, das sind die gerade und die gewundene Bewegung, und noch eine weitere, das ist das Springen. Langsamkeit und Schnelligkeit darf man nicht unter die (Arten der) Ortsbewegung rechnen, sondern unter die Akzidentien dieser Bewegungen. Die Aktionsbewegungen sind von unzähligen Arten, zusammen mit den unzähligen Tätigkeiten, welche sich der Mensch, oft nicht ohne Schaden, verschafft.

Die (aus der Ortsbewegung und der Aktionsbewegung) zusammengesetzten Bewegungen sind zahllos, denn darunter sind Tanzen, Fechten, Spielen, Säen, Pflügen, Rudern. Das Rudern ist aber eigentlich eine einfache Aktionsbewegung, da sich die Aktionsbewegung des Menschen beim Rudern nicht mittels der Bewegung des (dieses) Menschen mit der Ortsbewegung mischt, sondern mittels der Bewegung des Bootes [denn nur das Boot verändert seinen Ort].

316 (ca. 1513/14): Wenn du einen Menschen (als) Beweger einer Last machen willst, bedenke, daß die(se) Bewegungen in verschiedene Richtungen ausgeführt werden müssen, d.h. entweder in einfacher Bewegung von unten nach oben, wie es der macht, der, sich bückend, die Last ergreift (ergriffen hat), die er, sich aufrichtend, (nun) heben will, oder, wenn man irgendeine Sache hinter sich her ziehen will oder aber vor sich her schieben oder mit einem Stricke, der über eine Rolle läuft, (hinauf, jedoch den Strick) hinunter ziehen will. ...

Gute Situierung der Hauptteile des Körpers.

322 (ca. 1505/10): Zu den ersten Hauptdingen (*le principali cose importanti*), die bei Figurationen von Lebewesen erforderlich sind, gehört, gut den Kopf auf die Schultern, den Oberkörper auf die Hüften und die Hüften und Schultern über die Füße zu situieren (*è situare bene la testa sopra le spalli, et il busto sopra li fianchi, e li fianchi e spalle sopra li piedi*).

Proportionalität und Angemessenheit. Entwicklung von Regel und Mannigfaltigkeit zugleich. KEIN ABSOLUTER KANON: BEACHTEN DIE NATURWIRKLICHKEIT!

078/79 (ca. 1510/11): Der Maler soll versuchen, allseitig zu sein. Denn ihm mangelt es sehr an Würde, wenn er eine Sache gut und eine andere schlecht macht, wie viele, die nur den gemessenen und proportionierten Akt (*nudo misurato e proporzionato*) studieren und nicht dessen Mannigfaltigkeit (*varietà*) suchen. Denn es kann ein Mensch proportioniert sein und (zugleich) dick und kurz oder lang und dünn oder ein mittleres; und, wer dieser Verschiedenheit nicht Rechnung trägt, macht seine Figuren immer nach einer Schablone, so daß

sie alle wie Schwestern aussehen. Diese Sache verdient großen Tadel. Eine leichte Sache ist es für einen Menschen, der (Bescheid) weiß, allseitig zu werden. Denn alle Land-Lebewesen haben eine Ähnlichkeit in den Gliedern, d.h. in den Muskeln, Sehnen (*nervi*) und Knochen, und sie weichen nicht von einander ab, wenn nicht in Länge oder Dicke, wie in der Anatomie dargezeigt sein wird. Es gibt dann die Wasser-Lebewesen, die von großer Verschiedenheit sind; ich werde den Maler nicht bereden, daß er sich da eine Regel mache, denn sie sind fast von unbegrenzter Verschiedenheit, und so ist es (auch) bei den Insekten.

272 (ca. 1510/15): Alle Teile jedwedem Lebewesens seien seinem Ganzen entsprechend, d.h. daß jenes (Lebewesen), welches kurz und dick ist, (dann) jedes Glied in sich kurz und dick haben muß, und jenes (Lebewesen), welches lang und dünn ist, habe lange und dünne Glieder, und ein mittleres habe Glieder von ebensolchem Mittelmasse. ...

375 (ca. 1513/14): Mache, daß jeder Teil eines Ganzen zu dem Ganzen proportioniert sei, wenn ein Mensch von dicker und kurzer Figur ist, dann sei jedes seiner Glieder dem entsprechend, d.h. die Arme kurz und dick, die Hände breit und in der genannten Weise die Finger und ihre Gelenke dick und kurz und so (auch) das übrige. ...

329/31 (ca. 1500/05): Arten nackter Körper: mache niemals eine Figur, die schlank sein soll, mit Muskeln von starkem Relief; denn schlanke Menschen haben niemals viel Fleisch auf den Knochen, sondern sie sind schlank wegen Mangels an Fleisch, und, wo wenig Fleisch ist, kann es keine Dicke der Muskeln geben.

Die Muskulösen haben dicke Knochen, sie sind kurze und dicke Menschen, und sie haben (einen) Mangel an Fett, deswegen, weil sich das Fleisch der Muskeln durch deren (eigenes) Wachstum zusammendrängt (dicht bei dicht sitzt) und das Fett, welches sich zwischen sie zu setzen pflegt, dort keinen Platz hat. Und die Muskeln in solchen Mageren (solchen fettlos Muskulösen), in dichtem Kontakte miteinander, können sich nicht (weiter) ausbreiten, sie wachsen (darum) in die Dicke, und sie wachsen in demjenigen Teile mehr, der von ihren Enden am meisten entfernt ist, d.h. gegen die Mitte ihrer Breite und Länge.

Auch wenn die Fetten in sich kurz und dick sind, (so) wie es die vorher genannten Muskulösen sind, so haben sie dennoch dünne Muskeln, aber ihre Haut umkleidet viel Fett, schwammig und eitel, d.h. voll von Luft. Und deshalb halten solche Fetten sich mehr über Wasser, was die Muskulösen nicht tun, deren Haut innerhalb gefüllt ist und weniger Luft enthält.

284 (ca. 1508/10): Die Glieder an den Lebewesen seien so gemacht, daß sie zu ihrer Eigenart passen. Ich sage, daß du nicht das Bein oder (einen) Arm oder andere Glieder eines Feingliedrigen abnimmst (von ihm abzeichnest) und es einem mit breiter Brust oder breitem Halse anheftest und daß du nicht die Glieder von jungen Leuten mit denen von alten mischest und nicht starke, muskulöse Glieder mit zarten, schwachen und (auch) nicht männliche mit

weiblichen.

333 (ca. 1508/10): ... Dicke und breite Muskeln seien den Starken gemacht, mit Gliedern passend zu solcher Anlage.

Proportionsfehler bei einem selbst.

282 (ca. 1508/10): Miß an dir die Proportion deines (eigenen) Gliederbaues (*la proporzione della tua membrificazione*) und, wenn du sie (die Proportionen) in irgendeinem Teile discordant findest, merke es dir und achte sehr darauf, dieses nicht in den Figuren zu gebrauchen (zu machen), die sich dir zusammenfügen. Denn das ist ein allgemeiner Fehler der Maler, sich darin zu gefallen und Dinge sich ähnlich zu machen.

Feste Längenproportionen, variable Breiten. Meide das Monströse.

270 (ca. 1508/10): Ich sage: die allgemeinen Maße (die Proportionen) muß man in den Längen der Figuren beachten, nicht in den Breiten. Denn unter den lobens- und bewundernswerten Dingen, die in den Werken der Natur erscheinen, ist, daß (in) keinem ihrer Werke, in jedweder Gattung, ein (einzelnes) Besonderes mit Genauigkeit einem anderen gleicht. So schau und achte, Nachahmer solcher Natur (*imitatore di tal natura*), auf die Mannigfaltigkeit der Umrisse.

Sehr liegt mir daran, daß du monströse Sachen meidest, wie (es Gestalten) mit langen Beinen und kurzen Oberkörpern und mit schmalen Brüsten und langen Armen sind: nimm also die Maße der Gelenk(abstände und beachte sie), und die Breiten, in denen (die Natur) sehr variiert, variiere auch du.

Und wenn du alle deine Figuren nach demselben (Maße) machen wolltest, wisse, daß man dann die eine von der anderen nicht auseinander kennen wird, was man in der Natur nicht (vorkommen) sieht.

Notwendigkeit eines Studiums der Anatomie und eines Studiums, welche der Muskeln bei einer jeden Haltung oder Bewegung angespannt sind und welche es nicht sind.

271 (ca. 1508/10): Notwendigkeit zwingt den Maler dazu, Kenntnis von den Knochen zu haben, den Stützen und dem Gerüste des Fleisches, das über ihnen liegt, und (das gleiche) von den Gelenken, welche sich bei ihren Beugungen vergrößern und verkleinern. ...

340 (ca. 1502): Es ist notwendig für den Maler, um ein guter Gliedermacher (*membrificatore*, ein guter Untergliederer) in Haltungen und Gesten, die man für Akte machen kann, zu sein, daß er die Anatomie der Sehnen (*nervi*), Knochen, Muskeln und Bänder (? *lacerti*) kennt, um bei den verschiedenen Bewegungen und Kraftäußerungen zu wissen, welche Sehne oder welcher Muskel dieser Bewegung Ursache ist, und (um in der Lage zu sein,) nur jene vorscheinen und nur diese angeschwollen zu machen und auf keinen Fall die anderen (Muskeln), wie es viele machen, die, um als große Zeichner zu erscheinen, ihre Akte hölzern

und anmutlos (*legnosi e senza grazia*) machen, sodaß diese (Akte) eher wie ein Sack voll Nüssen (*un sacco di noci*) aussehen als wie ein menschliches Äußeres oder eher wie ein Bündel Rettiche (*un fascio di ravani*) als wie muskulöse Akte. 303 (ca. 1505/10): Ich erinnere dich daran, Maler, daß du in den Bewegungen, die du als von deinen Figuren ausgeführt bildest, nur jene Muskeln aufdeckst (sichtbar machst), die in der Bewegung und Handlung deiner Figuren arbeiten, und daß du den Muskel, der in diesem Falle mehr arbeitet, mehr deutlich machst und den, der weniger arbeitet, weniger förderst und den, der nichts arbeitet, schlaff und weich läßt und mit wenig Darstellung. Und deshalb möchte ich dich überzeugen, die Anatomie der Muskeln, Sehnen und Knochen zu verstehen, ohne welche Kenntnis du wenig leisten wirst. Und wenn du nach der Natur zeichnen wirst (*ritrarrai di naturale*), so wird es vielleicht dem (Modelle), das du auswählst (*eleggi*), in der Bewegung, die es machen soll, an guten Muskeln mangeln; du wirst nicht immer die Bequemlichkeit guter Akte haben und du wirst sie auch nicht immer abzeichnen können; besser ist es für dich und nützlicher, solche Unterschiede in Übung und Kopf zu haben. 055 (ca. 1508/10): Der Maler muß mit Regel studieren, er darf nichts lassen, ohne daß er es ins Gedächtnis präge, und er muß sehen, welcher Unterschied zwischen den Gliedern der Lebewesen besteht und (zwischen) ihren Gelenken.

b) Gliederung; Knochen, Gelenke und Bänder.

Das Erfassen eines Kopfes im Profile nach seiner Gliederung.

288/89 (ca. 1508/10): (§ 289:) Über das Machen eines Profilbildnisses eines Menschen (*una effigie umana in profilo*) mit (nach) nur einmaligem Anschauen: In diesem Falle mußst du dir ins Gedächtnis rufen die Verschiedenheiten der vier unterschiedenen Teile (eines Gesichtes) im Profile, wie Nase, Mund, Kinn und Stirne es sind. Sprechen wir zunächst über die Nasen: die (Nasenprofile) sind von dreierlei Sorten, d.i. gerade, konkav und konvex; unter den geraden gibt es nur vier Verschiedenheiten, d.i. lang, kurz, mit der Spitze hoch oder tief [aufgeworfen oder nicht]; die konkaven Nasen sind von drei Arten, deren einige die Einbuchtung oben, einige im mittleren und andere im unteren Teile haben; auch die konvexen Nasen variieren in drei Weisen, einige haben den Buckel im oberen, einige im mittleren, die anderen im unteren Teile; die Vorsprünge (jene Stücke des Nasenrückens), welche den Nasenbuckel in die Mitte nehmen, variieren in drei Weisen, d.i. sie sind entweder gerade oder konkav oder konvex. [Im Text Illustrationen]. - (§ 288:) Die Teile, die den Nasenbuckel in die Mitte nehmen, variieren in acht Weisen, d.h. sie sind entweder gleichmässig gerade, konkav oder konvex: dies ist die erste Möglichkeit; oder aber sie sind ungleichmäßig gerade, konkav und konvex: dies ist die zweite Möglichkeit; oder, drittens, sie sind im oberen Teile gerade und im unteren konkav; oder, viertens, oben gerade und unten konvex; oder, fünftens, oben konkav und unten gerade; oder, sechstens, oben konkav und unten konvex; oder, siebtens, oben konvex und

unten gerade; oder, achtens, oben konvex und unten konkav. - Die Zusammenfügung der Nase mit der Augenbraue ist von zweierlei Art, d.i. sie ist entweder konkav oder sie ist gerade. (Und) die Stirne variiert in dreierlei Art, d.h. sie ist entweder flach oder konkav oder gewölbt. Die flache Stirne teilt man in vier Arten, d.h. sie ist entweder im oberen oder im unteren Teile konvex, oder aber (sowohl) oben und (wie auch) unten konvex, oder aber oben und (auch) unten flach. [Zuerst war von der Stirn in ihrer Erstreckung von links nach rechts, dann in ihrer Erstreckung von unten nach oben die Rede]. [Im Text Illustrationen].

Sesambeine

343 (ca. 1505/10): Es entstehen in den Gelenken des Menschen einige einzelne Knochen (*pezzi d'osso*, Knochenstücke), die inmitten der Bänder (Sehnen) festsitzen, welche einige Gelenke verbinden: so sind es die Kniescheiben, die (Knochen) an den Schultern und die an den Fußristen [übers. Ludwig; *le rotelle delli ginocchi e quelle delle spalli, e de' petti de li piedi*]). Es sind im ganzen acht, einer für die Schulter, einer fürs Knie, und zwei für jeden Fuß unter dem ersten Gelenke der großen Zehe gegen die Ferse. Und diese (Knochen) werden im Alter des Menschen sehr hart.

Bänder an Unterarm und Hand

342 (ca. 1505/10): Wo der Arm an der Handfläche bei den vier Fingern endet, findet man ein Band (Sehne, *corda*), das größte, das es am Menschen gibt. Es ist ohne Muskel, und (es) entsteht in der Mitte des einen (Unter)armknochens (*fucile*, Röhrenknochen) und endet in der Mitte des anderen; es hat rechteckige Figur (*figura quadrata*), ist etwa drei Finger breit und einen halben dick. Es dient nur, um die genannten beiden (Unter)armknochen dicht beisammen zu halten, damit sie nicht auseinandergehen.

Veränderung der Länge der Glieder bei deren Beugung.

314 (ca. 1508/10): Um so viel, als die eine der Seiten biegsamer Glieder [bei einer Beugung des Gliedes] länger wird, wird die entgegengesetzte Seite verkürzt [beispielsweise eines Ringfingers]. Die äußerliche [die auf der Außenseite vorstellbare] Mittellinie derjenigen Seiten biegsamer Glieder, die sich (dabei) nicht biegen [im Beispiel dann des Zeigefingers], verkürzt sich weder, noch verlängert sie sich. [Im Text eine Illustration].

271 (ca. 1508/10): ... Aus diesem Grunde stimmt das Maß des gestreckten Armes nicht mit dem Maß des gebeugten Armes überein. Der Arm wird länger und kürzer innerhalb des Unterschiedes seiner äußersten Streckung und seiner äußersten Beugung (d.h.) um den achten Teil seiner Länge. Die Verlängerung und Verkürzung des Armes kommt von jenem Knochen her, der [im Falle einer Beugung] von dem Gelenke hervorragt [d.i. die Elle], welcher (Knochen) eine lange (längere) Strecke von der Schulter zum Ellenbogen hervorbringt

(verursacht), wenn der Winkel des Ellenbogens kleiner als ein rechter ist [wenn der Unterarm über die Horizontale gehoben ist], (welche Strecke noch) um so mehr wächst, als dieser Winkel kleiner wird, und um so mehr abnimmt, als der genannte Winkel größer wird. Um soviel wächst der Abstand von der Schulter bis zum Ellenbogen, wie der Winkel der Beugung dieses Ellenbogens kleiner wird als ein rechter, und um (eben) soviel nimmt der Abstand ab, wie der Winkel größer wird als ein rechter. [Im Text drei Illustrationen; der Anfang des Paragraphen weiter oben].

Veränderung der Dicke der Gelenke bei einer Beugung der Glieder.

274 (ca. 1508/10): Die Verringerung und das Stärkerwerden des Fußgelenkes geschieht nur im Hinblick auf seine äußere (*silvestre*) Seite, welches (Fußgelenk) wächst, wenn der Winkel dieses Gelenkes [wenn der Winkel des Beines gegen den Vorderfuß] spitzer wird, und welches um so viel geringer wird, wie jener (Winkel) stumpfer wird. ... [Im Text zwei Illustrationen].

275/76 (ca. 1508/10): (§ 276:) Alle Glieder des Menschen werden bei den Beugungen ihrer Gelenke dicker, ausgenommen das Gelenk des Beines (das Kniegelenk). (§ 275:) Unter den Gliedern, die biegsame Gelenke haben, ist allein das Knie dasjenige, das sich bei einer Beugung an Dicke verringert, beim Strecken (aber) dicker wird.

273 (ca. 1508/10): Das Handgelenk wird beim Zusammenziehen der Hand schmaler, und (es wird) dicker, wenn man die Hand öffnet. Das Entgegengesetzte macht der Unterarm nach allen Seiten. Und das kommt daher, daß beim Öffnen der Hand die inneren (*dimestici*) Muskeln (des Unterarmes) sich entspannen und den Unterarm dünner machen und (daß), wenn die Hand sich zusammenzieht, die inneren und (auch) die äußeren (*silvestri*) Muskeln sich zusammenziehen und verdicken; nur die äußeren aber entfernen sich (dabei) vom Knochen, weil sie vom Beugen der Hand gezogen (gespannt) werden.

281 (ca. 1508/10): Bei den Gelenken der Glieder und der Mannigfaltigkeit ihrer Beugungen ist zu beachten, wie es mit dem Anschwellen des Fleisches auf der einen und dem Schwinden auf der anderen Seite steht. Und das kann man (z.B.) am Halse der Lebewesen untersuchen. ... [Wird im Folgenden nicht ausgeführt].

Hauptbewegungen des Schultergelenkes; einfache und zusammengesetzte Bewegungen des Halses.

269 (ca. 1508/10): (Vier) sind die einfachen (und) Hauptbewegungen der Beugung, welche vom Schultergelenk gemacht werden, nämlich, wenn der an dieses (Gelenk) angefügte Arm sich nach oben oder nach unten oder nach vorne oder nach hinten bewegt. Wenngleich man (ja) auch sagen könnte, solche Bewegungen seien unbegrenzt. ... [weiter oben ausführlicher übersetzt].

281 (ca. 1508/10): ... Denn dessen (sc. des Halses) Bewegungen sind von dreierlei Art, zwei von ihnen sind einfache Bewegungen und eine ist eine zusammengesetzte, die an der einen und der anderen einfachen teil hat. Von den

einfachen Bewegungen ist die eine, wenn man (den Hals) zu der einen oder der anderen Schulter biegt (zur Schulter hin neigt) oder wenn er (der Hals) den Kopf nach oben oder unten bewegt; und die zweite ist, wenn der Hals sich nach rechts oder links dreht, ohne Beugung, vielmehr aufrecht bleibt, das Gesicht (durch jene Halsdrehung) aber zu einer Schulter gewendet (wird). Und die dritte Bewegung, die als zusammengesetzte bezeichnet ist, entsteht (dann), wenn beim Beugen (noch eine) Drehung hinzukommt wie, wenn das Ohr sich zu einer der Schultern neigt und das Gesicht sich zu derselben Seite wendet oder zur entgegengesetzten Schulter (oder) bei gen Himmel gewendetem Gesichte.

c) Muskeln.

Muskeln vom Oberschenkel bis zur Schulter, besonders am Bauche.

341, 344 (ca. 1505/10): [Im Folgenden meint ‚Muskel‘ auch eine ‚Gruppe von Muskeln‘.] Der hintere Schenkelmuskel macht bei seiner Streckung und Zusammenziehung größeren Unterschied als irgendein anderer Muskel am Menschen. Der nächste ist jener, der den Hinterbacken bildet; der dritte ist der Rückenmuskel; der vierte ist der Halsmuskel (*de la gola*); der fünfte der Schultermuskel; der sechste der Bauchmuskel, der unter dem Granatapfel beginnt und am Schambein endet. Und so soll man von allen (ausführlicher) sprechen.

Es beginnt ein Muskel etwa am Granatapfel und endet am Schambeine; der hat drei Kräfte, da er in seiner Länge von drei Sehnen geteilt ist; d.h. zuerst kommt der obere Muskel, dann folgt eine Sehne, breit wie dieser Muskel; dann folgt der zweite Muskel, tiefer als jener, dem sich die zweite Sehne anfügt; schließlich folgt der dritte Muskel mit der dritten Sehne, welche Sehne am Schambeine angefügt ist. Und diese drei Wiederholungen der (dadurch insgesamt) drei Muskeln mit den drei Sehnen hat die Natur wegen der großen Bewegung gemacht, welche der Mensch mit diesem Muskel bei seinem sich Beugen und Strecken macht. Wenn dieser Muskel aus einem Stücke wäre, dann würde er bei dem sich Verbreitern und bei dem sich Zusammenziehen im Beugen und im sich Strecken des Menschen (eine) übergroße Veränderung hervorbringen. Es war größere Schönheit im Menschen, bei (diesen) seinen Tätigkeiten wenig Veränderung dieses Muskels zu haben; denn, wenn der Muskel sich neun Fingerbreiten ausdehnen und sich dann ebensoviel zusammenziehen muß, dann treffen (dank der Dreiteilung des Muskels nur) drei Fingerbreiten auf jeden Muskel, welche wenig Veränderung in ihrer Figur bewirken und die Schönheit des Körpers wenig verformen (*le quali fanno poca varietà nella lor figura e poco diformano la bellezza del corpo*).

Muskeln, Fett und Haut.

335 (ca. 1510/11): Die Einbuchtungen, die zwischen den Muskeln sitzen, dürfen nicht von der (solcher) Beschaffenheit sein, daß es aussieht, als würde die Haut

zwei aneinandergelegte Stöcke bekleiden, noch auch (der Art scheinen), daß die beiden Stöcke etwas auseinandergerückt seien und die Haut mit breiter Kurve ins Leere hänge, sondern so, daß sie (die Haut) über das schwammige Fett gelegt sei, welches in den Winkeln sitzt, welche Winkel (dort) entstehen, wo die Berührung der Muskeln endet [sc. wo die Muskeln zur Außenseite der Körper hin sich von einander entfernen]. Und damit die Haut in solche Winkel nicht hinuntersinken kann, hat die Natur solche Winkel mit einer kleinen Menge schwammigen oder sozusagen schleimigen Fettes gefüllt, dessen kleine Fasern voll Luft sind, welche (Menge) sich in sich verdichtet oder verdünnt, entsprechend dem Wachsen und dem Sichverdünnen der Muskelsubstanz. [Im Text drei Illustrationen]

Die Entwicklung von Muskeln, Fett und Haut beim Älterwerden und Altern des Menschen.

125 (ca. 1513/14): O MALER ANATOM (*O pittore notomista*), schau zu, daß eine allzugroße Kenntnis (Deutlichkeit) der Knochen, Sehnen und Muskeln nicht Ursache (dazu) werde, dich zu einem hölzernen Maler (*pittore legnoso*) zu machen, mit dem Willen, daß deine Akte all' ihr Muskelspiel (*sentimenti*) zeigen. Nun, wenn du dieses vermeiden willst, (dann) sieh zu, in welcher Weise die Muskeln bei Alten und Mageren die Knochen bedecken oder bekleiden, und merke darüberhinaus die Regel, wie dieselben Muskeln die oberflächigen Zwischenräume, die sich zwischen ihnen bilden, ausfüllen und welches jene Muskeln sind, deren Kenntnis (Sichtbarkeit) man nie verliert bei jedwedem Grade von Fettigkeit, und welches (wiederum) jene Muskeln sind, bei denen man (schon) bei der geringsten Fettlichkeit die Kenntnis ihrer Grenzen verliert; und oft werden aus mehreren Muskeln beim Fettwerden einer und oft aus einem Muskel beim Mager- oder Altwerden mehrere. Von dieser solchen Untersuchung (*discorso*) wird man an seinem Orte alle Besonderheit darlegen und am meisten von den zwischen den Gelenken jedwedem Gliedes sitzenden Zwischenräumen.

...

383 (ca. 1492) [Ausnahmsweise ein älterer Text in dieser Auswahlübersetzung]: Ich erinnere dich noch daran, daß du, wenn du den Figuren Glieder gibst, große Aufmerksamkeit darauf hast, daß sie, nachdem sie mit der Größe des Körpers übereinstimmend scheinen, dieses gleicherweise auch mit dem Alter tun; d.h. die Jungen seien mit wenigen (abgehobenen) Muskeln und Adern an den Gliedern und von zarter Oberfläche und runden Gliedern von angenehmer Farbe (*e di delicata superficie, e membra rotonde di grato colore*); bei Männer seien die Glieder sehnig und voll von Muskeln (*nerbose e piene di muscoli*); und die Greise (seien) mit runzeliger, rauher und adernreicher Oberfläche (*con superficie grinze, ruvide e venose*) und sehr sichtbaren Sehnen.

366 (ca. 1500/05): Alle Teile jedwedem Lebewesens sollen entsprechend dem Alter des Ganzen sein, d.h. die Glieder der Jungen sollten nicht mit ausgesprochenen Muskeln, Sehnen und Adern gemacht werden, wie es einige (Maler) machen, die, um einen kunstvollen und großen *Disegno* (*artefizioso e*

gran disegno) zu zeigen, das Ganze verderben mittels vertauschter Glieder; und dasselbe machen andere, die aus Mangel an *Disegno* (*mancamento di disegno*) den Alten Glieder von Jungen machen.

364 (ca. 1504): Bei den Jungen wirst du nicht Muskeln oder Flechsen suchen, sondern weiche Fleischigkeit (*dolce carnosità*) mit einfachen Biegungen und eine Rundheit der Glieder.

333 (ca. 1508/10): Die Glieder dürfen in der Jugend keine Ausgesprochenheit der Muskeln haben, denn diese ist ein Zeichen gezeitiger Stärke, und bei den Jünglingen gibt es (noch) nicht Zeit, noch (auch) reife Kraft. ...

339 (ca. 1500/05): Die Natur strebt darnach, die Knochen in den Lebewesen zu verbergen, soviel die Notwendigkeit ihrer Glieder (es) vermag (zuläßt), und das tut sie mehr in dem einen als in dem anderen Körper. Sie wird es mehr in den Körpern tun, wo sie nicht gehindert wird, als (in denen), wo sie gehindert wird. Also in der Blüte der Jugend ist die Haut gespannt und gedehnt, soviel sie kann, und auf der Höhe der Körper gelegen [d.h. nicht zwischen den Muskeln einsinkend und so Falten bildend, vgl. § 335], welche (Körper auch) nicht fett oder beleibt sein sollen. Darnach wächst die Haut durch die Tätigkeit der Glieder über den Beugungen der Gelenke und so runzelt sich die (dadurch) gewachsene Haut über den Gelenken (dann), wenn die Glieder gestreckt sind. Darnach werden im Alter die Muskeln dünner und die Haut, die sie bekleidet, wird länger und füllt sich mit Runzeln, sie fällt und löst sich von den Muskeln infolge der Säfte, die zwischen Muskeln und Haut sitzen. Und die Nervenverzweigung, welche die Haut mit den Muskeln verbindet und welche das Gefühl gibt, kommt dazu, sich von den Teilen der Muskeln, die sie bekleiden, zu lösen, und sie sind anstelle (von) diesen Muskeln (dann) von traurigen Säften umgeben und deshalb nicht reichlich und schlecht ernährt. In dieser Gliederung (Gliederbeschaffenheit des Körpers) wird sich die Haut teils wegen des andauernden Gewichtes der Haut und teils wegen der vielen Säfte längen und von Muskeln und Knochen lösen, und verschiedene Säcke voll Schrunden und Runzeln werden sich bilden.

338 (ca. 1500/05): Diejenigen, die Fettigkeit hervorbringen (*compongono grassezza*), nehmen nach der ersten Jugend sehr an Stärke zu, da die Haut über den Muskeln immer gespannt bleibt [vielleicht ist nach dem Folgenden gemeint: die Muskeln bilden sich im Widerstande gegen die sie bindende Haut]; sie sind aber in ihren Bewegungen nicht sehr geschickt und beweglich und (doch), da solche Haut gespannt bleibt, von großer, durch alle Glieder ergossener, allgemeiner Kraft.

Und daher kommt es, daß derjenige, dem es an der Anlage zu der vorgenannten Haut mangelt, sich hilft, indem er den Gliedern eng aufliegende Kleider trägt und sich mit verschiedenen Bändern einschnürt, damit sie [diese Menschen, z.B. Kleinkinder] in der dichten Einbindung der Muskeln etwas haben, wovon sie sich abstoßen und wogegen sie sich stützen können. [Ludwig: damit die Muskeln bei ihrer Zusammenziehung und ihrem Dichtwerden daran ein Widerlager zum Abschnellen haben].

Wenn aber die Fetten in 's mager Werden kommen, (dann) werden sie viel schwächer, weil die nicht geschwellte (straff gefüllte) Haut schlaff und runzelig bleibt, und, da die Muskeln nichts finden, wogegen sie sich stützen, können sie sich nicht verdichten, noch hart werden; daher bleiben sie von geringer Kraft. Die mittlere Fettigkeit, durch keinerlei Krankheit abgeschwellt, bewirkt, daß die Haut über den Muskeln gespannt bleibt; diese (Muskeln) zeigen auf der Oberfläche ihrer Körper wenig Artikulation [*sentimenti*, Ludwig: Ausladungen und Andeutungen des Muskelspiels; zu 'sentimenti' vgl. bes. § 333].

d) Körperliche Bewegung, Ponderation.

Bei einer Bewegung ist nur ein Teil der Muskeln eines Körpers angespannt.

303 (ca. 1505/10): Ich erinnere dich daran, Maler, daß du in den Bewegungen, die du als von deinen Figuren ausgeführt bildest, nur jene Muskeln aufdeckst (sichtbar machst), die in der Bewegung und Handlung deiner Figuren arbeiten, und daß du den Muskel, der in diesem Falle mehr arbeitet, mehr deutlich machst und den, der weniger arbeitet, weniger förderst und den, der nichts arbeitet, schlaff und weich läßt und mit wenig Darstellung. ... [Dieser Paragraph ist weiter oben ganz übersetzt].

333 (ca. 1508/10): ... Die Artikulationen (*sentimenti*, Ludwig: das Muskelspiel) der ausgebildeten Glieder sollen mehr oder weniger sichtbar sein, entsprechend dem, wie sie mehr oder weniger angestrengt sein werden [cf. § 302]. Immer werden die Muskeln jener Glieder sichtbarer sein, die in größerer Anstrengung geübt werden. Und jene Muskeln werden an ihren Gliedern weniger plastisch (*sculpiti*) sein, die in geringerer Anstrengung geübt werden. Immer sind die Muskeln, die angestrengt sind, höher und dicker als diejenigen, die in Ruhe bleiben. Die inneren Mittellinien der(jenigen) Glieder aber, welche sich biegen, sind in ihrer natürlichen Länge. ...

334, 336, 337 (ca. 1504, ca. 1505/10): Wolle deinen Figuren nicht alle Muskeln sichtbar machen; denn, wenn dieselben (auch) an ihren Plätzen sind, sind sie doch nicht von großer Sichtbarkeit, wenn die Glieder, wo sie sich befinden, nicht in großer Kraft(anstrengung) oder Mühe sind; und die Glieder, die unbeschäftigt bleiben, sollen keine Muskeln zeigen. Und wenn du es anders machen wirst, (dann) wirst du viel eher einen Sack (voll) Nüsse als eine menschliche Figur dargestellt haben (*E s'altrimente farai, più tosto un sacco di noci che figura umana arai imitato*).

Ein Akt, figuriert mit großer Sichtbarkeit aller (!) seiner Muskeln, wird (ein Akt) ohne Bewegung (sein), denn er kann sich nicht bewegen, wenn nicht ein Teil der Muskeln nachläßt, wenn die entgegengesetzten Muskeln anziehen. Und diejenigen, die nachlassen, zeigen sich nicht, und jene, die anziehen, offenbaren sich stark und machen sich sichtbar.

Die Aktfiguren sollen nicht mit allen ihren Muskeln vollkommen ausgebildet (*ricercate integralmente*) sein, denn sie fallen (dann) schwierig und anmutlos

aus (*difficili e sgraziati*). ...

An derjenigen Seite (*aspetto*), nach welcher das Glied sich zu seiner Tätigkeit wendet, an derselben seien seine Muskeln am meisten ausgesprochen (cf. § 277). Der Muskel spricht, mittels einer Tätigkeit, für sich öfter seine Teilchen (Teile) in einer Weise aus, wie sie sich in ihm ohne solche Tätigkeit vorher nicht zeigten.

332 (ca. 1500/05): Beim Heben und beim Senken der Arme verschwinden die Brust(muskeln) oder sie treten mehr hervor (*più rilievo*); und das gleiche machen die hervorstehenden Teile (*rilievi*) der Flanken beim Vor- und Einbeugen der Flanken; und die Schultern erreichen mehr Verschiedenheit und die Seiten und der Hals als jedes andere Gelenk, da sie die variabelsten Bewegungen haben. Und darüber wird man ein besonderes Buch machen.

Bei einer Bewegung ist nur ein Teil der Muskeln sogar eines einzelnen Gliedes bzw. bei einem Gelenke angespannt.

351, 353 (ca. 1505/10, ca. 1508/10): (§ 353:) Immer ist das Fleisch (samt Haut) gefaltet (voll Falten) und runzelig auf der entgegengesetzten Seite zu derjenigen, auf der es gespannt ist.

(§ 351:) Das Fleisch, das die Gelenke der Knochen und die anderen ihnen nahen Teile bekleidet, nimmt zu und vermindert sich an Dicke entsprechend der Beugung und Streckung genannter Glieder, d.h. es nimmt zu auf der inneren Seite des Winkels, der bei den Beugungen der Glieder entsteht, und es wird dünner und dehnt sich auf der äußeren Seite des Winkels, und in der Mitte, welche zwischen dem konvexen und dem konkaven Winkel sitzt, nimmt es an der Zunahme oder der Verminderung teil, doch mehr oder weniger, wie es den Winkeln genannter gebeugter Gelenke näher oder ferner ist.

125 (ca. 1513/14): ... Auch wirst du nicht fehlen von der Mannigfaltigkeit (zu handeln), die die vorgenannten Muskeln um die Gelenke der Glieder jedweden Lebewesens machen mittels der Verschiedenheit der Bewegungen eines jeden Gliedes. Denn auf einigen Seiten dieser Gelenke verliert man völlig die Wahrnehmung dieser Muskeln infolge des Wachsens oder Abnehmens des Fleisches, aus denen die Muskeln zusammengefügt sind.

Daß bei einer Bewegung nur ein Teil der Muskeln eines Körpers angespannt ist, ist auch nach dem Lebensalter verschieden.

126 (ca. 1513/14): Memoria, welche sich der Autor macht (*memoria che si fa l'autore*): beschreibe, welches die Muskeln (und) welches die Sehnen seien, die mittels der verschiedenen Bewegungen jedes Gliedes sich aufdecken oder sich verbergen oder weder das eine noch das andere tun. Und merke dir, daß diese Aktion sehr wichtig und notwendig ist für die Maler und die Bildhauer, die Meister von Profession werden (wollen).

Das Gleiche wirst du auch von einem Kinde, von seiner Geburt bis zur Zeit der Hinfälligkeit, durch alle Altersgrade machen, wie Kindheit, Knabenzeit,

Jünglingszeit und Jungendalter.

Und bei allen wirst du die Veränderung der Glieder und Gelenke beschreiben und, welche fetter und magerer werden.

Die Gegenbewegung der Glieder, das Ausholen

278 (ca. 1505/10): Jener Arm wird von kraftvollerer und von ausladenderer Bewegung sein, der, nachdem er aus seiner natürlichen Lage herausbewegt ist (und nun ausholt), die kraftvollere Unterstützung der anderen Glieder haben wird, ihn (aus dieser Ausholstellung) in die (jene) Lage, wohin er sich (eigentlich) bewegen will, zurückzuziehen. Wie der (ein) Mensch, der seinen Arm mit einem Zug (zum Ausholen) bewegt und ihn (dann) in die entgegengesetzte Lage bringt, indem er sich mit seinem ganzen Körper (*persona*) (dahin) bewegt. [Im Text eine Illustration].

Die der jeweiligen Last gemäße Kraftäußerung der Glieder

356 (ca. 1500/05): Die Bewegungen deiner Figuren sollen die Art von Kraft zeigen, welche für die verschiedenen Tätigkeiten passend ist; d.h. daß du nicht dieselbe Kraft denjenigen zeigen machst, der ein Stöckchen hebt, wie sie zum Aufheben eines Balkens passend wäre. Also laß sie (die Figuren) sich bereiten, Kraft zu zeigen, entsprechend der Art der Lasten, die von ihnen gehandhabt sind.

Um welcher Bewegungen willen das Kniegelenk nur nach vorne beugbar ist.

352 (ca. 1505/10): Unmöglich ist es, das Bein vom Knie abwärts zu drehen, ohne den (Ober)Schenkel mit ebensolcher Bewegung zu drehen. Das kommt daher, daß das Knochengelenk des Knies mit dem Schenkelknochen Berührung hat, welcher mit dem Unterschenkelknochen (bei ihm) eingelassen und (ein)gefügt ist, und jenes Gelenk kann sich nur derart vor- und zurückbewegen, wie es das Gehen und das Knien erfordern; man kann es aber nie seitwärts bewegen, da die Berührungen (Zusammenhänge), welche das Kniegelenk bilden (ausmachen), dies nicht zulassen. Denn, wenn das Gelenk beugbar und drehbar wäre, wie das Achselbein, das in die Schulter gefügt ist, und wie der Knochen, der in die Hüfte eingefügt ist, (dann) würde der Mensch die Beine immer so zu den Seiten beugbar haben, wie es (jetzt nur) von vorne nach hinten der Fall ist, und solche Beine würden immer verdreht sein. Und dieses Gelenk kann auch die gerade Stellung des Beines [durch nach hinten Biegen] nicht überschreiten und ist nur nach vorne und (eben) nicht nach hinten beugbar, denn, wenn es sich nach hinten böge, (dann) könnte der Mensch sich nicht auf die Füße erheben, wenn er niedergekniet wäre; [AUSFÜHRLICHE BESCHREIBUNG:] denn beim sich Erheben aus einem Knien auf beiden Knien, gibt man die Last des Rumpfes zuerst auf das eine der Knie und entlastet das Gewicht des anderen; und in dieser Zeit spürt das andere Bein kein anderes Gewicht als das eigene, woher es mit Leichtigkeit das Knie von der Erde hebt und die Sohle des Fußes ganz (flach) auf die Erde setzt. Dann verlagert er (der Mensch) das ganze Gewicht auf diesen aufgestellten Fuß,

die Hand auf dessen Knie stützend, und er streckt in einem Momente den (anderen) Arm, welcher die Brust und den Kopf mit sich in die Höhe bringt, und er streckt und richtet Hüfte und Brust und bringt sich aufrecht über jenen (zuerst) aufgestellten Fuß, bis er das andere Bein erhoben hat.

Von der äußerst möglichen Drehung des Menschen in seiner Achse und von der äußerst möglichen Verschränkung seiner Arme nach vorne und nach hinten.

345 (ca. 1505/10): Die äußerste Drehung des Menschen wird sein (ist gegeben) beim Zeigen der Ferse von vorne [d.i. des Fußes von hinten] und (zugleich) des Gesichtes von vorne. Aber das wird man nicht ohne Schwierigkeit machen (können), wenn man das Bein nicht biegt und die Schulter, welche den Nacken sieht [welche nach hinten gedreht wird], (nicht) niedriger wird. Die Ermöglichung solcher Drehung soll in der Anatomie gezeigt werden und (auch), welche Muskeln sich als erste oder als letzte bewegen. [Im Text eine Illustration].

346/47 (ca. 1505/10): Wieweit man einen Arm mit dem anderen rückwärts zusammenbringen kann: von den Armen, die man nach hinten legt, wird man die Ellenbogen einander nie mehr annähern, als daß die längsten Finger (die Mittelfinger) an die Ellenbogen der entgegengesetzten Hände (Arme) herankommen, d.h. (zugleich auch) daß die äußerste Nähe, die die Ellenbogen hinter den Nieren (hinter dem Körper) (zueinander) haben können, dem Abstände entspricht, der vom Ellenbogen bis zum Ende des längsten Fingers (des Mittelfingers) seiner Hand reicht. Diese Arme machen ein vollkommenes Quadrat. [Im Text zwei Illustrationen].

Wieweit man die Arme über die Brust kreuzen kann und daß die Ellenbogen (dann) bis zur Mitte der Brust kommen (können). Diese Ellenbogen bilden mit den Schultern und den Armen ein Dreieck.

Ponderation: einfaches Gleichgewicht (d.h. ohne eine Last), zusammengesetztes Gleichgewicht (d.h. mit einer Last, welche getragen wird).

394 (ca. 1500/05): Die Ponderation von Körpern, die sich (selbst) nicht bewegen: die Ponderationen oder die Gleichgewichte der Menschen teilen sich in zwei Teile, d.i. das einfache und das zusammengesetzte Gleichgewicht. Das einfache Gleichgewicht ist jenes, das der Mensch auf seinen unbewegten Füßen herstellt, indem dieser Mensch (nur) die Arme in verschiedenen Abständen von seiner (Körper)mitte öffnet oder indem er auf einem oder beiden Füßen steht und sich (nur) so beugt, daß das Zentrum seiner Schwere immer in senkrechter Linie über dem Zentrum des Fußes, der aufrucht (des Standbeines), ist; wenn er gleichermaßen auf beiden Füßen ruht, dann wird das Gewicht des Menschen sein Zentrum senkrecht über der Mitte derjenigen Linie haben, die den Abstand durchmißt, der zwischen den Fußzentren besteht. Unter zusammengesetztem Gleichgewichte versteht man jenes, das ein Mensch herstellt, der in verschiedenen Bewegungen über sich ein Gewicht hält, wie es beim Figurieren

des Herkules der Fall ist, der den Antäus bersten (macht), indem er ihn zwischen Brust und Armen von der Erde aufhebt. Du machst dann seine Figur um so viel von der Mittellinie seiner Füße nach rückwärts (ausladen), wie Antäus sein Gewichtszentrum vor (eben) denselben Füßen hat. [Im Text eine Illustration].

Ponderation beim Stehen.

397 (ca. 1500/05): Ein Mensch, der sich auf seine Füße stellt, wird jeden Fuß entweder mit gleichem oder mit ungleichem Gewichte belasten. Wenn er die Füße gleichmäßig belastet, wird er sie entweder mit seinem natürlichen Gewichte, gemischt mit einem zufälligen Gewichte (das er trägt), oder mit seinem einfachen, natürlichen Gewichte belasten. Und wenn er sie mit dem natürlichen Gewichte, gemischt mit einem zufälligen Gewichte, belastet, dann sind die entgegengesetzten Grenzen der Glieder [so z.B. die äußersten Konture links und rechts] von den Fußgelenkpolen (den inneren Knöcheln) nicht gleichmäßig entfernt; doch, wenn er sie mit seinem einfachen, natürlichen Gewichte belastet, alsdann werden diese entgegengesetzten Gliedergrenzen von den Fußgelenken gleichmäßig entfernt sein.

Und so wird man über die Ponderation ein besonderes Buch machen.

310 (ca. 1505/10): Immer wird das Gewicht eines Menschen, der auf einem einzigen Beine steht, nach gleichen Teilen geteilt, einander (in diesen Teilen) über dem Schwerpunkte, der ihn trägt, gegenüber sein.

396 (ca. 1500/05): Immer sollen die Figuren, die stehen, die Glieder variieren; d.h. daß, wenn der eine Arm nach vorne geht, (dann) der andere ruhig bleibt oder zurück geht; und daß, wenn die Figur auf einem Beine steht, die Schulter über diesem Beine niedriger ist als die andere (Schulter). Das wird von Menschen guter (gesunder) Sinne getan, die von Natur aus immer darnach streben, den Menschen über seinen Füßen gleich zu gewichten, sodaß er über seinen Füßen nicht zusammenstürze. Denn, wenn er auf einem Fuße steht, (dann) unterstützt das entgegengesetzte Bein den Menschen nicht, welches, gebeugt stehend, an sich ist, als wäre es tot. (Die) Notwendigkeit macht es darum, daß das Gewicht von den Beinen an nach oben sein Gravitationszentrum über das Gelenk des (jenes) Beines (Fußes) bringt, der es trägt.

318 (ca. 1508/10): Wenn eine Figur auf einem ihrer Beine ruht, (dann) wird die Schulter derjenigen Seite, welche ruht, immer niedriger sein als die andere und die Halsgrube mitten über dem (jenem) Beine, welches ruht. Und dasselbe wird geschehen für jedwede Richtung, aus der wir diese Figur sehen werden, (falls) sie die Arme nicht weit vorstreckt oder kein Gewicht im Rücken oder in der Hand oder auf der Schulter hat oder das Bein, welches nicht trägt, nicht nach vorne oder zurück ausstreckt. [Im Text zwei Illustrationen].

323 (ca. 1508/10): Die Figur, die sich ohne Bewegung (ruhig) über ihren Füßen (aufrecht) hält, wird gleiche Gewichte (Gewichtsteile) ihrer selbst einander gegenüber um das Zentrum ihrer Stützung (Achse, *sostentaculo*) geben. Ich sage: daß, wenn die Figur ohne Bewegung über ihren Füßen steht, (daß) sie, wenn sie

einen Arm vor ihre Brust streckt, (dann) eben soviel natürlichen (eigenen) Gewichtes nach rückwärts verlegen muß, wie sie an natürlichem (eigenem) und zufälligem [fremdem, falls sie eine Last trägt] nach vorne bringt. Und dasselbe sage ich von jedwedem Teile, den sie vom Ganzen über das Übliche vorreckt.

307 (ca. 1505/10): Die Ausstreckung eines (vorher) angelegten Armes bringt die ganze Ponderation eines Menschen über dem Fuße, der die Stützung des Ganzen ist (dem Standbeine), in Bewegung, wie sich an demjenigen zeigt, der mit geöffneten Armen ohne Stock über ein Seil geht.

400 (ca. 1500/05): Jemals (niemals) wird die eine Hälfte der Dicke und Breite eines Menschen der anderen gleich sein, wenn die Glieder, die damit verbunden, nicht gleiche und ähnliche Bewegungen machen werden.

313 (ca. 1505/10): Um soviel verringert sich ein Mensch beim Beugen der einen seiner Seiten, wie er an der anderen, entgegengesetzten Seite wächst. Und solche Beugung wird im Äußersten (im äußersten Falle) die Hälfte (*subdupla*) zu der Seite sein, die sich streckt. [Die gebeugte Seite wird äußersten Falles halb so groß sein wie die gestreckte.] Und darüber wird man einen besonderen Traktat machen. [Im Text eine Illustration].

Ponderation bei Bewegung.

321 (ca. 1505/10): Über eine Einzelfigur, außerhalb einer *Storia*: auch bei einer Figur, welche du (für sich) allein bildest, wiederhole nicht die Glieder in ebenderselben Bewegung; d.h., daß du (dann), wenn die Figur sich allein (für sich) laufend zeigt, (du) ihr nicht beide Hände nach vorne machst, sondern eine nach vorne, die andere nach hinten, denn anders kann sie nicht laufen, und daß (dann), wenn der rechte Fuß vorne ist, der rechte Arm zurück und der linke Arm vorne sei, denn ohne solche Anordnung kann man nicht gut laufen. Und, wenn jemand gemalt werden wird, der sitzt, (dann) mache, daß er ein Bein habe, welches er etwas vorstelle, und mache, daß das andere unter den Kopf zurück kehre und (daß) der Arm über diesem anderen Beine (nochmals) die Bewegung wechsele und (wiederum) vorgehe. Und so wird man darüber vollends reden im Buche über die Bewegungen.

312, 317 (ca. 1505/10): (§ 317:) Die Bewegung ist (wird) geschaffen aus der Zerstörung des Gleichgewichtes, d.h. der Gleichheit. Denn keine Sache bewegt sich aus sich (selbst), die nicht aus ihrem Gleichgewichte heraus kommt. Und jene (Bewegung) wird um so schneller, je mehr sie sich von dem genannten Gleichgewichte entfernt.

(§ 312:) Das Aufhören der Bewegung eines jeden Lebewesens, das auf seinen Füßen steht, kommt von dem Aufhören der Ungleichheit, die unter den einander entgegengesetzten Gewichten (Gewichtsteilen) besteht, welche sich über den Füßen aufrecht halten.

430 (ca. 1508/10): Eine Figur, die sich im Winde in irgendeine Richtung bewegt, wird niemals beachten, ihr Gravitätszentrum in der gebührenden (normalen, ruhigen) Anordnung über dem Zentrum ihrer Stützung (zu haben), [sie muß die

Kraft des Windes ausgleichen]. [Im Text eine Illustration].

311 (ca. 1505/10): Ein Mensch, der sich bewegt, wird das Gewichtszentrum über der Mitte (Ludwig corr: vor der Mitte) des Beines haben, welches auf der Erde aufruht.

308, 398 (ca. 1505/10, ca. 1500/05): Jenes Lebewesen wird das Zentrum seiner Beinstützung (den Fußknöchel) umso näher der Senkrechten in seinem Gewichtszentrum haben, welches der je langsameren Bewegung ist; und umgekehrt: jenes (Lebewesen) wird das Stützungszentrum entfernter von der Senkrechten in seinem Gewichtszentrum haben, welches schnellerer Geschwindigkeit ist.

Die Ortsbewegung, von einem Menschen oder einem anderen Lebewesen ausgeführt, wird von um so größerer oder (um so) kleinerer Geschwindigkeit sein, als dessen Gewichtszentrum entfernter oder näher dem Fußzentrum ist, auf dem er (oder es) sich aufrecht hält.

434/35 (ca. 1508/10): Jene Figur wird sich von (größerem) eiligerem Laufe zeigen, welche sich mehr im Vorwärtsstürzen befindet.

Ein Körper, der sich selbst bewegt, wird umso schneller sein, als sein Gravitätszentrum vom Zentrum seiner Stützung entfernter ist. Das ist gesagt für die Bewegung [z.B.] derjenigen Vögel, welche sich von selbst, ohne Flügelschlag oder Windgunst, bewegen; und das geschieht (dann), wenn das Zentrum ihrer Gravität außerhalb des Zentrums ihrer Stützung ist, d.h. außerhalb der Mitte des Widerstandes (*resistenza*; Ludwig: des Widerlagers, Hebelpunktes) ihrer Flügel. Denn, wenn die Mitte der Flügel sich hinter der Mitte oder hinter dem Zentrum der Gravität des ganzen Vogels befindet, dann wird dieser Vogel sich nach vorne und hinunter bewegen, doch mehr oder weniger nach vorne als nach unten, wie das genannte Gravitätszentrum ferner oder näher der genannten Flügelmitte ist; d.h. ein von der Flügelmitte entferntes Gravitätszentrum macht den Niederflug sehr schräg und [Umgekehrtes bewirkt], daß der Niederflug eines Vogels, wenn das Zentrum der Flügelmitte nahe ist, von geringer Schräge sein wird.

374 (ca. 1500/05): Jedes zweibeinige Lebewesen macht jenen Teil, der über dem Fuße ist, den es (empor)hebt, niedriger als denjenigen (Teil), der über dem Fuße ist, den es auf die Erde stellt (gestellt hat), und sein höchster (oberster) Teil macht das Gegenteil. Das sieht man an den Hüften und an den Schultern des Menschen, wenn er geht, und (sieht) dasselbe an den Vögeln an Kopf und Rücken.

399 (ca. 1500/05): Die höchste Höhe (jetzt:) vierbeiniger Lebewesen ändert sich mehr bei Lebewesen, welche gehen, als bei jenen, die fest stehen; und (zwar) mehr oder weniger, wie diese Lebewesen von größerer oder kleinerer Größe sind. Das wird von der Schrägheit der Beine verursacht, welche den Boden berühren und den Körper (die *persona*) dieses Lebewesens (dann) in die Höhe heben, wenn diese Beine (diese) ihre Schrägheit aufgeben und sich senkrecht auf den Boden stellen. [Im Text eine Illustration an der *persona* eines Pferdes].

305/06 (ca. 1505/10): Wenn sich ein Mensch oder ein anderes Lebewesen mit Schnelligkeit oder mit Langsamkeit bewegt, wird immer jener Teil, der über dem Beine ist, das den Körper stützt, niedriger sein als der entgegengesetzte Teil. Jene Schultern und Seiten eines Menschen oder eines anderen Lebewesens werden untereinander (dabei) größeren Höhenunterschied haben, deren ganzer (Körper) von langsamerer Bewegung ist. Es folgt daraus der Gegensatz: daß jene Teile eines Lebewesens einen geringeren Höhenunterschied haben werden, dessen ganzer (Körper) von schnellerer Bewegung ist. ... Der Gegner sagt ... es sei nicht notwendig, daß ein Mensch, der sich nicht bewegt oder (nur) mit langsamer Bewegung geht, vorgenannte Ponderation der Glieder über dem Gewichtszentrum, welches das Gewicht des ganzen (Körpers) stützt, fortwährend anwende. Denn vielmals geschieht es, daß ein Mensch solche Regel nicht gebraucht, noch (sie) beachtet, sondern das Gegenteil tut. Sei es nämlich so, daß er sich bisweilen zur Seite neigt, indem er auf einem einzigen Fuße steht, bisweilen (auch) einen Teil seines Gewichtes auf jenes Bein läßt, welches nicht gerade ist, d.h. jenes, das sich im Knie beugt. Du sollst antworten, daß dasjenige, was in der Schulter nicht gemacht wird, (dann zum Ausgleiche) in der Hüfte gemacht wird, wie an seinem Orte dargezeigt werden soll. [Im Text drei Illustrationen].

Ponderation beim Tragen und Bewegen von Lasten.

309 (ca. 1505/10): Immer ist die (jene) Schulter eines Menschen, welche ein Gewicht trägt, höher als die Schulter ohne Gewicht. Und das zeigt sich an der in der Mitte gegebenen Figur, durch welche die Mittellinie des gesamten Gewichtes des Menschen (selbst) und des von ihm getragenen Gewichtes hindurchgeht (hindurchgezeichnet ist). Dieses zusammengesetzte Gewicht, wäre es nicht über der Mitte des Standbeines zu gleichen Mengen geteilt, dann würde das gesamte zusammengesetzte (Gewicht) [i.e. der Mensch samt seiner Last] notwendigerweise zusammenstürzen. Aber die Notwendigkeit sorgt dafür, daß ein so großer Teil des natürlichen Gewichtes des Menschen sich auf die eine Seite legt, wie die Menge des zufälligen Gewichtes ist, welche auf der anderen Seite hinzukommt. Und das kann nun nicht geschehen, wenn der Mensch sich nicht auf seiner leichteren Seite beugte und erniedrigte, (und) mit so großer Beugung, daß sie am zufälligen, von ihm getragenen Gewichte (ihren angemessenen) Teil hat. Und dies kann man nicht machen, wenn die Schulter unter dem Gewichte sich nicht hebt und die leichte Schulter sich nicht erniedrigt. Und das ist das Mittel, das die kunstreiche Notwendigkeit bei dieser Aktion erfunden hat. [Im Text zwei Illustrationen].

324 (ca. 1508/10): Nie wird ein Gewicht von einem Menschen aufgehoben oder getragen werden, ohne daß dieser (Mensch) mehr als ebensoviel Gewicht, als jenes ist, das er heben will, von sich (aus)streckte und zwar zu der entgegengesetzten Seite zu der, wo er das genannte Gewicht aufhebt.

315 (ca. 1508/10): Immer muß eine Figur, die ein Gewicht von sich und der

Mittellinie ihrer Masse entfernt hält, ebensoviel natürliches oder zufälliges Gewicht zur entgegengesetzten Seite werfen, wie (bis dies) eine Gleichheit der Gewichte um die Zentrallinie bewirkt, welche vom Zentrum des Standfußes herkommt und über dem auf der Erde stehenden Fuße durch die ganze Gewichtsmenge hindurchgeht.

Man sieht einen, der ein Gewicht mit einem seiner Arme ergreift, natürlicherweise den entgegengesetzten Arm ausstrecken; und, falls das nicht (aus)reicht, um ein Gleichgewicht herzustellen, dann biegt er sich und gibt soviel eigenes Gewicht hinzu, daß es genügt, dem applizierten Gewichte entgegenzustehen. Man sieht auch an einem, der dabei ist, zu einer seiner Seiten umzufallen, daß er seinen Arm immer nach der entgegengesetzten Seite ausstreckt.

316 (ca. 1513/14): Wenn du einen Menschen (als) Beweger einer Last machen willst, bedenke, daß die(se) Bewegungen in verschiedene Richtungen ausgeführt werden müssen, d.h. entweder von unten nach oben in einfacher Bewegung, wie es derjenige macht, der, sich bückend, die Last ergreift, die er, sich aufrichtend, (dann) heben will, oder so, wie man es macht, wenn man irgendeine Sache hinter sich herziehen oder aber vor sich herschieben oder mit einem Stricke, der über eine Rolle läuft, (die Last hinauf, den Strick jedoch) hinunter ziehen will.

Hier wird daran erinnert, daß das Gewicht des Menschen so viel zieht, wie das Gewichtszentrum außerhalb des Zentrums seiner Aufrichtung ist; und dazu gesellt sich die Kraft, welche die Beine und der gebeugte Rücken bei ihrem sich Strecken hervorbringen.

Weder kann man abwärts noch aufwärts steigen, noch überhaupt in irgendeine Richtung gehen, ohne daß der hintere Fuß die (seine) Ferse hebe. [Der erste Teil des Paragraphen ist eingangs schon mitgeteilt worden].

Strecken und Beugen der Arme; Ziehen, Schieben, Stoßen und Schleudern; Aufstehen, Niedersitzen und Springen.

Strecken und Beugen der Arme: 349 (ca. 1505/10): Die Muskeln, die den größeren (Unter)armknochen bei der Streckung und der Beugung des Armes bewegen, beginnen etwa in der Mitte des sg. Helferknochens (des Oberarmes), einer hinter dem anderen. Dahinter beginnt der, welcher den Arm streckt, davor der, welcher ihn beugt. ...

Ziehen und Schieben: 349/50, 391 (1505/10, ca. 1504): Ob der Mensch stärker ist im Ziehen oder im Schieben, (das) erweist sich aus der These IX *de ponderibus*⁴²⁶, wo es heißt: 'Unter Gewichten gleicher Kraft zeigt sich jenes kräftiger, welches von seinem Gleichgewichtspol entfernter ist.' Es folgt

⁴²⁶ Eine Schrift Leonardo's. Pedretti-Vecce z.St. verweisen auf Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci On Painting. A Lost Book (Libro A)*, London 1965, p. 120 (s.d.).

(daraus), wenn der hintere Muskel und der vordere Muskel untereinander gleicher Kraft sind, (dann) ist der vordere Muskel stärker als der hintere, weil er am (Unter)arme an einem Platze befestigt ist, der vom Ellenbogenpol entfernter ist als der andere, der dies jenseits (oberhalb) dieses Poles ist. Und so ist bewiesen, was beabsichtigt war (*e così è concluso l'intento*). Doch dies ist eine einfache und (es ist) keine zusammengesetzte Kraft, wie wir uns vornehmen, es (hier) behandeln zu wollen; wir mußten dies (aber) vorausschicken (*come si propone di voler trattare, e dovevo mettere questa inanti*). Doch zusammengesetzte Kraft ist, wenn man eine Tätigkeit mit den Armen ausführt und wenn man da(bei) eine zweite Kraft hinzufügt, (so) die Kraft des Gewichtes des Körpers (*persona*) und (die) der Beine, wie (es) im Ziehen und Schieben (geschieht), wenn außer der Kraft der Arme (noch) das Gewicht des Körpers (*persona*) und die Kraft des Rückens und (die Kraft) der Beine, die im sich Strecken-Wollen liegt, hinzugefügt wird (werden); (so) wie es bei zweien an einer Säule wäre, wenn der eine (von ihnen) die Säule schöbe und der andere sie zöge. [Im Text zwei Illustrationen].

Viel größere Kraft hat ein Mensch beim Ziehen als beim Schieben, weil beim Ziehen die Kraft der Armmuskeln dazu kommt, die nur zum Ziehen und nicht zum Schieben geschaffen sind. Denn, wenn der Arm gestreckt ist, (dann) können die Muskeln, die den Ellenbogen bewegen, im Schieben keine Tätigkeit (darüber hinaus) mehr haben, als der Mensch (auch dann) hätte, wenn er die Schulter gegen jene Sache drückte, die er von ihrem Platze bewegen will, wobei er nur jene Muskeln betätigte, die den gebeugten Rücken strecken, und jene (Muskeln), die das gebeugte Bein strecken und unter dem Schenkel und an der Wade hinten am Beine sitzen.

Und so ist gefolgert: zum Ziehen verbindet sich die Kraft der Arme und die mächtige Streckung des Rückens und der Beine mit dem Gewichte des Menschen in der Art, wie es seine schräge Stellung mit sich bringt. Und zum Schieben kommt (zwar) dasselbe zusammen, doch fehlt da die Kraft der Arme, weil das Schieben mit einem unbewegten, gestreckten Arme dasselbe ist, als hätte man ein Stück Holz zwischen die Schulter und die Sache, die man schiebt, eingefügt.

[Im dem geschilderten Falle waren die Arme schon ausgestreckt, bevor man zu schieben begann; im folgenden Falle streckt man die Arme beim Wegschieben des Dinges erst aus:]

Schieben und Ziehen sind von derselben Tätigkeit, dieweil das Schieben nur eine Streckung von Gliedern ist und das Ziehen eine Zusammenziehung (eben) derselben Glieder; und der einen wie der anderen Kraft verbindet sich das Gewicht des Bewegers gegen die geschobene oder gezogene Sache, und da gibt es keinen anderen Unterschied als, daß der eine schiebt und der andere zieht. Jener, der schiebt, hat, auf den Füßen stehend, die bewegliche, geschobene Sache vor sich, und jener, der zieht, hinter sich. Das Schieben und das Ziehen kann in verschiedenen Richtungen um das Kraftzentrum des Bewegenden herum getan

werden, welches Zentrum, soweit es die Arme betrifft, dort sitzt, wo die Sehne der Schulter (*il nervo de l'uomero della spalla*) und diejenige der Brust und diejenige der Pfanne (*patella*) von der der Brust gegenüberliegenden (Seite) sich mit dem Knochen der oberen Schulter vereinigen⁴²⁷.

Stoßen: 348 (ca. 1505/10): Wenn ein Mensch sich zur Erzeugung einer Bewegung mit Kraft disponiert (spannt, s.u.), dann beugt und dreht er sich, soviel er kann, in der entgegengesetzten Bewegung zu derjenigen, aus der er den Schlag erzeugen will: und er bereitet sich dort auf diejenige Kraft vor, die ihm möglich ist, welche er dann verbindet (überträgt) und auf die von ihm geschlagene (gestoßene) Sache mit gelöster Bewegung (los)läßt. [Im Text zwei Illustrationen].

Schleudern: 279 (ca. 1500/05): Der höchste und der Hauptteil der Kunst ist die Erfindung der Kompositionen einer jeden Sache (*la summa e principale parte dell'arte è la invenzione de li componimenti di qualunche cosa*). Und der zweite Teil ist die (Erfindung) der Bewegungen (und zwar dahin), daß sie Aufmerksamkeit für ihre Tätigkeiten (Operationen) haben (daß sie dazu passen), welche entsprechend den (Lebendigkeits)graden der Tätigen mit Lebendigkeit (*prontitudine*) ausgeführt seien, so in Trägheit wie in Eifer, und daß (z.B.) die Lebendigkeit der Wildheit (eines wild Agierenden) von der höchsten Qualität (vom höchsten Grade) sei, wie man es für einen Tätigen solcher (Wildheit) verlange. [Etwas später unter anderem Gesichtspunkte nochmals angeführt]. Wie es ist, wenn einer Wurfspieße, Steine o.ä. schleudern soll: dann zeige die Figur notwendiger Weise die höchste Disposition (Spannung, s.u.) in solchem Tun. Davon sind hier zwei Figuren nach Tun und Kraft in verschiedener Art dargestellt. Die nach dem Vermögen (*valitudine*) erste ist die Figur a, die zweite ist die Bewegung b. Die erste wird die geschleuderte Sache weiter von sich (weg)bewegen als die zweite, wenn auch der eine wie der andere (gezeichnete Mann) zeigen, ihr Gewicht zu ein und derselben Seite (hin)bringen zu wollen. Wenn der erste sich dreht und (wenn er) sich aus dieser Richtung zur entgegengesetzten (Richtung) zurückbewegt, wo(für) er die Disposition (Spannung) der Kraft bereitet, so kehrt er, da er die Füße zu dieser Seite gewendet hat, mit Schnelligkeit und Leichtigkeit zu jener Seite zurück, wo er das Gewicht (dann) aus seinen Händen läßt. Doch in ebendemselben Falle dreht sich die zweite Figur, die die Fußspitzen zu der entgegengesetzten Seite zu derjenigen (Seite), wo sie ihr Gewicht hinbringen will, gedreht hat, mit großer Unbequemlichkeit dahin um, und folglich ist die Wirkung schwach. Die Bewegung hat teil an ihrer Ursache (sie folgt ihrer Ursache): denn die Vorbereitung der Kraft will in jeder Bewegung mit Drehungen und Beugungen

⁴²⁷ Pedretti-Vecce z.St. fügen Illustrationen aus dem Autograph, Madrid, Biblioteca Nacional MS. 8936, 78v, ein.

von großer Heftigkeit (getan) sein, und die Rückkehr sei mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit (getan), und so hat die Tätigkeit eine gute Wirkung. Da die Armbrust [wohl gemeint: die ungespannte Armbrust] keine heftige Disposition (Spannung) hat, wird die Bewegung des von ihr (ab)geschossenen Beweglichen kurz oder (überhaupt) keine sein. Denn, wo kein Verbrauch von Kraft ist, ist keine Bewegung und, wo keine Heftigkeit (Kraft in der Bewegung) ist, kann sie (die Kraft) nicht aufgebraucht werden. Und darum kann ein Bogen, der keine Kraft hat, keine Bewegung erzeugen, wenn er diese Kraft nicht erwirbt und sie im Erwerben nicht davonjagt.

So hat ein Mensch, der sich nicht dreht und beugt, keine Kraft erworben. So, wenn der zweite seinen Wurfspieß geworfen haben wird, (dann) wird er sich gedreht (haben) und sich (doch) schwach finden nach der Richtung, wohin er das Bewegliche geworfen hat, und er wird (eine) Kraft erworben haben, die nur ausreicht, sich zur entgegengesetzten Bewegung umzukehren. [Im Text die erwähnten zwei Illustrationen].

392 (ca. 1500/05): Ein Mensch, der einen Wurfspieß oder einen Stein oder eine andere Sache mit ungestümer Bewegung werfen soll, kann in zwei Hauptweisen figuriert werden; d.i. entweder kannst du ihn figurieren, wenn er sich zur Erzeugung dieser Bewegung bereitet, oder aber, wenn seine eigene Bewegung vollendet ist. Doch wenn du ihn figurieren wirst bei der Erzeugung der Bewegung, dann wird die innere Seite des Fußes in einer Linie wie die Brust (mit der Brust) sein, doch habe er die entgegengesetzte Schulter über dem Fuße entgegengesetzt, d.h., wenn der rechte Fuß unter dem Gewicht(szentrum) des Menschen liegt, (dann) wird die linke Schulter über der rechten Fußspitze sein. [Im Text eine Illustration].

393 (ca. 1500/05): Jener, der mit Werfen (etwas) hineinstecken [z.B. mit dem Hammer einen Holzpfahl einschlagen] oder einen Pfeil (*calmone*) in die Erde werfen will, (der) hebt das dem werfenden Arme entgegengesetzte Bein und beugt das Bein im Knie. Und das macht er, um sich über dem Standfuße ins Gleichgewicht zu bringen: ohne diese Beugung und Drehung des Beines könnte er es nicht tun, und er könnte nicht werfen, wenn sich dieses Bein nicht streckte.

Aufstehen, Niedersitzen: 388/89 (ca. 1508/10): Wenn ein Mensch auf dem Fußboden sitzt, dann ist die erste Sache, die er beim sich Erheben macht, daß er den Fuß an sich zieht und seine Hand auf derjenigen Seite auf die Erde stützt, auf der er sich erheben will. Und er wirft den Körper (*persona*) auf den Arm, der stützt, und setzt das Knie auf der Seite auf die Erde, auf der er sich erheben will. [Das Niedersitzen wurde vorgemerkt, aber nicht ausgeführt].

Springen: 401 (ca. 1500/05): Wenn der Mensch in die Höhe springt, ist der Kopf dreimal schneller als die Ferse, bevor die Fußspitze sich von der Erde löst. Und zweimal schneller als die Hüften. Und das geschieht, weil sich drei Winkel zur selben Zeit strecken. Der obere dieser (Winkel) ist der, wo der Rumpf sich vorne

mit den Schenkeln verbindet, der zweite ist, wo sich die Schenkel hinten mit den (Unter)beinen verbinden, und der dritte ist, wo das (Unter)bein vorne sich mit dem Fußknochen verbindet.

390 (ca. 1500/02): Die Natur lehrt und bewirkt ohne eine Überlegung des Springenden, daß er, wenn er springen will, mit Impetus die Arme und die Schulter hebt, welche sich, dem Impetus folgend, zusammen mit einem großen Teile des Körpers bewegen, um sich in die Höhe zu heben, und das so weit, bis ihr Impetus sich darin verzehrt hat. Und dieser Impetus ist begleitet von der schnellen Streckung des im Rücken und in den Hüft-, Knie- und Fußgelenken gebogenen Körpers. Diese Streckung wird in schräger Richtung ausgeführt, d.i. nach vorne und oben (zugleich). Und so trägt die Bewegung, die dem Vorwärtsgen gewidmet ist, den Körper, der springt, vorwärts; und die Bewegung des Hinaufgehens hebt den Körper, läßt ihn einen großen Bogen tun und vermehrt den Sprung.

e) Seelische und geistige Bewegung.

Der Körper und dessen Glieder sollen der Sache, um die es geht, entsprechen.

425 (ca. 1508/10): ... Die Körper sollen sowohl nach ihrer Größe wie nach ihrer Aufgabe (*ufficio*) der Sache entsprechen, von der man handelt. [Ohne weitere Ausführung].

283 (ca. 1508/10): Alle Glieder sollen die Aufgabe ausführen, zu der sie bestimmt waren. An Toten und Schlafenden soll kein Glied lebendig oder wach scheinen. Und der Fuß, der das Gewicht des Menschen aufnimmt (der Fuß des Standbeines), sei gequetscht (flach gedrückt) und nicht mit spielenden Zehen, es sei denn, er stünde auf der Ferse.

Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Bewegungen sowohl in den einzelnen Figuren wie in der gesamten Storia.

279 (ca. 1500/05): Der höchste und Hauptteil der Kunst ist die Erfindung der Kompositionen einer jeden Sache (*la summa e principale parte dell'arte è la invenzione de li componimenti di qualunque cosa*).

Und der zweite Teil ist die (Erfindung) der Bewegungen (*e la seconda parte è de li movimenti*) (und zwar dahin), daß sie Aufmerksamkeit für ihre Tätigkeiten (Operationen) haben (daß sie dazu passen), welche den (Lebendigkeits)graden der Tätigen entsprechend mit Lebendigkeit (*prontitudine*) ausgeführt seien, so in Trägheit wie in Eifer, und daß (z.B.) die Lebendigkeit der Wildheit (eines wild Agierenden) von der höchsten Qualität (vom höchsten Grade) sei, wie man es für einen Tätigen solcher (Wildheit) verlange. ... [Weiter oben ganz übersetzt].

357 (ca. 1500/05): Mache die Köpfe nie gerade auf den Schultern, sondern schräg nach rechts oder nach links (zur Seite) gewendet, auch wenn sie [in Übereinstimmung mit ihrer Hauptaufgabe] nach unten oder nach oben oder geradeaus schauen, weil es da nötig ist, ihre Bewegungen (so) zu machen, daß

sie wache Lebhaftigkeit zeigen und nicht schläfrige. Und (du sollst) die vorderen und die hinteren Hälften [die vorderen und die hinteren Ansichten] eines Körpers (*persona*) nicht (so) machen, daß sie (diese Ansichten) deren Geradheit über oder unter den anderen unteren oder (bzw.) oberen (Körper)hälften zeigen [daß die oberen und unteren Hälften eines Körpers nicht gerade übereinander stehen und damit steif aussehen, weder von vorne noch von hinten]; und wenn du dieses [gerade über gerade] nun (dennoch) gebrauchen willst, (dann) mache es bei den Alten. Und (du sollst) die Bewegungen der Arme oder der Beine nicht wiederholen weder in der einzelnen Figur, noch auch in den Umstehenden und den Nachbarn, wenn die Notwendigkeit des Falles, den man darstellt, dich nicht (zu solcher Wiederholung) zwingt.

In diesen solchen Vorschriften der Malerei (mittels dieser solcher Vorschriften) sucht die Natur der Bewegungen eine Art des Überredens [sc. durch Mannigfaltigkeit, will sie doch für sich einnehmen], wie es bei den Rednern die Natur der Worte tut, welche nicht wiederholt werden dürfen, außer in Ausrufen; in der Malerei begegnen aber auch solche Dinge [wie Ausrufe mit ihren Wiederholungen] nicht, da die Ausrufe in unterschiedenen Zeiten (nacheinander) erfolgen und die Wiederholungen der Haltungen aber in ein und derselben Zeit (nebeneinander) gesehen werden.

280 (ca. 1505): Man soll dieselben Bewegungen in einer einzelnen Figur in ihren Gliedern oder den Händen oder in den Fingern nicht wiederholen, noch auch wiederhole man dieselben Haltungen in ein (und derselben) *Storia*, auch wenn die *Storia* sehr groß wäre, wie es ein Handgemenge oder ein Gemetzel von Soldaten ist, wo es (zwar) nur drei Arten gibt zu schlagen, d.h. [übers. Ludwig:] Stich, Parade und Hieb. Doch müßttest du es in diesem Fall erfinden (*ingegnare*), alle Hiebe in verschiedenen Ansichten zu machen; um es so zu sagen: da sei einer nach hinten, andere zur Seite, andere nach vorne gewendet, und alle Aspekte eben jener drei Bewegungen (des Kampfes) sollen an diesen drei einfachen Bewegungen teilhaben. Wir nennen alle, die zu einer dieser Bewegungen (Bewegungsrichtungen) gehören, [Ludwig ergänzt:] einfache Bewegungen. Die zusammengesetzten Bewegungen aber sind in Schlachten von großem Kunstvermögen und von großer Lebhaftigkeit und Bewegung (*di grand'artificio e di grande vivacità e movimento*). Die erwähnten zusammengesetzten sind jene, wenn [z.B.] eine einzige Figur dir die Beine von vorne und dir (zugleich) von der Schulter einen Teil der Seite zeigt. Von diesen zusammengesetzten (Bewegungen) wird man an anderem Orte sprechen.

Die Stellung und die Bewegung seien dem Zustande und der Absicht der Seele oder des Geistes angemessen, sie seien lebhaft geäußert und unzweifelhaft deutlich:

122 (ca. 1505/10): Was ist von größerer Bedeutung: die Bewegung, von verschiedenen Zuständen der Lebewesen hervorgebracht, oder deren Schatten und Lichter? Die wichtigste Sache, die man in den Erörterungen der Malerei

finden kann, sind die Bewegungen, die an die geistigen Zustände jedes Lebewesens angepaßt sind, wie Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid u.ä.
325 (ca. 1508/10): Die Stellungen (*attitudini*) der Menschen mit ihren Gliedern seien in solcher Weise disponiert, daß sich mit ihnen die Intention ihres inneren Sinnes (*animi*) zeige.

297 (ca. 1505/10): Jene Bewegung (*movimento*), die (so) gebildet (*finto*) ist, daß sie dem geistigen Zustande (*accidente mentale*), der in der Figur ist, angemessen ist, muß als von großer Lebhaftigkeit (*gran prontitudine*) gemacht sein und so, daß sich große Hingabe und großes Feuer (*grande affezione e fervore*) in ihr zeige; sonst wird eine solche Figur zweimal tot sein, wie sie tot ist, weil sie (nur) gebildet ist, und ein anderes Mal tot, wenn sie nicht eine Bewegung (*moto*) weder des Geistes noch des Körpers zeigt.

358 (ca. 1500/05): Mache die Bewegungen (*moti*) deiner Figuren an die geistigen Zustände (*accidenti mentali*) dieser Figuren angemessen, d.h. daß, wenn du sie als erzürnt bildest, das Gesicht nicht das Gegenteil zeigt, sondern so sei, daß man aus ihm eine andere Sache als (eben diesen) Zorn nicht erkennen kann. Das Ähnliche gilt für die Heiterkeit, die Schwermut, das Lachen, das Weinen u.ä.

298 (ca. 1505/10): Die Bewegungen (*moti*) und Stellungen (*attitudini*) der Figuren wollen den eigenen, geistigen Zustand (*proprio accidente mentale*) dessen, der solche Bewegungen ausführt, der Art zeigen, daß sie keine einzige andere Sache (nichts anderes) bezeichnen könnten.

Arten der Bewegtheit und der Unbewegtheit. Innere und äußere Veranlassung der Bewegung.

370 (ca. 1500): Es gibt einige geistige Bewegungen (*moti mentali*) ohne eine Bewegung des Körpers und einige mit einer Bewegung des Körpers. Die geistigen Bewegungen ohne Körperbewegung lassen die Arme, die Hände und jeden anderen Teil, der Leben zeigt, fallen (herabhängen). Die zu einer Körperbewegung führenden geistigen Bewegungen aber halten den Körper mit seinen Gliedern bewegt, an die Bewegung des Geistes angemessen. Von solcher Erörterung wird man viele Dinge sagen. Es gibt da noch eine dritte Bewegung, die hat an der einen und der anderen teil; und eine vierte, die weder das eine, noch das andere ist, diese letzten (Bewegungen, die Bewegungen der letzten Art) sind die unsinnigen oder aber verwirren, und man setze sie in das Kapitel über die Narrheit und die Possenreißer mit ihren grotesken Sprüngen.

371 (ca. 1500/05): Die geistige Bewegung (*moto mentale*) bewegt den Körper mit einfachen und leichten Handlungen (Gebärden, *atti*), (sie bewegt ihn) nicht (örtlich) dahin, noch dorthin, da ihr Gegenstand im Geiste verbleibt, der die Sinne nicht bewegt, wenn [und solange] er in sich selbst beschäftigt ist.

359 (ca. 1500/05): Darüber hinaus mache keine großen Bewegungen bei (nur) kleinen oder kleinsten Geisteszuständen (Geistesbewegungen; *accidenti mentali*), noch mache kleine Bewegungen bei bedeutenden Zuständen.

372 (ca. 1500/05): Bei der Bewegung des Menschen, die von einem (äußeren)

Objekte verursacht ist, tritt dieses Objekt entweder unvermittelt auf oder nicht. Falls es unvermittelt hervortritt, (dann) dreht der, der sich bewegt, zuerst den notwendigsten Sinn, das ist das Auge, zu dem Objekte hin, und, die Füße am ersten Platze (am früheren Platze) stehen lassend, bewegt er nur die Schenkel mit den Hüften und Knien zusammen zu jener Seite hin, in die sich das Auge dreht. So wird man über solche Zustände eine große Erörterung anstellen.

Die Bewegung der Arme und der Hände als EINE VON DER REDE ZU BEGLEITENDE BEWEGUNG.

368 (ca. 1505/08): Die Hände und die Arme haben in allen ihren Tätigkeiten (*operazioni*) die Intention ihrer Bewegungen zu zeigen, so viel als möglich; denn, wer ein lebhaftes Urteil (*affezionato giudizio*) hat, (der) begleitet mit ihnen (den Armen und Händen) in allen seinen Bewegungen seine geistigen Absichten (*intenti mentali*). Und die guten Redner begleiten immer, wenn sie ihren Hörern eine Sache einreden wollen, die Hände und Arme mit ihren Worten (sic! *acompanano le mani e braccia con le loro parole*). Auch wenn einige Unsinnige (Fühllose, *insensati*) sich nicht um ein solches Ornament kümmern und auf ihren Tribunalen wie Statuen aus Holz scheinen, durch deren Mund über eine Zuführung die Stimme irgendeines (anderen) Menschen gehe, der in diesem Tribunal versteckt wäre. Dieser solche Brauch ist ein großer Fehler bei lebenden (Menschen), viel mehr (noch) bei gebildeten Figuren, welche, wenn ihnen von ihrem Schöpfer nicht mit Handlungen, lebhaften und zu der Intention, die du in diese Figur hineinbildest, passenden (*atti pronti et acomodati all'intenzione*), geholfen wird: diese Figur wird demnach als doppelt tot beurteilt werden, d.i. tot, weil sie nicht lebt, und tot in ihrer Handlung (*azione*). ...

376 (ca. 1508/10): Wenn die Figuren keine lebhaften Handlungen (*atti pronti*) ausführen und sie mit den Gliedern (nicht) den *Concetto* ihres Geistes (*mente*) ausdrücken, sind diese Figuren zweimal tot. Denn sie sind prinzipiell tot, da Malerei an sich nicht lebendig ist, sondern lebende Dinge (doch) ohne Leben ausdrückt; und, wenn sich ihnen nicht Lebhaftigkeit der Handlung (*vivacità de l'atto*) verbindet, bleiben sie zum anderen Male tot.

So habt eifrig Gefallen daran, an jenen (Menschen), die unter Bewegungen der Hände miteinander sprechen, diesem zuzuschauen und, falls es Personen sind, denen ihr euch nähern könnt, (ihnen auch) zuzuhören, welcher Grund sie solche Bewegungen, wie sie von ihnen gemacht werden, machen läßt. Sehr gut soll man die Feinheiten der besonderen Handlungen (*minuzie de li atti particolari*) bei den Stummen ansehen, welche (eigentlich gar) nicht zeichnen (*disegnare*) können (wohl: keine Maler und Figurenbildner sind), doch sind es nur wenige, die sich nicht helfen und die nicht mit einer Darstellung figurieren (wohl: eben doch mit ihrem Körper Figur bilden, *figurino col disegno*). Lernt also von den *Stummen*, die Bewegungen der Glieder so zu machen, daß sie den *Concetto* des Geistes der *Redenden* ausdrücken. ...

Aufzählungen von Gemütsbewegungen, sowie deren Charakterisierung nach Alter und Stand.

365 (ca. 1504): Variiert seien die Mienen der Gesichter entsprechend den Zuständen (*accidenti*) des Menschen, in Mühe, in Ruhe, in Zorn, in Weinen, in Lachen, in Schreien und in Furcht u.ä.

Und auch die Glieder des Körpers (*persona*) zusammen mit der ganzen Stellung (*attitudine*) sollen der (je) geänderten (der besonderen, Ludwig: der erregten) Gestalt (*effigie alterata*) entsprechen.

368 (ca. 1505/08): ... Doch, um uns zu unserer Absicht zu wenden, wird man hier (weiter) unten mehrere Zustände (*accidenti*) figurieren und von ihnen sprechen (*si figurerà e dirà*), d.h. von der Bewegung des Erzürrten, (der) des Schmerzes, der Furcht, des plötzlichen Schreckens, des Weinens, der Flucht, des Verlangens, des Befehlens, der Trägheit und der Eilfertigkeit u.ä.

S.a. § 122 (ca. 1505/10): ...Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid u.ä. [weiter oben zitiert].

376 (ca. 1508/10): ... Betrachtet diejenigen, die lachen, und diejenigen, die weinen, und schaut diejenigen an, die mit Zorn schreien, und so alle Zustände unserer Geister (*li accidenti delle menti nostre*).

Beachtet (*osservate*) zugleich das Dekorum und erwägt, daß es sich nicht schickt (*che non si conveniene*), weder nach der Situation noch nach der Gebärde (*né per sito né per atto*), daß der Herr handle (*operare*) wie der Diener und das kleine Kind wie ein Jüngling, sondern (das Kleinkind eher) einem Alten gleich, der sich (auch) wenig aufrecht halten kann. Und den Bauern mache nicht in einer Haltung (*atto*), die einem Vornehmen und Gesitteten ziemt, nicht den Starken wie den Schwachen, nicht die Gebärden (*atti*) der Dirnen wie die der ehrbaren Frauen, nicht die der Männer wie die(jenigen) der Frauen.

058 (ca. 1500/05): ... Es ist wahr, daß man das Dekorum beachten soll, d.h. daß die Bewegungen Ankündiger der Bewegung des Geistes (*anunziatori del moto de l'animo*) des (ihres) Bewegers seien, d.h. daß, falls man einen zu figurieren hat, der furchtsame (ehrfürchtige) Ehrerbietung zu zeigen hat, daß man diese Figur nicht mit solcher Kühnheit und solchem Stolze macht, daß die Wirkung davon (eher) wie Verzweiflung scheint oder, als ob er einen Befehl des (Gottseibiens) ausführe; wie ich dieser Tage einen Engel sah, der bei seinem Verkündigen (so) schien, als wolle er Unsere Frau aus ihrem Zimmer jagen, mit Bewegungen, die so große Beleidigung zeigten, wie man sie einem sehr elenden Feinde bezeigen könnte, und Unsere Frau schien, als wolle sie, wie verzweifelt, sich aus einem Fenster hinunterwerfen. So bleibe dir im Gedächtnis, nicht in solchen Fehler zu fallen. Doch, um von den Malern und ihren Urteilen zu reden, sage ich, daß demjenigen (Maler), der seine Figuren zu viel bewegt, scheint, daß derjenige, der sie, wie es (der Sache) zukommt, bewegt, eingeschlafene Figuren mache, und daß demjenigen (Maler), der sie wenig bewegt, scheint, daß derjenige, der die nötige und zukommende Bewegung macht, (Figuren), die besessen seien, macht. Deshalb soll der Maler die Weisen

(*modi*) der Menschen beobachten (*considerare*), die miteinander sprechen, kühl oder hitzig, und die Materie bedenken, über die sie sprechen, und sehen, ob die Handlungen ihrer Materie angepaßt sind.

Charakterisierung eines Er Zürnten.

369 (ca. 1505/08): Über das Figurieren eines Er Zürnten und, in wie viele Teile man solchen Zustand teilt. [Fehlt dann].

381 (ca. 1492) [Ausnahmsweise ein älterer Text in dieser Auswahlübersetzung]: Eine erzürnte Figur läßt du einen (anderen) an den Haaren halten, dessen Kopf zur Erde gedreht, (und) mit einem seiner Knie auf (dessen) Rippen, und (du läßt ihn) mit seinem rechten Arme die Faust in die Höhe heben. Er habe die Haare gesträubt, die Brauen herab- und zusammengezogen, die Zähne aufeinander gebissen und (Ludwig:) die Mundwinkel auf beiden Seiten in Bogen gekrümmt (*i dui stremi da canto della bocca arcati*); der Hals sei dick und er sei vorne, wegen des sich Beugens zum Feinde, voll von Runzeln (Falten).

Charakterisierung eines Verzweifelten.

382 (ca. 1492) [Ausnahmsweise ein älterer Text in dieser Auswahlübersetzung]: Einen Verzweifelten läßt du sich mit dem Messer eins versetzen und die Kleider mit den Händen zerrissen haben; eine seiner Hände sei am Werke, sich die Wunde aufzureißen; mache ihn mit stehenden Füßen und etwas gebogenen Beinen und (mache) den (gesamten) Körper (*persona*) ähnlich gegen die Erde (gebogen), mit zerzausten und verwirrten Haaren.

Charakterisierung des Lachens und Weinens.

384 (ca. 1508/10): Von dem, der lacht, zu dem, der weint, (da) ändert man weder Augen, noch Mund, noch Wangen, nur die Strenge der Brauen, die sich beim Weinenden zusammenziehen und die man beim Lachenden erhöht. Dem, der weint, gibt man auch dieses hinzu: sich mit den Händen die Kleider und Haare zu zerreißen und zu zerzausen und mit den Nägeln die Haut des Gesichtes; das passiert dem Lachenden nicht.

385 (ca. 1508/10): Mache nicht das Gesicht dessen, der weint, mit den gleichen Bewegungen, wie die (Bewegungen) dessen, der lacht; denn oft ähneln sie einander; und die rechte Art besteht darin, sie so zu ändern, wie der Zustand des Weinens anders ist als der Zustand des Lachens. Sintemal die Brauen und der Mund sich beim Weinen (schon) ändern nach den verschiedenen Ursachen des Weinens: einer nämlich weint mit Zorn, einer mit Angst, einige aus Zärtlichkeit und Heiterkeit, einige aus Furcht, einige aus Schmerz und Qual und einige aus Mitleid und Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde. Und bei diesen Arten des Weinens zeigt sich der eine verzweifelt, der andere gemäßigt, einige nur tränenreich, andere schreien (auch), einige mit dem Gesichte zum Himmel, den Händen nach unten, indem sie die Finger derselben verflochten haben, andere furchtvoll, mit bis zu den Ohren gehobenen Schultern; und so folgen sie

(ergeben sie sich) entsprechend den genannten Ursachen. Derjenige, der Tränen vergießt, hebt die Brauen, wo sie zusammenkommen [so Ludwig], zieht sie zusammen, bildet Falten über (und) zwischen (ihnen auf der Stirne und zieht) die Mundwinkel herab [nach Ludwig]; und der, der lacht, hat sie (die Mundwinkel) hoch und die Brauen offen und weiträumig.

Das Zeigen.

361 (ca. 1508/10): Bei (den einer Sache) zugeneigten Zeige-Handlungen (*atti affezionati dimostrativi*) (, gerichtet) auf nach Zeit oder Ort nahe Dinge, hat man mit einer nicht sehr (weit) von dem Zeigenden entfernten Hand zu zeigen und, wenn die genannten Dinge entfernt sind, (dann) sollte auch die Hand des Zeigenden entfernt (von ihm) sein und das (sein) Gesicht auf dasjenige gewendet, was man zeigt.

Die Umstehenden und deren Aufmerksamkeit auf einen Fall.

328 (ca. 1500/05): Alle Umstehenden bei irgendeinem Falle, der, beachtet zu werden, wert ist, stehen mit verschiedenen, bewundernden Handlungen (*atti*) da, um diese Handlung zu betrachten, wie es (z.B.) dann der Fall ist, wenn die Gerechtigkeit (die) Übeltäter bestraft; und, wenn der Fall ein frommer ist, richten alle Umstehenden ihre Augen mit verschiedenen Haltungen der Verehrung auf diese Sache, wie es das (Erheben und) Zeigen der Hostie im (Meß)opfer ist, und Ähnliches (mehr). Und wenn es ein Fall ist, würdig des Lachens oder des Weinens, in solchem ist es nicht notwendig, daß alle die Umstehenden ihre Augen auf diese Sache hinwenden, sondern mit verschiedenen Bewegungen (dastehen), und daß ein großer Teil von ihnen sich untereinander freut oder miteinander weint. Und, wenn der Fall fürchterlich ist, machen die erschrockenen Gesichter derjenigen, die fliehen, ein großes Zeigen von Furcht und Flucht, mit verschiedenen Bewegungen, wie man im vierten Buche von den Bewegungen sagen wird.

Notieren der beobachteten Handlungen und Bewegungen; dann - als zweiter Schritt - das Stellen eines Modelles.

327 (ca. 1508/10): Ich sage, daß der Maler die Handlungen und Bewegungen (*l'attitudini e li moti*) der Menschen, die aus irgendeinem (Seelen- oder Geistes-) Zustande hervorgehen, notieren (*notare*) muß, unmittelbar; sie seien notiert oder in das Gedächtnis geprägt. (Es ist) nicht zu erwarten, daß man jemanden die Handlung des Weinens zur Probe machen läßt (lassen kann), ohne daß er große Ursache des Weinens hat, und (daß) sie dann wiederzugeben (abzuzeichnen, zu studieren, *ritrare*) (wäre), da solch eine Handlung, (dann) nicht einem echten Falle entspringend, weder lebhaft noch natürlich (*né pronto né naturale*) sein wird; aber es ist wohl gut, sie zuerst nach einem natürlichen (wirklichen) Falle notiert zu haben und dann jemanden in dieser Handlung stehen zu lassen, um irgendeinen Teil zu dem Vorgesehenen zu sehen und ihn wiederzugeben (zu

zeichnen).

127 (ca. 1500/05): Ein Maler, der Ehre von seinen Werken haben will, soll die Schlagkraft (*prontitudine*) seiner (gemalten) Handlungen (*atti*) in den natürlichen (wirklichen) Handlungen suchen, die unversehens (*improvviso*) von Menschen getan werden und aus einer mächtigen Affizierung ihrer Bewirkungen (ihrer Verursachungen, *da potente affezione de' loro effetti*) geboren sind. Er soll sich von diesen in seinen Notizbüchern (*libretti*) kurze Erinnerungen (*brevi ricordi*) machen und sie dann seinen Vorhaben anpassen (*alli suoi propositi adoperarli*), indem er einen Menschen in eben derselben Stellung (*atto*) stehen läßt, um die Qualität und die Ansicht der Glieder zu sehen, die in dieser Handlung wirken.

Nochmals: angemessen an Geschlecht, Alter und Rang.

373 (ca. 1500/05): Ebenso verschieden sind die Bewegungen der Menschen, wie (es) die Verschiedenheit der Zustände ist, die durch ihre Geister (*mente*) gehen (*discorrere*). Jeder Zustand bewegt diese Menschen für sich, mehr oder weniger, entsprechend dem, daß sie (die Menschen) von größerer oder von geringerer Kraft sind, und entsprechend ihrem Alter; denn eine andere Bewegung (*moto*) wird - ob desselben Falles - ein Junger machen als ein Alter.

360 (ca. 1500/05): Es ist nicht gut, daß ein und derselbe Grad der Veränderung [gegenüber der normalen Ruhehaltung] in der Gliederbewegung in (bei) einer heftigen Handlung (*atto*) von einem Alten wie von einem Jungen ausgesprochen (ausgedrückt) sei; und eine ... [fehlt im Text] Handlung darf man bei einem Jungen nicht (so) figurieren wie bei einem Alten.

395 (ca. 1500/05): Wenn ein Mensch bei langem Stehen das Bein, welches den Körper stützt, ermüdet hat, (dann) gibt er einen Teil des Gewichtes (auch) auf das andere Bein. Doch diese Art, (auf beiden Beinen) zu stehen, pflegt aber nur vom hinfalligen Alter oder von der Kindheit oder von einem, der wirklich müde ist, gebraucht zu werden, denn es zeigt (eben) Müdigkeit oder geringe Gliedergesundheit (*an*). Aber man sieht einen Jungen, der gesund und munter ist, sich immer (nur) auf eines der Beine stützen; und, wenn er etwas Gewicht auf das andere Bein gibt, (dann) pflegt er das (zu tun), wenn er den notwendigen Anfang zu einer Bewegung geben (machen) will, ohne welches man eine jede Bewegung verneinen würde, weil die Bewegung aus der Ungleichheit entsteht.

386 (ca. 1508/10): Über die Stellungen bei Kindern (*de' posati d'infanti*): bei Kindern und Alten dürfen keine lebhaften Handlungen (*atti*) vorkommen, die mittels der Beine gemacht werden.

387 (ca. 1508/10): Bei Frauen und Mädchen dürfen keine Handlungen (*atti*) mit gespreizten [so Ludwig] oder allzu offenen Beinen sein, denn sie zeigen Keckheit und im Ganzen Verlust der Scham; und die geschlossenen (Beine) zeigen Schamfurcht.

326 (ca. 1508/10): Die Handlungen (*atti*) bei Menschen seien entsprechend ihrem Alter und ihrem Range (*degnità*) ausgesprochen (ausgeprägt), und man ändere sie entsprechend der Species, d.h. der der Männer und der der Frauen.

299 (ca. 1505/10): Die besonderen Bewegungen werden von größerer oder kleinerer Lebhaftigkeit und Würde (*degnità*) sein entsprechend dem Alter, dem Wohlstande (*prosperità*) und der Würde (*degnità*) des Tätigen solcher Bewegung; d.h. daß die Bewegung eines Alten und die eines Knaben nicht so lebhaft sein werden wie die eines ausgewachsenen Burschen, und auch die Bewegung eines Königs oder eines anderen Würde(nträgers) soll von größerem Gewichte und Respekten (*gravità e reverenzia*) sein als die eines Lastträgers oder eines anderen geringen Menschen.

Mischung und Trennung nach Geschlecht, Alter und Rang.

DAS DEKORUM IST NICHT UM SEINERSELBST WILLEN ZU BEACHTEN, SONDERN WEIL DIE NATUR- UND DIE SOZIALE WIRKLICHKEIT SO SIND.

378 (ca. 1508/10): Man soll nicht eine Menge von Knaben (*fanciullo*, [ca. 7-15 Jahre]) mit ebensoviel Alten, noch Junge mit Kindern, noch Frauen mit Männern mischen, wenn nicht der Fall, den du figurieren willst, sie schon gemischt miteinander bindet.

379 (ca. 1505/10): In der Regel pflege bei gewöhnlichen Kompositionen von Historien wenige Alte und von den Jungen getrennt zu machen. Denn die Alten sind wenige, und ihre Gewohnheiten gehen mit den Gewohnheiten der Jungen nicht zusammen, und, wo keine Gleichförmigkeit der Gewohnheiten ist, entsteht keine Freundschaft, und, wo keine Freundschaft ist, entwickelt sich Trennung. Und, wo man Kompositionen von Historien macht, in denen Gewichtigkeit und Beratschlagung erscheint, da mache wenige Junge; denn die Jungen fliehen willentlich die Beratschlagungen und andere würdige Dinge.

377 (ca. 1505/10): Beachte das Dekor, d.h. das Zukömmliche (*il decoro, cioè della convenienza*) an Handlung (*atto*), Kleidung und Ort (*vestigie e sito*), und schau dich um nach Rang oder Niedrigkeit der Dinge (*degnità o viltà delle cose*), die du figurieren willst, d.h. daß ein König nach Bart, Miene und Kleid gewichtig (*grave*) und der Ort (*sito*) geschmückt sei, (und) die Umstehenden sollen mit Respekt und Bewunderung dastehen und mit Kleidern würdig und zukömmlich zur Gewichtigkeit eines königlichen Hofes. Und die Niedrigen (Feilen, *vili*) seien schmucklos, sich verstellend, verächtlich (*disornati, infinti et abbietti*), und die sie Umgebenden sollen (dazu) Ähnlichkeit haben, mit niedrigen und vermessenen Handlungen (*vili e prosuntuosi*), alle Glieder sollen einer solchen Komposition entsprechen. Und (achte auch darauf,) daß die Handlungen eines Alten nicht ähnlich denen eines Jungen seien, noch die Frau (ähnlich) mit der Handlung (*atto*) eines Mannes, noch die eines Mannes mit der eines Knaben.

184 (ca. 1508/10): In der Historie sei die Würde und das Dekor eines Fürsten oder Weisen beachtet, den man in einer Historie mit einer Absonderung vorstelle und völlig des Tumultes (Durcheinanders) einer Volksmenge beraubt.

Lachen und Weinen nicht mischen.

185 (ca. 1508/10): Mische nicht die Schwermütigen, Tränenreichen, Weinenden mit den Heiteren, Lachenden, denn die Natur gibt es, daß man mit den Weinenden Tränen vergießt und mit den Lachenden sich erheitert, und man trennt ihr Lachen und Weinen.

Mannigfaltigkeit der Gesichter.

287 (ca. 1508/10): Mache, daß die Gesichter nicht von ein und derselben Miene (*aria*) sind, wie man es die mehreren (Maler) machen sieht; sondern mache verschiedene Mienen entsprechend den Lebensaltern und den Temperamenten (*secondo l'etadi e compassioni*) und den (Ludwig übers:) bösen oder guten (*triste o buone*) Naturen.

291 (ca. 1500/05): Von der Schönheit der Gesichter (*volti*): man mache Muskeln nicht mit harter Begrenzung, vielmehr mögen sanfte Lichter (*dolci lumi*) unmerklich in gefälligen und angenehmen Schatten (*piacevoli e dilettevoli ombre*) enden, und daraus entspringt (dann) Anmut und Wohlgestaltetheit (*grazia e formosità*).

140/41 (ca. 1508/10): Die Schönheiten der Gesichter (*le bellezze de' volti*) können bei verschiedenen Personen (durchaus) von gleicher Güte (*di pari bontà*) sein, aber (doch) niemals ähnlich an Figur. Sie seien vielmehr von so großer Mannigfaltigkeit, wie die Zahl derer ist, denen sie anhaften.

Auch wenn verschiedene Schönheiten an verschiedenen Körpern an Anmut gleich sind, werden verschiedene Richter gleicher Einsicht (Urteilkraft) (so) urteilen, daß eine große Mannigfaltigkeit zwischen der einen und der anderen ihrer Auswahlen besteht [terminologisch sind ‚vari‘ und ‚varietà‘ vom gleichen Wortstamme, so wird der Gedanke: "soviele Urteile wie Leute" sehr deutlich.]

Sachliche Physiognomik ja, Handlesekunst nein.

292 (ca. 1500/05): Über die betrügerische Physiognomik und Chiromantie werde ich mich nicht verbreiten, weil in ihnen keine Wahrheit ist, und das ist offenbar, denn diese Chimären haben keine wissenschaftlichen Fundamente. Es ist (wohl) wahr, daß die Zeichen (Linien) der Gesichter zum Teile die Natur des Menschen offenbaren, die (Natur) ihrer Laster und inneren Beschaffenheiten (*vizii e compassioni*). Die Zeichen (Linien), die die Wangen von den Lippen des Mundes trennen, die Nasenlöcher und Augenringe [Ludwig: die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht oder um die Augenhöhlen her gezeichnet sind] sind (dann) sichtbar, wenn die Menschen heiter sind und oft lachen, und jene, die sie wenig ausprägen (sichtbar haben), (das) sind Menschen, die das Denken betreiben. Und jene, welche die Teile des Gesichtes von großem Reliefe und Tiefe haben, sind tierische und zornmütige Menschen (*bestiali et iracondi*) mit wenig Vernunft. Und jene, die die Linien zwischen den Brauen stark sichtbar haben, sind zornmütig; und jene, die die transversalen Linien der Stirne stark liniert haben, sind Menschen reich an verborgenen oder offenen Klagen; und so kann man von vielen Teilen sprechen.-

Aber von der Hand? Du wirst größte Heere, in ein und derselben Stunde vom Messer (vom Schwerte) tot, finden, bei denen kein Zeichen der Hand einem anderen ähnlich ist, und so bei einem Schiffbruche.

Copia rerum, varietas statuum (zunächst nach Alberti)

ZUR ERFREUUNG, ABER VOR ALLEM: WEIL DIE NATURWIRKLICHKEIT SO IST.

183 (ca. 1508/10): Es erfreue sich der Maler bei den Kompositionen von Historien der Fülle und Verschiedenheit (*copia e varietà*), und er fliehe das Verdoppeln irgendeines Teiles, der in ihr gemacht, so daß Neuheit und Überfluß (*novità e abbondanzia*) anziehe und das Auge des Betrachters erfreue (*attraffa ...e diletti*). Ich sage, daß man in einer Historie verlangt, an je ihren Orten vorkommend, gemischt: Männer von verschiedenem Aussehen, Alter und Gewand, zugleich gemischt mit Frauen, Kindern, Hunden, Pferden, Gebäuden, Gefilden und Hügeln.

[Nach Alberti, *De pictura* II,40: Die *Storia* aber, die du verdient loben und bewundern kannst, wird derart sein, daß sie sich mit gewissen Verlockungen so angenehm und geschmückt darstellt, daß sie die Augen des Fachmannes und des Laien, der sie betrachtet, des Längeren mit einer Freude und einer Bewegtheit des Geistes festhält. Das erste nun, das in einer *Storia* Freude macht, ist die Fülle und Verschiedenheit der Dinge (*copia et varietas rerum*) ... Ich möchte sagen, daß jene *Storia* höchst reich ist, in welcher an je ihren Orten vermischt auftreten Greise, Männer, Jünglinge, Knaben, Frauen, Jungfrauen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, Gebäude und Landschaften.]

178 (ca. 1505/10): In den Historien sollen Menschen von verschiedenen Temperamenten (*complessioni*), (verschiedenem) Alter, Inkarnation, Stellung (*attitudini*), Fetttheit, Magerkeit sein, dicke, schlanke, große, kleine, fette, magre, wilde, gesittete, alte, junge, starke und muskelreiche, schwache und muskelarme, heitere, melancholische; und mit reichen und mit gestreckten Haaren (Ludwig: krausen und schlichten Haaren), mit kurzen und langen Haaren, mit raschen und schwächlichen Bewegungen; und so mit verschiedenen Kleidern, Farben und jedweder Sache, deren man in dieser *Storia* verlangt. Der höchste Fehler am Maler ist, die Gesichter so zu machen, daß eines dem anderen gleicht; die Verdoppelung der Haltungen ist ein großer Fehler.

107 (ca. 1505/10): Der größte Fehler ist (besteht) bei den(jenigen) Meistern, welche dieselben Bewegungen in denselben Historien, eine dicht bei der anderen, zu wiederholen pflegen, und (bei denen) gleicherweise die Schönheiten der Gesichter, welche man in der Natur(wirklichkeit) niemals wiederholt findet, immer dieselben zu sein pflegen. (In Wahrheit ist es aber) derart, daß, falls alle Schönheiten der gleichen Hervorragendheit [,die es je gegeben hat?,] als lebendige zurückkehrten, sie eine größere Zahl Volkes wären als die (Zahl an Menschen), welche man in unserem Jahrhunderte (beisammen) findet, und, wie in diesem Jahrhunderte niemand genau (dem anderen) ähnelt, so würde unter den genannten (wiedergekehrten) Schönheiten dasselbe eintreten.

Mannigfaltigkeit der Verkürzungen im Historienbilde, doch keine Verkürzung in einem Einzelfigurenbilde, letzteres aus Rücksicht auf den betrachtenden Laien.

177 (ca. 1505/10): Denke daran, Darsteller (*fiatore*), wenn du eine Einzelfigur machst, Verkürzungen derselben zu fliehen (zu meiden), sowohl der Teile, wie des Ganzen, denn du würdest mit der Unwissenheit der Laien in dieser Kunst zu kämpfen haben. Aber in den Historien (, da) mache sie in allen Weisen, die dir vorkommen, und am meisten in den Schlachten, wo unbegrenzt (viele) Verdrehungen und Beugungen der Teilhaber (*componitori*) solcher Zwietracht oder - möchte sagen: - solch höchst tierischer Dummheit mit Notwendigkeit begegnen.

Schönheit und Häßlichkeit, überhaupt Gegensätze steigern einander.

139 (ca. 1508/10): Die Schönheiten mit den Häßlichkeiten (, da) scheinen die einen durch die anderen mächtiger.

187 (ca. 1508/10): Ich sage auch, daß man in den Historien die direkten Gegensätze miteinander und einander nahe mischen soll, weil sie, einer dem anderen, große Vergleichung (*parangone*) geben, um so mehr, je näher sie (einander) sein werden, d.h. das Häßliche nahe dem Schönen, das Große dem Kleinen, das Alte dem Jungen, das Starke dem Schwachen, und so variere man, soviel man kann, und möglichst nahe (beieinander).

Vermeiden, daß die Figuren nach Gesicht, Gestalt, Bewegung dem Maler ähneln. Tadel italienischer Maler.

186 (ca. 1508/10): Bei italischen Malern ist (es) ein gewöhnlicher Fehler, daß man Miene und Figur des Ausführenden in vielen, von ihm gemalten Figuren wiedererkennt. Daher, um diesen Fehler (von vorneherein) zu fliehen (zu meiden), seien die Figuren, weder im Ganzen noch zum Teile, niemals (so) gemacht oder wiederholt, daß man ein Gesicht in der Historie in einem anderen (wieder) sieht.

499 (ca. 1508/10): Wie die Figuren oft ihren Meistern ähneln: das kommt daher, daß es unser Urteil ist, welches die Hand zur Erschaffung der Linien (*lineamenti*, der Zeichnung) dieser Figuren in manchen Hinsichten bewegt, bis dahin, daß es sich genüge tut. Weil dieses Urteil (aber) eine der Kräfte unserer Seele ist (*giudicio è una delle potenzie de l'anima nostra*), mit welcher (Kraft) sie (die Seele) die Form unseres (eigenen) Körpers, wo sie wohnt, gemäß ihrem Wollen aufgebaut hat (*compose*), daher macht sie, wenn sie einen menschlichen Körper mit den Händen neu zu machen (zu zeichnen) hat, gerne jenen Körper wiederum, dessen erste Erfinderin sie schon war. Daher entspringt auch, daß wer sich freiwillig verliebt, sich in Dinge verliebt, die ihm ähneln.

108 (ca. 1505/10): Der größte Fehler der Maler ist es, dieselben Bewegungen und dieselben Gesichter und (dieselben) Gewandungsweisen in ein und derselben *Storia* zu wiederholen und den größeren Teil der Gesichter so zu

machen, daß sie ihrem Meister ähneln, welche Sache mir oft Verwunderung gebracht hat. Denn ich habe einige (Maler) gekannt, welche in allen ihren Figuren sich selbst nach der Natur abgebildet zu haben scheinen, und man sieht in den Figuren die Haltungen und die Bewegungen (*li atti e li moti*) ihres Machers. Wenn er rasch im Reden und in den Bewegungen ist, dann sind seine Figuren das Gleiche an Raschheit. Wenn der Meister fromm ist, scheinen die Figuren das Gleiche mit ihren verdrehten Hälsen. Wenn der Meister ein unnützer Mensch ist (*è da poco*), so scheinen seine Figuren die Faulheit selbst, gemalt nach der Natur; wenn der Meister disproportioniert ist, sind seine Figuren ähnlich; und wenn er ein Narr ist, in seinen *Storie* zeigt sich's breit, sie (die Figuren) sind Feinde der Geschlossenheit und stehen nicht aufmerksam auf ihre Handlungen, vielmehr, dieser schaut hierhin und dieser dahin, als würden sie träumen. Und so folgt ein jeder Zustand in der Malerei dem eigenen Zustande des Malers.

Da ich mehrfach über die Ursache solchen Fehlers nachgedacht habe, scheint mir, daß zu urteilen sei, daß jene Seele (*anima*), die einen jeden Körper lenkt und regiert, auch jene sei, die unser Urteil macht, bevor es unser eigenes (unabhängig gewordenes) Urteil ist. Sie hat also die ganze Figur des Menschen [hier: den Körper des Malers] zusammengeführt, wie sie geurteilt hat, es gehe ihm gut (so), sei er mit langer oder kurzer oder Stupsnase, und so stellte sie ihm seine Größe und Figur fest. Dieses so beschaffene Urteil ist von so großer Macht, daß es dem Maler die Arme bewegt und sie (diese Arme und Hände) ihn sich selbst verdoppeln läßt, indem es der Seele scheint, das sei die wahre Art, einen Menschen zu figurieren, und wer es nicht mache, wie sie, mache einen Irrtum. Trifft sie (gar) einen, der ihrem Körper, den sie zusammengebaut hat, gleicht, so liebt sie ihn und verliebt sich oft in ihn. Darum verlieben sich viele und nehmen zu Frauen, welche ihnen ähneln; und oft ähneln die Kinder, die von ihnen geboren werden, (wieder) ihren Eltern.

109 (ca. 1508/10): Der Maler soll seine Figuren nach der Regel eines natürlichen (wirklichen) Körpers machen, der allgemein als von lobenswerter Proportion gilt. Darüber hinaus soll er sich selbst (durch)messen und nachsehen, in welchem Teile sein Körper (*persona*) mehr oder weniger von jenem vorgenannten lobenswerten (Körper) abweicht; ist diese Kenntnis gemacht, (dann) muß er mit all seinem Bemühen (*studio*) dagegen anarbeiten (*riparare*), nicht in dieselben Mängel bei den von ihm ausgearbeiteten Figuren hineinzulaufen (zu verfallen), welche man in seinem Körper findet. Und wisse, daß du mit diesem Fehler aufs Höchste kämpfen mußst. Denn dies ist ein Mangel, der zusammen mit dem Urteile geboren ist. Denn die Seele, Meisterin deines Körpers, ist diejenige, die dein eigenes Urteil ist. Und gerne erfreut sie sich an Werken, ähnlich dem, welches sie im Zusammensetzen ihres Körpers [des Körpers des Malers] vollführte. Daraus entspringt auch, daß es keine so häßliche Figur (irgend)einer Frau gibt, die nicht (doch) Liebhaber fände - wenn sie nicht geradezu monströs wäre.

Also: daß du dich erinnerst, die Mängel, welche in deinem Körper sind, kennen zu lernen, und daß du dich bei den Figuren, die du komponierst, vor ihnen hütest.

2. Finsternis und Licht, und Farbe.

[In diesem Abschnitte wird häufig daraufhin gewiesen, daß zu einzelnen der Paragraphen Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen gehörten, die hier bei Seite gelassen wurden. Man wird also häufig nur Thesen genannt finden, die Leonardo jedoch mittels jener Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen erläuterte und auch bewies. Damit wird meine Übersetzung jenen *discorso*, d.i. die Erörterung Leonardo's, und den *discorso* der Malerei als einer Wissenschaft um jenen wichtigen Punkt verkürzt wiedergeben, um dessentwillen Leonardo die Paragraphen auch niederschrieb; und sie wird zugleich jene wissenschaftliche Ausbildung eines Malers verkürzt wiedergeben, welchem angehenden Maler Leonardo durch und in seinem *Libro di pittura* aufgab, jene Thesen und deren Erläuterung und Erweis durchzugehen, sie zu verstehen, auf daß er entsprechend beobachten und denken lerne und die Malerei als Wissenschaft zureichend betreiben könne. Man erinnere sich jenes Satzes des Leonardo, den er zu einem dieser Paragraphen mit Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen hinzufügte: „Hier sagt der Gegner, daß er soviel Wissenschaft nicht wolle, daß ihm die Praxis des Studierens der naturwirklichen Dinge ausreiche. Dem antwortet man, daß es nichts gibt, worin man sich mehr betrügt, als darin, unserem Urteile ohne andere Begründung zu vertrauen, wie es die Erfahrung immer wieder bestätigt“ (§ 750, weiter unten).]

a) Grundsätzliches zu Finsternis und Licht.

Das Hell/Dunkel, die Verkürzung (die Perspektive) und die Wissenschaft.

671 (ca. 1508/10): Das Helle und das Dunkle, zusammen mit den Verkürzungen(, das) ist die Vortrefflichkeit der Wissenschaft der Malerei (*il chiaro e lo scuro insieme co' li scorti è la eccellenzia della scienza della pittura*).

Schatten und Licht im Hinblick auf Figur und Körper.

716 (ca. 1508/10): Die Schatten und die Lichter sind der sicherste Grund, um die Figuren jedweden Körpers kennen (kenntlich) zu machen, da eine Farbe von gleichmäßiger Helligkeit oder Dunkelheit dessen Relief nicht zeigen kann (könnte), sondern (nur) eine flache Oberfläche bewirkt(e), welche mit allen ihren Teilen von dem Lichtspender, der sie erleuchtet, im gleichen Abstände entfernt wäre (schiene).

Definition: Licht und Finsternis, als Mittleres der Schatten.

545/46 (ca. 1508/10): Schatten im eigentlichen Sinne des Wortes soll man die

Abschwächung (*alleviazione*, Erleichterung) des an den Körperoberflächen angebrachten (auffallenden) Lichtes (*lume*) nennen; er beginnt, wo das Licht (*luce*) endet, und endet in der Finsternis (*tenebre*). [*Luce* und *lume* sind also synonym; in *Luce* und *Tenebre* sind die Kategoriennamen da].

Der Unterschied, der zwischen Schatten und Finsternis besteht, ist dieser, daß der Schatten die Erleichterung (die Abschwächung), die Finsternis die vollständige Entziehung dieses Lichtes ist.

660 (ca. 1508/10): Schatten ist Verringerung (*diminuzione*) oder Entziehung (*privazione*) [teilweise Entziehung] von Licht. Der(jenige) Schatten wird auf seinem schattigen (d.i. dunklen) Körper von größerer Quantität sein, der von einer geringeren Quantität von Licht [welches ihn minderte] beleuchtet wird. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

550, 556 (ca. 1513/14, ca. 1508/10): Schatten ist Verringerung, Finsternis Entziehung des Lichtes.

Schatten ist, wo man (noch) etwas Leuchtendes oder Erleuchtetes sehen kann; Finsternis ist da, wo man etwas Leuchtendes oder Erleuchtetes, (sei es) durch Einfall oder Reflektion (entstanden), (nicht mehr) sehen kann.

665 (ca. 1508/10): Finsternis ist Beraubung des Lichtes, und Licht ist Beraubung der Finsternis (*tenebre, luce, privazion*). Schatten ist Mischung der Finsternis mit Licht, und er (der Schatten) wird von soviel größerer oder geringerer Dunkelheit sein, je nachdem das Licht, das sich mit ihm mischt, von geringerer oder größerer Kraft ist.

Licht und Finsternis: eine Relation stetiger Größe.

810 (ca. 1505/10): ... Die Dunkelheit der Finsternis ist (die) vollständige Entziehung des Lichtes. Und zwischen dem Lichte und der Finsternis, weil sie stetige Größen sind, kommt es (dazu), daß sie (die Dunkelheit) unbegrenzt veränderlich ist. ...

672 (ca. 1508/10): Das Helle und das Dunkle, das sind die Lichte und die Schatten, sie haben ein Mittleres (*mezzo*); dieses (Mittlere) kann man weder hell noch dunkel nennen, doch in gleichem Maße Teilnehmer an eben diesem Hellen und Dunklen; und es ist manchmal von dem Hellen und dem Dunklen gleichweit entfernt, und manchmal dem einen näher als dem anderen.

685 (ca. 1508/10): ... Mittleren Schatten (*ombra mezzana*) nennt man denjenigen, der die Oberflächen schattiger (dunkler) Körper nach (neben) dem Hauptschatten (*ombra principale*) färbt, und darin ist (auch) der Reflex enthalten; und er (der mittlere Schatten) wird umso dunkler oder heller sein, als er dem Hauptschatten näher oder ferner ist ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Natürliche und zufällige Dunkelheit.

454 (1510/15): ... (Die) natürliche Dunkelheit (eines Dinges) ist jene, die dunkel ist von sich aus [z.B. ein dunkelblauer Gegenstand], und zufällige Dunkelheit ist jene, welche mittels eines Schattens gedunkelt ist, der ihnen (den Dingen) von

anderen Objekten gemacht ist. [s.a. Entfernung/Nähe § 453 usf.]

Teile des Schattens: primitiv (primär), derivativ (sekundär).

553 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] ... Den einfachen Schatten teilt man in *ombra primitiva* und *ombra derivativa*. *Primitiva* ist der an den schattigen Körper gebundene Schatten. *Derivativa* ist der von dem schattigen Körper aus- und durch die Luft hindurchgehende Schatten, der, wenn er auf einen Widerstand trifft, (dann) dort, wohin er fällt, mit der Figur (dem Abbilde) seiner Basis (an seinem Ausgangsorte) bleibt. Dasselbe sagt man von dem zusammengesetzten Schatten (*ombra composta*). Immer ist der Primitivschatten [Ausgangspunkt und] Basis des Derivativschattens. Die (seitlichen) Grenzen des letzteren sind gerade. ... (cf. 551, 552).

562 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Der Primitiv- und der Derivativschatten hängen miteinander zusammen, der eine schattiert den Körper selbst, dem er verbunden, der andere erfüllt die [von ihm] durchdrungene Luft. [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

572/73 (ca. 1505/08): [Sachlich gestrafft:] Der Primitivschatten ist nach zwei Modi variiert, a), wo er einem dunklen Orte gegenüber ist, ins Finstere als einfacher (eindeutiger) Schatten, und b), wo er einem mit verschiedenen Farben beleuchteten Orte gegenüber ist, da mischt er sich mit diesen Farben als kompositer Schatten. - (Auch) der Derivativschatten ist nach zwei Arten variiert, a) durch Mischung mit der Luft, durch die er hindurchfällt, b) durch das Objekt, auf welches er auftrifft. [Demonstrationszeichnungen zu § 572]

Species von Licht und Schatten: semplice oder composto, einfach und zusammengesetzt.

s.a. vorige §§ 572/73 und Teil von § 553.

553, 557 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Die Arten der Schatten sind der einfache und der zusammengesetzte Schatten, beide sind als Primitiv- und als Derivativschatten möglich. Der einfache Schatten ist dort, wo kein Teil des (eines) Lichtkörpers hinblickt, der zusammengesetzte Schatten ist dort, wo sich in den einfachen (Schatten) etwas Licht von anderer Quelle oder ein Derivativlicht mischt [sc. Kernschatten, Halbschatten].

587 (ca. 1508/10): Der einfache Schatten ist der, der (auch) von keinem Reflexlichte gesehen (getroffen) werden kann, sondern (höchstens) nur durch einen entgegenstehenden Schatten (reflektiv noch) verstärkt wird. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

558/59 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Man spricht von zusammengesetztem Schatten oder zusammengesetztem Lichte je nach dem größeren Anteil von Schatten oder Licht; beide grenzen immer aneinander und sie haben an ihrer, einander je abgewandten Grenze (dann) den einfachen Schatten bzw. das einfach Beleuchtete.

Lume universale; particolare; riflesso; trasparente; Allgemeines, besonderes, reflektiertes und durchscheinendes Licht.

569 (ca. 1508/10): Es gibt drei Sorten von Schatten [entsprechend den drei Sorten von Lichtquellen]. Die eine entsteht von einem besonderen Lichte (*lume particolare*), wie es Sonne, Mond oder Flamme sind; die zweite leitet sich von Tür, Fenster oder anderer Öffnung ab, wodurch man einen großen Teil des Himmels sieht; und die dritte entsteht vom allgemeinen (allseitigen) Lichte (*lume universale*), wie es das Licht unserer Hemisphäre ist, wenn sie ohne (sichtbare, besondere) Sonne ist.

663 (ca. 1510/11): Es gibt vier Sorten von Lichtern, die opake Körper beleuchten: das allgemeine Licht (*lume universale*), wie es das (Licht) der Luft innerhalb unseres Horizontes ist; das besondere Licht (*lume particolare*), wie es das der Sonne oder eines Fensters oder einer Tür oder eines anderen (Zwischen)raumes ist; das dritte ist das Reflexlicht (*lume riflesso*); und das vierte ist jenes, welches durch transparente Dinge dringt, wie Leinwand, Papier oder ähnliches - aber nicht (so) transparent wie Glas, Kristall oder andere [Vecce erg.: diaphane] Körper, welche die gleiche Wirkung tun, als wenn nichts zwischen den schattigen Körper und das Licht, das ihn beleuchtet, eingeschoben wäre; und darüber werden wir genau und unterscheidend (*distintamente*) sprechen in unserer (einschlägigen) Erörterung (*discorso*).

b) Schatten und Licht.

Lichter und Schatten, verschieden wie die Orte, an denen sie sich finden.

809 (ca. 1508/10): So verschieden sind die Lichter und die Schatten, wie die Verschiedenheit der Orte ist, an denen sie sich finden. [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Die verschiedene Intensität eines Schattens in Relation zur Fülle des Lichtes.

656 (ca. 1508/10): Jener Teil des Schattens wird dunkler sein, in den die geringere Fülle des Lichtes sich ergießt.

657 (ca. 1508/10): Ich sage: die Schatten sind von geringer Macht in jenen Teilen der Körper, welche gegen die Ursache des Lichtes (gegen die Lichtquelle) gewendet sind; und so sind die Schatten innerhalb (inmitten) der Schatten gegen die Ursache dieser Schatten gewendet [beim Zentrum des Schattens gelegen]. Es zeigen sich von großer Kraft die (jene) Schatten und Lichter, welche innerhalb der Ursache der Schatten und des Lichtes [welche im jeweiligen Zentrum] liegen.

Die Intensität eines Schattens in Relation zur Intensität des hinter dem schattenwerfenden Körpers stehenden Lichtes.

689 (ca. 1508/10): Jener Körper wird Schatten größerer Dunkelheit hervorbringen, der [auf seiner entgegengesetzten Seite] von einem Lichte

größeren Glanzes beleuchtet wird. [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

610 (ca. 1508/10): Von den Schatten, die ein und denselben dunklen Körper (*ombroso*) umgeben, wird derjenige dunkler sein, der von einem stärkeren Leuchtkörper (von einem stärker leuchtenden Körper) erzeugt wird.

Intensität der Beleuchtung in Relation zum Abstände vom Lichte.

635 (ca. 1508/10): Der Teil eines beleuchteten Körpers wird der leuchtendere sein, der dem beleuchtenden Objekte näher ist. [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

718 (ca. 1508/10): Jene Oberfläche wird gleichmäßig beleuchtet sein, die gleichmäßig (weit) vom Lichtkörper entfernt ist [z.B. ein Kreis um eine punktuelle Lichtquelle]. ... Und, wenn jene Oberfläche eben wäre, dann ... wäre die Mitte [welche der Lichtquelle gegenüber und damit am nächsten] ... um soviel beleuchteter als die Enden (der Oberfläche), als sie dem genannten Lichte näher wäre. Doch, wenn die Enden einer solchen ebenen Fläche von solchem Lichte mit ungleicher Distanz entfernt sind, ... dann haben der (dem Lichte) nähere und der (dem Lichte) fernere Teil die gleiche Proportion unter ihren Lichtern (unter der Intensität ihrer Lichter) wie zwischen ihren Abständen von dem Lichtkörper. [Demonstrationszeichnungen].

Quantität der Beleuchtung auf einem gekrümmten Körper in Relation zum Krümmungsgrad.

814 (ca. 1508/10): Jenes Licht wird von größerer Quantität sein, das auf einem Körper von geringerer Krümmung erzeugt wird, falls das Licht von derselben Ursache (Quelle) hervorgebracht wird. ...

Quantität der Beleuchtung in Relation zur Quantität des Lichtes.

623 (ca. 1508/10): Um so viel wächst der (Primitiv)schatten an einem Körper (*l'ombra a un medesimo corpo*), wie das Licht abnimmt, das ihn - ohne Ortsveränderung - erzeugt.

653 (ca. 1508/10): Jener Teil eines schattenhaltigen (dunklen) Körpers (*corpo ombroso*) wird sich als lichter zeigen, der vom mächtigeren Lichte beleuchtet wird. Die Quantität der Schatten an dunklen Körpern wird an sich um so viel größer sein als die beleuchtete Quantität, wie die Quantität an Dunkelheit, die der Körper sieht (die ihm gegenüber steht), größer ist als die des (Licht)glanzes, der ihn erleuchtet.

Beispiel: die Kugel.

666 (ca. 1508/10): ... Der(jenige) Teil einer Kugel wird dunkler sein, der mehr von der entgegenstehenden Dunkelheit sieht. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

736/37 (ca. 1508/10): Über den Schatten einer in der Luft schwebenden oder

einer auf der Erde aufruhenden, opaken Kugel.

Der(jenige) Teil der opaken [in der Luft schwebenden] Kugel wird schattiger sein, der von der größeren Masse Dunkelheit gesehen wird (die größere Masse Dunkelheit sich gegenüber hat) [d.h., wie die Demonstration ergibt, jener Bereich der Kugel, der unten an der Kugel zwischen den von den Enden der Erdebene ausgehenden und sich kreuzenden Tangenten liegt; und in diesem Bereiche ist jener Punkt, der der Erde genau gegenüber liegt, wiederum der dunkelste]. ...

Doch wird derjenige Schatten der (einer) opaken Kugel, welche - im Gegensatz dazu - im Kontakte mit der Erde aufgestellt ist, von größerer Dunkelheit sein als der (Schatten an) der vorhergehenden (Kugel), der nur sie (die Erde) als sein Gegenüber sieht [wohl, weil auch die Erde durch die Kugel dunkler beschattet ist als vorher, da sie mehr vom Hemisphärenlichte beleuchtet wurde]. ...

[Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

748/50 (ca. 1508/10): [Der Text wurde umgeordnet. Die Konstruktion: eine Kugel auf der Erde unter der Hemisphäre; oben ein Bereich gleichmäßiger Helligkeit, unten der Berührungspunkt mit der Erde von der geringsten Helligkeit; dazwischen Abnahme der Helligkeit, proportional zu dem sich mindernden Winkelbogen der Hemisphäre; ab dem zweiten Satze: die Kugel über der Erde schwebend; und ab dem vierten Satze: Berücksichtigung des Reflektionsschattens der Erde.]

(§ 748:) Der(jenige) Teil eines dunklen Körpers (*corpo ombroso*) wird weniger beleuchtet sein, der von einem geringeren Teile des Lichtkörpers gesehen wird.

...

(§ 750:) ... Desto kleiner wird der Teil eines beleuchteten, dunklen Kugelkörpers (wird der beleuchtete Teil eines dunklen Kugelkörpers) sein, je kleiner der Teil des Lichtkörpers ist, den er sieht. ...

Demnach wird jener Teil der beleuchteten Kugel von größerer Figur sein, der von der größeren Menge des Lichtkörpers gesehen wird. ... [Jener kleine Teil der Hemisphäre, der noch den dunkelsten Teil des dunklen Körpers beleuchtet, beleuchtet andere Teile des Kugelkörpers mit den anderen Hemisphärenteilen zusammen].

(§ 749:) Der(jenige) Teil beleuchteter [opaker] Kugeln wird von der intensivsten Helligkeit sein, der von geringerer Menge Schatten begleitet wird. ...

(§ 750:) Der(jenige) Teil einer opaken Kugel wird von der dunkelsten Schattigkeit sein, der von der geringsten Menge Lichtstrahlen gesehen wird. ...

[Im Anschluß an diese Paragraphen und die in ihnen enthaltenen mathematischen Demonstrationen, heißt es:]

Hier sagt der Gegner, daß er soviel Wissenschaft nicht wolle, daß ihm die Praxis des Studierens der naturwirklichen Dinge ausreiche (*che non vole tanta scienza, che gli basta la pratica del ritrarre le cose naturali*). Dem antwortet man, daß es nichts gibt, worin man sich mehr betrügt, als darin, unserem Urteil ohne andere Begründung zu vertrauen (*che fidarsi del nostro giudicio sanz' altra ragione*),

wie es die Erfahrung immer bestätigt (*come prova sempre la speranza*), die Feindin der Alchemisten, Negromanten und der anderen *semplici ingegni*. [In allen Paragraphen Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen]

Die Beleuchtung in Relation zur Größe des Lichtkörpers.

638/39 (ca. 1508/10): Der(jenige Kugel)körper wird in eine größere Quantität (Primitiv)schatten gehüllt sein, der von (einem) kleineren Lichtkörper beleuchtet wird. ...

Eine größere Quantität Licht (jedoch) erhält jener (Kugel)körper, der von (einem) größeren Lichte beleuchtet sein wird. ... [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen] (cf. 660).

696/97 (ca. 1508/10): Wenn eine dunkle Kugel (*sperico ombroso*) von einer Lichtkugel gleicher Größe beleuchtet wird, dann sind die Schattenseiten und die Lichtseiten des dunklen (Kugel)körpers untereinander gleich. ...

Unmöglich (aber) ist es, daß ein Lichtkörper, der größer als der dunkle (Körper) ist, aus irgendwelcher Entfernung exakt die Hälfte des dunklen (Kugelkörpers) beleuchten könnte. ... [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

Die Beleuchtung in Relation zum Abstände des Lichtkörpers.

624 (ca. 1508/10): Der Schatten eines dunklen Körpers, der kleiner ist als der Lichtkörper, wächst und wird kleiner um (genau) soviel, wie der Zwischenraum zwischen dem Lichte und dem dunklen Gegenstände (*ombroso*) wächst oder kleiner wird.

722/24 (ca. 1508/10): Wenn der Lichtkörper kleiner ist als der von ihm beleuchtete Körper, dann wird der Schatten am beleuchteten Körper um soviel zunehmen, wie er sich dem Lichtkörper nähert. ...

Wenn der Lichtkörper größer ist als der von ihm beleuchtete Körper, dann wird der Schatten am beleuchteten Körper um soviel abnehmen, wie er sich dem Lichtkörper nähert. ...

Wenn der Lichtkörper und der dunkle Körper untereinander gleicher Größe sind, dann wird keine Distanz oder Nähe, die man zwischen sie setzt, die Macht haben, ihre schattigen oder beleuchteten Teile zu mindern oder zu mehren. ... [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

695 (ca. 1508/10): Es ist möglich, daß ein und derselbe dunkle Körper (*ombroso*) gleich(großen) Schatten von Lichtkörpern verschiedener Größe erhält, [sei der dunkle Körper nun größer oder kleiner als die Lichtkörper. Das geschieht dann, wenn Lichtkörper verschiedener Größe hintereinander gereiht sind, einander verdecken und in Relation zu ihrer verschiedenen Entfernung so angeordnet sind, daß die äußeren Strahlenlinien dieser Lichtkörper ein Beleuchtungsfeld gleicher Größe abstecken]. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnungen].

734/35 (ca. 1508/10): Wenn der Lichtkörper gleich groß oder größer als die dunkle Kugel ist, dann wird das Auge, welches jenseits des Lichtkörpers ist, überhaupt keinen Teil des Schattens des dunklen Körpers sehen können. ...

Doch, wenn der Lichtkörper kleiner als der dunkle Körper ist, werden immer Distanzen gefunden, aus welchen das Auge den Schatten des dunklen Körpers sehen könnte. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnungen].

Die Hell-Dunkel-Kontraste und die Binnenkontraste in Relation zur Stärke und Lage des Lichtes.

684 (ca. 1508/10): Der von einem kleinen und kräftigen Lichte erzeugte Schatten ist dunkler als der von einem größeren, schwächeren Lichte hervorgebrachte.

652 (ca. 1508/10): Viel größer wird der Unterschied der Lichte zu ihren Schatten an (solchen) Körpern sein, die starken Lichtern ausgesetzt sind, als an denen, die an dunklen Orten aufgestellt sind.

715 (ca. 1508/10): Jener Körper wird geringere Differenz zwischen seinen Schatten und seinen Lichtern zeigen, der in einer Luft von größerer Dunkelheit ist, und, wenn er in einer Luft von größerem (Licht)glanze ist, umgekehrt; wie die Dinge uns zeigen, die in die Finsternis gestellt sind, welche man nicht (mehr) erkennen kann, und diejenigen Dinge, die dem Glanz der Sonne gegenübergestellt sind, deren Schatten finster erscheinen gegenüber den(jenigen) Teilen, die von den Sonnenstrahlen getroffen sind.

811 (ca. 1505/10): Alle Teile der Körper, die das Auge zwischen dem (vollen) Lichte und dem (vollen) Schatten sieht, haben scharf von Schatten und Licht begrenzt zu sein; und die gegen das Licht gewendeten Teile werden konfus sein, so daß innerhalb des Licht(teils) (eine) geringe Differenz sein wird; und die schattigen Teile, wenn dort kein Reflex ein- (hinzu)tritt, werden wie die (stark) beleuchteten (Teile) zwischen den mehr oder weniger Dunklen wenig Verschiedenheit haben. [Es ist wohl gemeint, daß das Relief im Grenzbereiche zwischen beleuchtetem und beschattetem Teile deutlich sei, im voll beleuchteten und voll beschatteten aber nicht.]

666 (ca. 1508/10): Jenes Objekt wird Schatten und Lichter von weniger spürbaren Grenzen haben, welches zwischen größere, dunkle und helle Objekte von kontinuierlicher Größe gestellt ist [zum Beispiel: eine Kugel zwischen einer dunklen Wand links und einer hellen Wand rechts] ... [Demonstration und Demonstrationszeichnungen]

Schatten, sichtbar auch in trüben Medien.

597 (ca. 1508/10): Der Schatten wird (auch) durch die düstere und staubige Luft sichtbar sein; das zeigt sich uns, wenn die Sonne durch Luftlöcher in dunkle Räume dringt, daß man dann den Schatten (Dunkelheit) zwischen den zwei oder mehreren Sonnenstrahlen, welche durch die genannten Luftlöcher kommen, sieht.

Schatten, durch ein vorgeseztes Objekt erzeugt.

552 (ca. 1508/10): Schatten erzeugt man an Körpern durch dunkle Objekte, die ihnen gegenüber stehen. ...

[Einschub:] *Studiere die Quantität, die Qualität und die Figur der Lichter und Schatten eines jeden Muskels, um sie darstellen zu können.*

669 (ca. 1513/14): Siehe du, der du die Werke der Natur abbildest, die Quantitäten, Qualitäten und Figuren der Lichter und Schatten eines jeden Muskels und bemerke bei den Längen ihrer Figur, zu welchem Muskel sie sich mit der Richtung ihrer Zentrallinien (ihrer Achsen) richten.

c) Primitiv-, Derivativschatten und Licht.

[Zur Erinnerung: Der Primitivschatten war der Schatten, der an einem Körper, der den Weg des Lichtes unterbrach, auf dessen nicht vom Lichte beschienenen Seite entstand; der Derivativschatten war der Schlagschatten, den dieser Körper in die Luft und durch die Luft warf; Leonardo behandelte gelegentlich, jedoch erst in den Paragraphen am Ende dieses Abschnittes, auch das Auftreffen dieses Derivativschattens auf einer weiteren Oberfläche. Der einfache Schatten war der volle Schatten, der zusammengesetzte Schatten war der mit Licht gemischte Schatten. Ich behalte diese Begriffe Leonardo's, die seiner Vorstellungsweise entsprachen, in der Übersetzung bei; allein *corpo ombroso* übersetze ich regelmäßig mit 'dunkler Körper' (d.i. nach § 454 ein natürlicher Weise dunkler Körper, im Unterschied zu einem durch einen Schatten zufällig dunklen Körper), um das Verständnis durch eine zu häufige Benützung der Wörter 'Schatten', 'schattig', 'schattenhaltig' innerhalb eines Satzes nicht unnötig zu erschweren.]

Relation zwischen dem einfachen und dem zusammengesetzten (semplice e composto) Derivativschatten.

565/66 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Der zusammengesetzte (*composta*) Derivativschatten ist von entschiedener Länge, der einfache Derivativschatten ist vergleichsweise kurz; denn jener beginnt beim Schatten werfenden Körper mit seiner pyramidalen Spitze [und breitet sich dann mehr und mehr aus] und dieser mit seiner pyramidalen Basis [und verliert sich dann nach und nach].

563 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Der einfache und der zusammengesetzte Derivativschatten werden (in der durchdrungenen Luft) immer verbunden sein. ... Der zusammengesetzte (Schatten) kommt hervor (*si genera*) in der Mitte zwischen dem einfachen (vollen) Schatten und dem einfachen (vollen) Lichte (und nimmt zu beiden hin zu oder ab bis zu seinem Ende [bis zu seinem Untergange in jenen]). ... [Demonstration].

561 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Der zusammengesetzte Derivativschatten verliert von seiner Dunkelheit um so mehr, als er sich vom einfachen Derivativschatten entfernt. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

Relation zwischen dem Primitivschatten und dem Derivativschatten.

554 (ca. 1508/10): Immer ist der Primitivschatten dunkler als der

Derivativschatten, solange er (der Primitivschatten) nicht durch den Aufprall (Rückschlag) eines Reflexlichtes, welches dem Aufschlage des Derivativschattens [z.B. auf eine Wand] das [beleuchtete] Umfeld abgibt [z.B. sich rechts und links neben demselben befindet], beeinträchtigt ist ... und, falls (solange) der eine wie der andere Schatten auf Oberflächen von gleicher Farbdunkelheit oder gleicher Farbhelligkeit entstanden sind. [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

813 (ca. 1508/10): Jener Teil des (Derivativ)schattens wird dunkler sein, der seinem Ursprunge näher ist.

553, 598, 606, 622, 641 (ca. 1508/10): ... Um soviel mehr vermindert sich die Dunkelheit des Derivativschattens, als er vom Primitivschatten entfernter ist. ... [Teils gekürzt. Im Text des § 641 Demonstration und Demonstrationszeichnung].

578, 598, 606 (ca. 1508/10): Die(jenigen) Grenzen des Dervativschattens werden unbestimmter (konfuser) sein, welche vom Primitivschatten entfernter sind.

[Teils gekürzt. Im Text des § 578 Demonstration und Demonstrationszeichnung].

617 (ca. 1508/10): Der Dervativschatten wächst oder wird kleiner, entsprechend dem Wachsen oder dem Kleinerwerden seines Primitivschattens.

Relation zwischen dem Derivativschatten und dem Lichtkörper.

584/86 (ca. 1508/10): (§ 584:) Derjenige Derivativschatten wird von größerer Ausdehnung sein, der von der größeren Menge Licht hervorgebracht wird, und ebenso umgekehrt. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

(§ 586:) Der Derivativschatten wird von umso größerer Stärke sein, je kleiner und heller die Lichtquelle ist.

(§ 585:) Der Derivativschatten wird völlig ausgelöscht sein an (solchen) Körpern, die vom allgemeinen Lichte (dem *lume universale*, dem Licht des offenen Himmels) beleuchtet sind. (cf. § 621).

Relation des Derivativschattens zu einem dunklen Körper und zu einem Lichtkörper bei verschiedenen Größenverhältnissen der Körper untereinander.

567/68 (ca. 1508/10), 574 (ca. 1505/8), 588/89 (ca. 1508/10), 590 (ca. 1513/14), 591 (ca. 1508/10), 595/96 (ca. 1513/14), 601 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Wenn der dunkle Körper und der Lichtkörper gleich groß sind, so fällt der einfache (Derivativ)schatten in parallel begrenzter, unendlicher Bahn (oder Säule usf) (§§ 590; 595: *ombra columnale*); doch der zusammengesetzte (komposite) Schatten bzw. das zusammengesetzte Licht fallen in Pyramiden, deren Spitzen zum Lichtkörper weisen.

Wenn der dunkle Körper größer ist als der Lichtkörper, so fällt der einfache (Derivativ)schatten in einer (unendlichen) Pyramide (§§ 590, 595: *ombra dilatabile*; ältere Bezeichnung § 601: *ombra disgregabile*), deren potentielle Spitze jenseits des Lichtkörpers liegt; und die zusammengesetzten Schatten fallen in Pyramiden, deren Spitzen zum Lichtkörper weisen.

Wenn der dunkle Körper kleiner als der Lichtkörper ist, so fällt der einfache

(Derivativ)schatten in einer Pyramide (§ 595: *ombra piramidale*; ältere Bezeichnung § 601: *ombra congregabile*), deren reale Spitze jenseits des schattigen Körpers liegt [frei übersetzt:] und deren Seiten, nachdem sie sich in der Spitze geschnitten haben, wieder auseinander streben und eine zweite Schattenpyramide [nun des zusammengesetzten Schattens] bilden, gegenüber jener endlichen Pyramide jetzt eine unendliche, falls sie entsprechenden, unendlichen Raum findet (*trovando infinito spacio*).

Je näher der dunkle Körper der Lichtquelle liegt, umso kürzer wird die Pyramide, falls der dunkle Körper kleiner als die Lichtquelle ist, und umso breiter beginnt sie, falls der dunkle Körper größer als die Lichtquelle ist.

[In den Paragraphen teils Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

Wann ist ein Derivativschatten dem Primitivschatten bzw. dem dunklen Körper gleich?

583 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Der Aufprall des Derivativschattens [auf einer Wand] wird dem Primitivschatten niemals ähnlich sein, außer unter diesen Bedingungen: 1. der dunkle Körper (*ombroso*) habe keine Winkel (Ecken), sei nicht durchlöchert oder ausgezackt; 2. und 3. der Lichtkörper sei von ähnlicher Figur und gleicher Größe wie der dunkle Körper; 4. und 5. der Schattenstrahl sei auf jeder Seite gleich lang und der Aufprall (auf der Wand) geschehe unter gleichen Winkeln; und 6. der Aufprall geschehe auf einer ebenen und einheitlichen Wand.

627 (ca. 1508/10): Wenn ein Licht, das durch ein Luftloch von langer und schmaler Figur (Form) fällt, auf einen dunklen Körper von gleicher Figur und Situation fällt, dann wird der (jenseits des Körpers auffallende Derivativ)schatten die Figur des dunklen Körpers haben. [Sachlich im vorigen Paragraphen enthalten. Demonstration und Demonstrationszeichnung].

607 (ca. 1508/10): [Sachlich gestrafft:] Niemals wird der (Derivativ)schatten richtige Ähnlichkeit mit dem Umriß des Körpers haben, von dem er entspringt, auch wenn dieser (Körper) eine Kugel wäre, wenn das Licht nicht von der Figur (Form) des dunklen Körpers ist. Wird das Licht von höherer und schmalerer Figur sein, wird sich der Schatten in die Breite dehnen und kürzer werden. ... Wird das Licht von niedriger und breiterer Figur sein, wird sich der Schatten in die Höhe dehnen und schmaler werden. ... (cf. §§ 618, 809, ca. 1508/10)

Die Helligkeit des Derivativlichtes.

719 (ca. 1508/10): Über die Helligkeit des Derivativlichtes. [Konstruktion: Ein Lichtkörper in der Höhe steht inmitten eines schattigen Umfeldes, dessen Hälften auf beiden Seiten des Lichtkörpers eben so breit sind wie der Durchmesser des Lichtkörpers. Etwa in halber Höhe befindet sich ein dunkler Körper, der kleiner ist als der Lichtkörper. Unten auf dem Boden prägen sich jene Gestalten von Schatten und Licht aus, um die es hier geht.]

Die ausgezeichnetste Helligkeit des Derivativlichtes ist (auf dem Boden) dort,

wo der ganze Lichtkörper (aber nur) mit der Hälfte, der rechten oder der linken Hälfte, seines schattigen Umfeldes hinschaut. ...

[Demonstration und Demonstrationszeichnung. Leonardo nannte die geometrische Demonstration und Beweisführung hier einen *discorso*].

Relation des Derivativschattens zum Abstände des dunklen Körpers und des Lichtkörpers voneinander.

599 (ca. 1508/10): Jener Derivativschatten wird die Grenzen seines Aufschlages deutlicher zeigen (schärfer begrenzt sein), dessen zugehöriger dunkler Körper vom Lichtkörper entfernter ist.

624 (ca. 1508/10): Der Schatten eines dunklen Körpers, der kleiner als der Lichtkörper ist, wächst um so viel und wird um so viel kleiner, wie der Zwischenraum zwischen dem dunklen und dem Lichtkörper wächst und (oder) kleiner wird.

Relation des Derivativschattens zur Neigung der Fläche, auf die er fällt.

600 (ca. 1508/10): [Gestraft:] Der Derivativschatten fällt entweder gerade oder schräg auf (eine Fläche); der gerade auffallende ist kleiner als der schräg auffallende, welcher sich (je nach Neigung der Fläche) bis ins Unendliche ausdehnen kann. [Demonstrationszeichnungen].

Art und Schnelligkeit der Bewegung des Derivativschattens in Relation zur Bewegung des dunklen Körpers und/oder des Lichtkörpers.

582 (ca. 1508/10): [Nur inhaltlich wiedergegeben:] Es gibt fünf Bewegungen des Derivativschattens: Erstens: wenn der dunkle Körper sich bewegt, der Lichtkörper aber unbewegt bleibt. Zweitens: umgekehrt. Drittens: wenn beide Körper sich bewegen, der Lichtkörper aber langsamer. Viertens: wenn der Lichtkörper sich schneller bewegt. Fünftens: wenn beide Körper sich gleich schnell bewegen.

575/77 (ca. 1508/10): [Nur inhaltlich wiedergegeben und zwar dasjenige, was Leonardo eher an den Demonstrationszeichnungen erläuterte:] Der auf ein Objekt auffallende Derivativschatten kann sich überaus viel schneller, sehr viel langsamer und gleich schnell wie der Primitivschatten bewegen; das hängt von der Bewegungsbahn des dunklen Körpers im Verhältnisse zum Stand der Lichtquelle und zum Stand des Objektes, auf das der Schatten fällt, ab. Gleichschnell nur, wenn sich der dunkle Körper und die Lichtquelle gleich bewegen. [Demonstration und Demonstrationszeichnungen]

593 (ca. 1513/14): [Sachlich gestraft:] Der Derivativschatten bewegt sich stets schneller als der dunkle Körper, wenn sich der Lichtkörper nicht bewegt; und die Schnelligkeiten verhalten sich wie die (durchmessenen) Wegstrecken zueinander. Der Derivativschatten bewegt sich schneller als der dunkle Körper, wenn sich der Lichtkörper langsamer bewegt; und langsamer, wenn sich der Lichtkörper schneller bewegt; und gleich schnell, wenn sich der dunkle Körper

und der Lichtkörper gleich schnell bewegen. [Demonstration und Demonstrationszeichnungen].

Unbegrenzte Mannigfaltigkeit der primitiven und der derivativen (Binnen)schatten an einem unregelmäßigen Körper (z.B. einer Wolke) bei der Bewegung dieses Körpers und/oder der Bewegung des Lichtkörpers (z.B. der Sonne).

810 (ca. 1505/10): Über einen beleuchteten⁴²⁸ Körper, der sich, ohne Veränderung des Ortes, um sich selbst dreht und (so) ein und dasselbe Licht von verschiedenen Seiten empfängt und sich ins Unendliche ändert: die Schatten, welche einen unregelmäßigen Körper bei der Begleitung von Lichtern bekleiden, werden von so verschiedenen Dunkelheiten (Dunkelheitsgraden) und so verschiedenen Figuren sein, als die Mannigfaltigkeit ist, die dieser Körper in seiner kreisenden Bewegung macht; und das ist genau so bei einem sich Drehen des Körpers um sich selbst unter feststehendem Lichte, wie auch bei einem sich Drehen des Lichtes um diesen unbewegten Körper. [Beispiel: Wolke bei Sonne] ... Und diese Veränderung der Figur und der Größe (der Schatten) ist unbegrenzt mannigfaltig, weil, wenn die Stelle, welche zuerst vom Schatten besetzt war, in sich völlig veränderlich und von stetiger Größe war und (wenn - wie bekannt -) jede stetige Größe ins Unendliche teilbar ist, dann daraus folgt, daß die Größe des Schattens und seine Figur ins Unendliche veränderlich sind. ... [Im Text Demonstrationszeichnung].

d) Lumen universale.

Relation zwischen der Menge des Primitivlichtes und des Primitivschattens an einem Körper und dem Einfallswinkel des allgemeinen Lichtes.

674, 681, 694 (ca. 1508/10): Das allgemeine Licht umhüllt und erleuchtet den von ihm gesehenen Teil eines dunklen (*ombroso*) Körpers und variiert die Beleuchtung desselben durch umso größere oder kleinere Helligkeit, als die Teile des beleuchteten Körpers von einer größeren oder kleineren Menge des allgemeinen Lichtes gesehen (getroffen) werden, [§ 694 sachlich:] und zwar proportional. [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

812 (ca. 1508/10): (Die Lichter und Schatten) an Figuren und anderen Körpern, die in der (allgemeinen) Luft(helle), ohne (unmittelbare) Sonne(nbestrahlung), gesehen werden: ... jener Teil jedweden opaken Körpers wird mehr beleuchtet sein, der von einem größeren Teile des beleuchtenden Körpers [hier: von der allgemeinen Lufthelle] gesehen wird. Bedenke das daher zur Gänze und ziehe die imaginativen Linien vom beleuchtenden zum beleuchteten Körper und achte

⁴²⁸ Ludwig und Pedretti-Vecce lesen ‚umano‘: da Leonardo zwar wohl vom Menschen als einem Beispiele sprechen wollte, dann aber eine Wolke zum Beispiele wählte und einen Menschen mit keinem Worte mehr erwähnte, folgt ich der Korrektur dieser Stelle durch Ludwig.

darauf, daß, was mehr von ihm sieht, (auch) mehr leuchtet. Hier haben auch die Reflexe wenig Erscheinung (kommen wenig zur Erscheinung). Das ist die übliche Art bei allen Gegenständen, die unter der beleuchteten Luft sind, wenn (z.B.) eine Wolke das (direkte) Licht der Sonne verdeckt oder, wahrlich, wenn die Sonne gerade untergegangen ist, so daß der Himmel ein *lume morto* (Ludwig: ein stilles Licht) gibt, bei welchem jeder dunkle Körper die Grenzen der Schatten mit den Lichtern unwahrnehmbar zeigt (nicht mehr wahrnehmen läßt). Jene Schattengrenzen werden unwahrnehmbarer (noch weniger wahrzunehmen) sein, die von der größeren Lichtmenge stammen. ...

Relation zwischen der Intensität des Primitivlichtes an einem Körper und dem Einfallwinkel des allgemeinen Lichtes.

694 (ca. 1508/10): Jener Teil eines beleuchteten Körpers wird von intensiverer Helligkeit sein, der vom Lichte unter größerem Winkel getroffen wird, [sachlich:] und zwar proportional ... [Leonardo's Beispiele: eine Hauswand mit überkragendem Dache oder eine Kugel: das Licht auf der Hauswand nimmt unter dem Dachvorsprunge mit jedem Höhengrade ab]. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Gleichzeitiges Einfallen von allgemeinem Licht (d.i. der erleuchteten Luft) und besonderem Licht (z.B. des unmittelbaren Sonnenlichtes).

689 (ca. 1508/10): [Nur sachlich wiedergegeben:] Erhält ein Körper Licht sowohl von der Sonne wie von der durch die Sonne erleuchteten Luft, dann verhält sich die von der Sonne erleuchtete Stelle zu der nur von der Luft erleuchteten Stelle wie das Licht der Sonne zu dem der Luft. [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

682 (ca. 1508/10): Ohne Zweifel wird der von einer geringeren Quantität des *corpo universale* (Sonnenkörpers) und [zusätzlich einer geringeren Quantität] eines *corpo particolare* gesehene Teil eines dunklen Körpers weniger erleuchtet sein. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

Vergleich der von einem allgemeinen und von einem besonderen Lichte erzeugten Schatten.

620 (ca. 1508/10): Die Grenzen des Derivativschattens sind im (bei einem) allgemeinen Lichte weniger spürbar als in (bei) besonderen Lichtern.

585 (ca. 1508/10): Der Derivativschatten wird an Körpern, die vom allgemeinen Lichte beleuchtet sind, vollkommen zerstört (aufgehoben) sein.

814 (ca. 1508/10): ... Jene Körper, die von der Luft ohne Sonne beleuchtet sind, werden Schatten ohne spürbare Grenzen hervorbringen.

Jene Körper, die von der Luft mit (und) der Sonne beleuchtet sind, machen Schattengrenzen von übertriebener (überdeutlicher) Spürbarkeit dieser Grenzen.

790 (ca. 1513/14): Das besondere Licht ist Ursache (dafür), den dunklen Körpern ein besseres Relief zu geben, (mehr) als das allgemeine Licht, wie es der

Vergleich (*parangone*) eines Teiles einer Landschaft, der von der Sonne beleuchtet ist, und eines Teiles, der, von einer Wolke beschattet, nur vom allgemeinen Lichte der Luft beleuchtet ist, zeigt.

694 (ca. 1508/10): ... Ein Gegenstand, der in einer Wohnung von einem hohen, besonderen Lichte (z.B.) irgendeines Fensters beleuchtet ist, wird einen großen Unterschied zwischen Lichtern und Schatten zeigen und am meisten (dann), wenn die Wohnung groß oder dunkel ist. ...

784 (ca. 1508/10): Unter den Lichtern, welche richtige Kenntnis (von) der Figur der Muskeln geben sollen, sind die allgemeinen (Lichter) nicht gut, aber die besonderen sind perfekt, und umso mehr, als diese Lichter von kleinerer Figur sein werden. Und eine solche Demonstration (der Gestalt der Muskeln) soll man mit Bewegungen des Lichtes in verschiedene Richtungen durchführen [also unter wechselnder Beleuchtung], weil, wenn das Licht fest stünde, es (zwar) einen kleinen Teil des Muskelkörpers beleuchten würde und das Verbleibende (aber) dunkel bliebe und folglich unbekannt sein würde.

Relation der Schatten und der Lichter zu der Art der Oberflächen (nach Dichte, Glanz und Durchlässigkeit), an denen sie sichtbar werden (z.B. Stoffe, Wiesenpflanzen, verschiedene Bäume). Beispiele aus der Naturwirklichkeit.

631, 640, 642/43 (ca. 1508/10): Die(jenigen) Primitivschatten werden dunkler werden, welche auf Oberflächen dichter (più denso) Körper entstehen, und, entgegengesetzt, heller auf den Oberflächen lockerer (più raro) Körper. Das ist offenbar, denn die Gestalten derjenigen Objekte, die mit ihren Farben die (ihnen) gegenüberliegenden Körper färben, drücken sich mit größerer Kraft (dann) aus, (wenn) sie eine dichtere und glänzendere (più densa e pulita) Oberfläche auf diesen Körpern antreffen. ...

Derjenige Körper wird einen Schatten von größerer Dunkelheit aufnehmen, der (selbst) dichter sein wird, auch wenn die (beiden) Körper (, der den Schatten wirft und der den Schatten empfängt, von) ein und derselben Farbe sein werden. Ich sage, daß der [Primitiv]Schatten eines grünen Tuches dunkler sein wird als der eines belaubten Baumes, auch wenn das Grün des Tuches und dasjenige der Baumblätter von ein und derselben Qualität (Grün) sind; und das verursacht sich, weil das Tuch nicht transparent ist wie das Laub (und) keine erhellte Luft zwischen seinen Teilen hat, wie es das Grünzeug der Pflanzen hat, was den schattigen Teil verschwimmen läßt.

Die Wiesenpflanzen (*le verdure de' prati*) haben den geringsten, fast unspürbaren [Primitiv]Schatten und am meisten (am wenigsten) dort, wo die Pflanzen kleine und feine Blätter haben und darum keine Schatten hervorbringen können, weil (das Licht der) großen Hemisphäre die(se) kleinen Halme rings einschließt; und, wenn es nicht ein Busch mit großen Blättern ist, sind die Schatten der Pflanzen von geringer Sichtbarkeit.

Beim universalen Lichte nehmen die Schatten auf den Oberflächen ihrer Körper (derjenigen Körper, zu denen sie gehören) wenig Platz ein; das geschieht so, weil

die große Menge des Lichtes unserer Hemisphäre die dunklen Körper bis zu deren untersten Teilen umgibt, ... am meisten (dann), wenn der Körper vom Erdboden erhoben ist[, also auch von unten Licht erhalten kann]. ...[In den §§ 631, 643 Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

738 (ca. 1508/10): Kein Körper, der an der Transparenz teilhat, macht (hat) einen dunklen Schatten, falls er nicht von der Dunkelheit der Schatten vieler anderer gleicher Körper beschattet ist, wie es die Blätter der Bäume sind, die eines über das andere Schatten werfen.

679 (ca. 1508/10): Wo keine Schatten von großer Dunkelheit entstehen, (da) können auch keine Lichter von großer Klarheit entstehen. Das kommt bei Bäumen von (mit) wenigen und schmalen Blättern vor: (bei) Weiden, Birken, Wacholder u.ä. Auch bei durchscheinenden Stoffen: (bei) Zindel [Taft], Schleiern u.ä. und ebenso bei krausem und lockerem Haar, (auch bei Spinnweben [am Ende hinzugefügt]). Dies geschieht (so), weil das Gesamte jeder dieser Materialien im Einzelnen keine Glanzlichter (*lustris*) zusammenbringen (*componere*) kann, und, wenn welche da sind, sind diese unspürbar, und ihre Scheinbilder bewegen sich nicht weit vom Orte ihrer Entstehung weg (zum Auge hin). Und das Gleiche tun die Schattenteile der kleinen Partien (dieser Materialien), und das Gesamte (derselben) bringt keinen dunklen Schatten hervor, denn die Luft(helle) dringt zu allen Teilchen ein, sowohl der Mitte zu wie auch außerhalb, und beleuchtet sie: ... So können die beleuchteten Teile des Gesamten nicht sehr verschieden von den schattigen (Teilen) sein, ... [dem Sinne nach wiedergegeben:] sondern (sie kommen) ihnen so nahe, daß die Gestalten (die Scheinbilder dieser Materialien) auf dem Wege zum Auge ein konfuses Gemisch, aus kleinsten hellen und dunklen (Stellen) zusammengesetzt, erzeugen, derart, daß man in diesem Gemische nichts anderes als die Konfusion (aus beidem) erkennt; wie vom Nebel gewohnt. ...

Vermehrte Dunkelheit in Erdnähe bei einer (kompakten) Schlacht.

789 (ca. 1510/11): Bei Männern und Pferden, die sich in der Schlacht abmühen, werden die Teile (derselben) umso dunkler sein, je näher sie an der Erde sind, welche sie trägt. Und das prüft man an den Brunnenwänden, welche umso dunkler (sein) werden, je tiefer sie hinuntergehen; und das kommt daher, weil (daß) der tiefste Teil des Brunnens einen geringeren Teil der leuchtenden Luft sieht und von ihm gesehen wird, als jeder andere (Teil). Und die Boden(stücke), (auch wenn) von derselben Farbe, welche die Beine der genannten Männer und Pferde haben, werden unter gleichen Winkeln immer mehr beleuchtet sein, als die schon genannten Beine. [Demonstrationszeichnung].

Beispiel, wie sich „besondere Lichter“ aus dem „allgemeinen Lichte“ herausheben.

677 (ca. 1508/10): Besondere Lichter (*lumi particulari*) entstehen auf den Oberflächen dunkler Körper, auch wenn sie im Gesamten von oben her vom

allgemeinen Lichte (*lume universale*) eines Himmels ohne Sonne umgeben sind, wie es (dann z.B. der Fall) ist, wenn irgendeine dunkle Wolke sie (die Sonne) uns entzieht und uns verdeckt. Dieses geschieht wegen der Ungleichheit (Verschiedenartigkeit), welche die Oberflächen dieser Körper infolge der ihnen verbundenen Gliedmaßen haben, welche (Gliedermaßen), zwischen dieses Licht und den dunklen Körper gesetzt, dadurch diesen Körper einer großen Menge des (jenes) allgemeinen Lichtes berauben. So sei das Licht, welches zwischen die Gliedmaßen und den Körper eindringt, besonderes Licht (*lume particulare* genannt), d.h. ein Teil (*parte*) des Lichtes im Ganzen, das aus sich die äußeren Teile eines jeden Körpergliedes umfaßt.

Licht und Schatten in einer Landschaft und in einer ‚Stadtschaft‘ in Relation zur wechselnden Stellung des Beobachters.

762/66 (ca. 1508/10): Wenn das Auge alle Teile der Körper sieht, welche von der Sonne gesehen werden (auf welche die Sonne scheint), (dann) sieht es alle Körper ohne (Primitiv- und Derivativ-) Schatten. ...

Wenn die Sonne im Osten steht und das Auge im Norden oder Süden, dann sieht das Auge die Primitivschatten der östlichen und die Lichter der westlichen Körper, und es ist selbst in der Mitte zwischen den Lichtern und den Schatten der Körper.

Wenn die Sonne und das Auge (jedoch) im Osten stehen werden, dann werden alle Teile der Oberflächen, welche die Sonne sehen, sich dem Auge erleuchtet zeigen. ...

Wenn das Auge vom Westen aus die Sonne im Osten sieht, dann werden die opaken Körper, die zwischen Osten und Westen stehen, dem Auge ihre Schatten weisen. Es folgt, daß eine Landschaft (dann) halb hell und halb dunkel ist.

Also, wenn du, Maler, deine Orte oder Landschaften (*li tuoi paesi o campagne*) mit einem Lichte auf der Rechten oder der Linken (Seite) figurierst, dann denke - wegen obengenannter Schlußfolgerung - daran, wie (auf welche Art) die Schatten der Körper in größerer oder kleinerer Menge (diese Körper) einnehmen müssen, je nach dem sie der Ursache ihrer Beleuchtung näher oder ferner sind. [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

788 (ca. 1510/11): Wenn die Sonne im Osten steht und das Auge mitten über einer Stadt, dann wird das Auge den südlichen Teil dieser Stadt mit den Dächern, halb beschattet und halb beleuchtet, sehen und ebenso den nördlichen; der östliche (Teil) wird ganz schattig und der westliche ganz licht sein.

[Demonstrationszeichnung].

e) Kontrastwirkungen.

Verstärkung, Relativierung und Umkehrung.

658/59 (ca. 1508/10): Jener Schatten wird sich dunkler zeigen, der näher dem leuchtenden Teile des Körpers ist, und, umgekehrt, wird sich weniger dunkel

zeigen, was den dunkleren Teilen der Körper näher ist.

Dieses Licht wird sich heller zeigen, das mehr an das Dunkle stößt, und (dasjenige) weniger hell scheinen, das den helleren Teilen des Körpers näher ist.

670 (ca. 1510/11): Wenn du irgendeinen Körper abbildest, dann denke daran, wenn du eine Vergleichung (*parangone*) der Stärke der Lichter der beleuchteten Teile machst, daß sich das Auge häufig täuscht, indem ihm heller scheint, was weniger hell ist. Der Grund entspringt aus den Vergleichen der Teile (mit denjenigen Teilen), die an sie angrenzen, denn, wofern sie (jene Körper) zwei Teile von ungleicher Helligkeit haben und wenn der weniger helle an dunkle (Nachbar)teile und der hellere (Teil) an helle (Nachbar)teile grenzt, wie es der Himmel oder ähnliche Helligkeiten sind, dann wird jener (Teil), der weniger hell oder - sozusagen - weniger leuchtend ist, (dennoch) leuchtender scheinen und der hellere (Teil) dunkler.

769 (ca. 1508/10): Die Grenzen dunkler Körper zeigen sich um soviel heller oder dunkler, als sie (in Wirklichkeit) sind, als das Feld, das an sie grenzt, dunklerer oder hellerer Farbe ist als der Körper, den es (jenes Feld) begrenzt.

817 (ca. 1508/10): Die Grenzen der Körper scheinen vermittels der (ihrer Um-)felder immer zu größerer Dunkelheit oder Helligkeit hin verändert als das Übrige. ... Und die Grenzen weißer Dinge scheinen umsoviel heller, wie sie an dunklere Grenzen grenzen, und die Grenzen dunkler Dinge scheinen umsoviel dunkler, wie sie an ein weißeres Ding grenzen. Das Hauptbeispiel zeigt sich an einem Weiß, das zum Teil von der Sonne gesehen wird: dessen beleuchteter Teil scheint im Vergleiche (*parangone*) mit dem Schatten (dann) sehr leuchtend, und der Schatten im Vergleiche mit dem Hellen sehr dunkel. Und das sieht man gut an Mauerwänden und an anderen flachen Körpern.

553, 605 (ca. 1508/10): ... Jener Schatten wird sich dunkler zeigen, der von leuchtenderem Weiß umgeben ist; und umgekehrt wird er weniger sichtbar sein, wo er in einem dunkleren Felde entsteht.

... Man prüft das an ein und demselben (Derivativ)schatten: denn sein äußerster Teil (das Ende dieses Schattens), der auf der einen Seite an ein weißes Feld grenzt, scheint sehr dunkel, und auf der anderen Seite, wo er (das Schattenende) an sich selbst (den Schatten sonst) grenzt, (dort) scheint er von wenig Dunkelheit. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

757 (ca. 1508/10): Das helle Feld, das einen Derivativschatten umgibt, ist nahe diesem Schatten heller als in den entfernteren Teilen. Dies geschieht, wenn dieses Feld sein Licht von einem Fenster erhält [also von einem besonderen Lichte]; es geschieht nicht auf dem Lande [also unter einem allgemeinen Lichte]. Und das kommt daher, weil - usf.: das wird an seinem Orte, im Buche über Schatten und Licht, erklärt werden (*e questo nasce perché ecc.: questo sarà difinito al suo loco nel libro de ombra e lume*).

625/26 (ca. 1508/10): [Licht auf Licht:] Eine infolge des (besonderen) Sonnenlichtes beschattete Stelle wird, nachdem diese Sonne gegangen ist, von (allgemeinem) Luft(lichte) beleuchtet sein [z.B. wenn die Sonne dann von einer

Wolke verdeckt wird] ...; und eine vom Luft(lichte) beleuchtete Stelle wird schattig sein, wenn sie vom auffallenden Sonnenlichte umgeben ist; das entsteht so, weil das stärkere Licht das Licht der kleineren Licht(quelle) dunkel (er)scheinen läßt.

619 (ca. 1508/10): [Schatten auf Schatten:] Der durch Sonnenlicht hervorgebrachte Derivativschatten [eines Körpers] kann auf den von (heller) Luft hervorgebrachten Derivativschatten [eines anderen Körpers] fallen [und ihn dort verstärken; während dasselbe Sonnenlicht einen anderen Teil desselben Derivativschattens aufhebt]. [Demonstration und Demonstrationszeichnungen].

637 (ca. 1508/10): Die Schatten, welche auf Schatten opaker Körper fallen, können nicht die (gleiche) Evidenz haben wie diejenigen, welche auf die leuchtenden Teile derselben Körper fallen, noch auch können sie vom Primitivlicht erzeugt sein, sondern (nur) vom Derivativlicht.

628 (ca. 1508/10): Kein Ding erscheint nach seiner natürlichen [wirklichen] Helligkeit (*naturale bianchezza*), weil die Orte (Umgebungen, *li siti*), an denen es zu sehen ist, es dem Auge um so viel mehr oder weniger hell darstellen, als diese Orte (selbst) mehr oder weniger dunkel sind; das lehrt der Mond, der sich des Tages am Himmel von geringer Helligkeit (*chiarezza*) zeigt, des Nachts (aber) mit so großem Glanze, daß er sich als ein Abbild der Sonne und (ein Abbild) des Tages zeigt im Davonjagen der Finsternis. Und das entspringt zwei Ursachen: die erste Ursache ist der Vergleich (*il paragono*), der es zur Natur hat, Dinge um so vollendeter in der Art ihrer besonderen Farben (nebeneinander) zu zeigen, je verschiedener sie (diese Dinge) von einander sind; und die zweite Ursache ist, daß die Pupille bei Nacht größer [weiter geöffnet] ist als am Tage, wie (es ja) fest steht. Und eine größere Pupille sieht einen leuchtenden Körper in größerer Größe und in weit höherem Glanze als eine kleinere Pupille; wie prüft, wer die Sterne durch ein kleines Loch in [einem Stücke] Papier betrachtet.

f) Farbe.

Weiß und Schwarz sind keine Farben. Falls man Weiß und Schwarz Farben nennen könnte,

699 (ca. 1508/10): ... obwohl weder Weiß noch Schwarz in der Zahl der Farben sind.

703 (ca. 1508/10): ... Schwarz wird nicht mitgezählt in der Zahl der Farben; ... denn Weiß und Schwarz sind keine Farben.

692 (ca. 1508/10): ... wenn man zu Weiß ‚Farbe‘ sagen könnte, (dann) ist Weiß diejenige Farbe, die im Schatten zuerst ihre eigene, natürliche Farbe vollständig verliert. Das Schwarze aber vermehrt seine Farbe in den Schatten

Grün als zusammengesetzte Farbe.

701 (ca. 1508/10): [Leonardo demonstrierte, daß die Oberflächen opaker Körper unter der Einwirkung ihres Gegenübers Farben annehmen, die sie eigentlich

nicht haben: so wird ein blauer Körper auf derjenigen Seite, wo ihm ein gelber entgegensteht, unter dessen Einwirkung grün:] ... und darum macht das Gelb mit Blau gemischt Grün. Dieses Grün ist ein aus seinen Komponenten Zusammengesetztes, was von einem *pittore speculativo* klar begriffen wird.
[Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Alle Farbenschatten enden in der Finsternis.

706 (ca. 1508/10): Da alle Farben sich in der Dunkelheit der Finsternis der Nacht (in deren Dunkelheit) färben, so endet der Schatten einer jeden Farbe in dieser Finsternis. Daher, Maler, achte nicht darauf (mühe dich nicht), daß man in deinen äußersten Dunkelheiten noch (spezifische) Farben zu erkennen habe, die an einander grenzen, weil die Natur(wirklichkeit) das garnicht gestattet

Je näher eine Farbe am Schwarzen liegt, desto geringer ist deren Unterschied in Schatten und Licht; je näher am Weißen, desto größer. Wann sind die verschiedenen Farben im Hinblick auf Licht und Schatten als Farbe am intensivsten?

636 (ca. 1508/10): Der Haupt-Schatten der schwarzen Körper wird einen geringeren Unterschied von den Haupt-Lichtern (dieses Körpers) haben, als (es) an der Oberfläche irgendeiner anderen Farbe (je der Fall ist).

713 (ca. 1508/10): Die schwarze Oberfläche und auch jene (Oberflächen), die sehr an der Schwarzheit teilnehmen, haben geringeren Unterschied zwischen den schattigen und den lichten Teilen als jede andere (farbige Oberfläche), weil der beleuchtete Teil sich schwarz zeigt und (auch) der beschattete (Teil) nichts anderes sein kann als schwarz, doch - mit ein bißchen Veränderung: - etwas mehr (der) Dunkelheit annimmt als der beleuchtete schwarze Teil.

699 (ca. 1508/10): Bei denjenigen Farben besteht ein größerer Unterschied zwischen ihren Schatten und ihren Lichtern, die dem Weißen ähnlicher sind, denn Weiß hat eine hellere Beleuchtung und eine dunklere Schattigkeit als jede andere Farbe, wiewohl weder Weiß noch Schwarz (selbst) in der Zahl der Farben sind.

692/93 (ca. 1508/10): (§ 693:) Derjenige Körper wird seine schattigen Teile im Verhältnisse zu den beleuchteten (Teilen) ferner der Helligkeit haben, der an Farbe dem Weißen näher ist.

(§ 692:) ... wenn man ‚Farbe‘ zu Weiß sagen könnte, ist Weiß diejenige Farbe, die im Schatten zuerst ihre eigene, natürliche Farbe vollständig verliert. Das Schwarz aber vermehrt seine Farbe in den Schatten und verliert sie in seinen beleuchteten Teilen und verliert sie umso mehr, als der beleuchtete Teil von einem Lichte größerer Macht gesehen ist (getroffen wird).

Und das Grün und das Blau vermehren ihre Farbe in den Halbschatten; und das Rot und das Gelb gewinnen an Farbe in den beleuchteten Teilen; und das Ähnliche macht das Weiß.

Die gemischten Farben nehmen an der Natur derjenigen Farben teil, welche diese

Mischung bilden, d.h. Schwarz gemischt mit Weiß gibt Graubraun (*berettino*), welches weder in den tiefsten Schatten schön ist, wie das einfache Schwarz, noch in seinen Lichtern, wie das einfache Weiß, seine höchste Schönheit ist vielmehr zwischen Licht und Schatten. [Der Anfang des § 692 ist weiter oben schon übersetzt worden].

[Man beachte, daß der eigentümliche Unterschied zwischen Grün und Blau auf der einen Seite und Rot und Gelb auf der anderen Seite, welche entweder im Halbschatten oder aber in der Helligkeit ihre intensivste Farbigkeit haben, viceversa für den Übergang von der Hell-Dunkel-Komposition z.B. eines Kartons zur Farbkomposition eines Gemäldes eine Rolle spielen konnte; der Halbschatten auf dem Karton hatte eine natürliche Inklinaton, in Grün oder Blau, und die Helligkeit hatte eine natürliche Inklinaton, in Rot oder Gelb umgesetzt zu werden; vgl. die Figur der Maria in der *Madonna in der Felsengrotte* mit halbdunklem blauen Mantel und hellem gelbem Futter. (Im vorigen Kapitel schon unter diesem Gesichtspunkte angeführt; s. dort)].

768 (ca. 1508/10): Die herausragende Schönheit jedweder Farbe, die keinen Glanz in sich hat [der sie überstrahlen würde], entsteht immer in der herausragenden Helligkeit des am stärksten beleuchteten Teiles der (sie tragenden) dunklen Körper (*la eccellente bellezza di qualonche colore che non abbia in sé lustro fia sempre nella eccellente chiarezza della parte più aluminata d' essi corpi ombrosi*).

Farbkontrast und Farbmischung, aus einer Distanz wahrgenommen.

698 (ca. 1508/10): ... Diejenige Farbe wird aus größeren Distanz (noch) gesehen werden, die von Schwarz entfernter ist.

Diejenige (Farbe) wird sich bei gleicher Distanz von bestimmteren Umrissen zeigen, die in einem von ihr nach Helligkeit oder Dunkelheit sehr verschiedenen (*più disforme*) Felde gesehen wird.

690 (ca. 1508/10): Wenn einander nahe, sehr kleine Gegenstände aus einer großen Entfernung gesehen werden, sodaß man die Wahrnehmbarkeit ihrer Figuren (Gestalten) verliert, dann ergibt sich ein Gemisch ihrer Gestalten, das an der Farbe mehr teilhaben wird, in der die größere Menge dieser Gegenstände gekleidet ist.

Färbung durch die Farbe eines gegenüber liegenden Gegenstandes bei Schwarz und Weiß; Abstand.

705 (ca. 1508/10): Die Oberfläche jedes opaken Körpers nimmt teil an der Farbe des ihr gegenüberstehenden Gegenstandes (*obbietto*); welche Farbe (des gegenüberstehenden Gegenstandes) auf dieser (ihrer) Oberfläche umso spürbarer sein wird, als die Oberfläche dieses Körpers weißer ist und je (räumlich) näher diese Farbe (d.i. der sie tragende, gegenüberliegende Gegenstand) ihr steht.

704 (ca. 1508/10): Jener gegenüberliegende Gegenstand wird die Oberflächen weißer, opaker Körper mehr nach seiner Ähnlichkeit färben, der seiner Natur

nach weiter von Weiß entfernt ist; ... das ... ist Schwarz ...

708 (ca. 1508/10): Schwarze Kleider lassen die (Gesichter der) Menschen plastischer erscheinen als weiße. ... (Denn) die Oberfläche eines jeden opaken Körpers nimmt an der Farbe ihres Gegenübers teil. Daraus folgt, daß die Teile des Gesichtes, die schwarzes Gegenüber sehen und von ihm gesehen werden, sich an diesem Schwarzen teilhaftig zeigen, und darum werden die Schatten dunkel sein und wird ein großer Unterschied zu den beleuchteten Teilen desselben Gesichtes bestehen. Weiße Kleider aber werden die Schatten des Gesichtes an solchem Weiß teilhaftig machen, und darum werden sich die Teile des Gesichtes dir von geringem Reliefe zeigen. ... Es folgt (zugleich daraus), daß in diesem Falle der Schatten des Gesichtes kein echter Schatten (*vera ombra*) solchen Fleisches ist.

698 (ca. 1508/10): Von den verschiedenen Dunkelheiten der in der Malerei wiedergegebenen Körperschatten: Die Oberfläche eines jeden opaken Körpers nimmt an der Farbe ihres Gegenübers teil um so viel mehr oder weniger, als das Gegenüber näher oder ferner ist. [Darnach demonstrierte Leonardo einen komplizierten Fall, nämlich die Hell-Dunkel-Verhältnisse an einer opaken, weißen Kugel, welche ein näheres schwarzes und ein ferneres weißes Gegenüber hatte]. [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Weiteres zu Färbung und Farbveränderung durch ein farbiges Gegenüber.

608 (ca. 1508/10): Immer sind die Grenzen der einfachen Derivativschatten eines Körpers bei ihrem Aufprall von der Farbe der beleuchteten Dinge umgeben, welche ihre Strahlen von derselben Seite schicken, wie jener Leuchtkörper, der den dunklen Körper beleuchtet und (dadurch) den genannten (Derivativ)schatten erzeugt. [Die ‚beleuchteten Dinge‘ müßten wohl in einem Winkel zum ‚dunklen‘ Körper stehen, sodaß sie sowohl Licht empfangen wie auch reflektieren können].

815 (ca. 1508/10): Die(jenigen) Körper, die von verschiedenen Farbqualitäten der Lichte beleuchtet sind, haben die beleuchteten Teile ihrer Oberflächen (farblich) nicht mit den Farben ihrer schattigen Teile übereinstimmend. Sehr selten kommt es vor, daß die Farben der Oberflächen opaker Körper die gebührenden (zugehörigen, eigenen) Schattenfarben haben, welche den Farben ihrer beleuchteten Teile entsprechen. Das ... entsteht daraus, daß die Gegenüber, welche Schatten auf diese Körper werfen, nicht von der natürlichen Farbe (eben) dieser Körper sind, noch (auch) von der natürlichen Farbe des Lichtspenders.

707 (ca. 1508/10): Von den Farben der Lichte, welche dunkle Körper beleuchten: Ein dunkler Körper, an finstern Orte zwischen nahe Wände gestellt: er sei von der einen Seite von einem sehr kleinen Lichte, einer Kerze [gelbes Licht], beleuchtet und von der entgegengesetzten Seite durch ein sehr kleines Luftloch vom Luft(lichte) [blaues Licht]: wenn dieser Körper weiß ist, (dann) wird er sich von der einen Seite gelb und von der anderen blau zeigen, ...

644/45 (ca. 1508/10): (§ 645:) Wir könnten sagen, daß es fast niemals so sei, daß die Oberfläche beleuchteter Körper von der eigentlichen Farbe dieser Körper sei.

... (§ 644:) Sehr selten sind (auch) die Schatten an den opaken Körper diejenigen, welche die richtigen Schatten ihrer (zu ihren) beleuchteten Seiten wären. ... (§ 645:) Wenn ein Gesicht an dunklem Orte auf der einen Seite von einem Strahle (heller) Luft und auf der anderen Seite von einem Strahle einer brennenden Kerze beleuchtet ist, (dann) wird es ohne Zweifel von zwei Farben (zu sein) scheinen; und bevor die Luft solches Gesicht sah (auf dieses Gesicht traf), schien das Licht der Kerze dessen zugehörige Farbe zu haben [schien die Kerzenfarbe auf dem Gesichte dessen echte Farbe zu sein] und ebenso (dann) das (Licht) der hinzugekommenen Luft. (§ 644:) Die beleuchtete Farbe der Gesichter, wenn sie eine schwarze Farbe zum Gegenüber hat, wird an schwarzen Schatten teilhaben, und ebenso wird es geschehen von Gelb, Grün und Blau und jeder anderen Farbe, die dem Gesichte entgegengesetzt ist. (§ 645:) Wenn du eine weiße Leiste nimmst, sie an einen finsternen Ort bringst und sie aus drei Luftlöchern Licht empfangen läßt, nämlich von der Sonne, vom Feuer [einem zweiten besonderen Lichte] und von der (hellen) Luft [dem allgemeinen Lichte], (dann) ist eine solche Leiste von drei Farben. (§ 644:) Und diese (Dinge) geschehen aus dem Grunde, daß ein jeder Körper sein Gleichbild (*similitudine*) durch die gesamte ihn umgebende Luft schickt, wie es in der (Lehre von der) Perspektive geprüft ist und wie man es aus der Erfahrung (mit) der Sonne ersieht, bei der alle ihr entgegengestellten Gegenüber an ihrem Lichte teilnehmen und es (dieses Licht auch noch) auf andere Gegenüber reflektieren, wie man am Monde und den anderen (!) Sternen (!) sieht, die zu uns das Licht reflektieren, das ihnen von der Sonne gegeben worden ist. Und dasselbe macht die Finsternis, dieweil sie mit ihrer Dunkelheit dasjenige bekleidet, was sie in sich einschließt.

710 (ca. 1508/10): Von den Schatten der Gesichter beim Gehen auf nassen Strassen (oder Wegen), welche (Schatten) zu den Inkarnaten nicht passen, zu denen sie gehören: es geschieht oft, daß ein Gesicht farbig oder weiß ist, die Schatten (jedoch) gilben. Es geschieht (dann) dieses: daß nasse Strassen (Wege) mehr ins Gelbe gehen als trockene und daß die Teile des Gesichtes, die solchen Straßen (Wegen) zugewandt sind, von der Gelbheit und Dunkelheit d(ies)er Straßen (Wege) gefärbt sind, die ihnen gegenüber stehen.

701 (ca. 1508/10): Vielmals nehmen die Oberflächen opaker Körper, indem sie sich mit den Farben ihrer Gegenüber färben, Farben an, die nicht in diesen Gegenüber [und auch nicht in ihnen selbst] sind. ... Denn verschiedene Farben wandeln sich, wenn sie gemischt sind, in eine dritte, welche an der einen wie der anderen teil hat. ... [Beispiel: Körper blau, Gegenüber gelb, die angenommene Farbe Grün.] [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

702 (ca. 1508/10): Wenn ein opaker Körper seinen Schatten auf die Oberfläche eines anderen opaken Körpers wirft, welcher (außerdem) von zwei verschiedenen Lichtkörpern beleuchtet wird, dann wird sich dieser Schatten nicht als derjenige des eigenen (zugehörigen) Körpers erweisen (*dimostrare*), sondern (als) der einer anderen Sache. ... [Beispiel: Jener Körper, auf den der Schatten fällt, sei weiß, auf ihn scheine das Blau der Luft und das Rot eines Feuers, und

dieses Feuer sei teilweise durch einen deshalb einen Schatten werfenden anderen Körper verdeckt. So wird der Körper, auf den der Schatten fällt, obwohl selbst weiß, im Schatten des anderen Körpers vom einfallenden Luftlichte blau und z.B. unterhalb vom Feuer rot und oberhalb von Feuer und Luftlicht zusammen violett erscheinen.] [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

Wahl eines farbigen Gegenübers derart, daß die Farbe unverändert bleibt oder intensiviert wird.

654/55 (ca. 1508/10): Kein Körper wird sich jemals vollständig in seiner natürlichen Farbe zeigen. ... Das kann aus zwei Gründen (nicht) geschehen: erstens wegen der Einschiebung eines Mittels (eines Mediums) zwischen (Körper-)Objekt und Auge und zweitens (dann nicht), wenn die Dinge, die den Körper beleuchten (oder beschatten), die Qualität irgendeiner (eigenen) Farbe an sich haben.

(Nur) jener Teil eines Körpers könnte sich in seiner natürlichen Farbe zeigen, der von einem Lichtkörper ohne (jede eigene) Farbe beleuchtet wäre, und, wenn in diese Beleuchtung (in diesen Beleuchtungsvorgang) kein weiteres Objekt außer dem genannten Lichte hineinschaute (hineinwirkte). (Aber) es geschieht nicht, daß man dies jemals sehen kann, wenn nicht bei (einem Tuche von) blauer Farbe (*colore turchino*), auf einen sehr hohen Berg, so daß kein anderes Objekt an solchen Platz hinschauen könnte, (und) flach gegen den Himmel gelegt, und, wenn die Sonne im Untergehen von niederen Wolken verhüllt wäre [so daß ihr gelbes Licht gefiltert würde] und das Tuch (wie gesagt) von der (blauen) Luftfarbe wäre. Jedoch muß ich mir in dieser Sache widersprechen [und einen weiteren Fall nennen] (*Ma in questo caso i' mi ridico*): denn Rosa (*rosato*), auch dieses wächst an Schönheit, wenn die Sonne, die es beleuchtet, im Westen rosa wird, zusammen mit den Wolken, die sich dazwischenstellen, [das Rosa wird durch das rosa Sonnenlicht verstärkt, wie das Blau des Tuches auf dem Berge durch das Himmelsblau]. Auch wenn man es [jenes durch rosa Sonnenlicht verstärkte Rosa] in diesem Falle für die wahre (Farbe) annehmen könnte, denn, wenn Rosa, von rosa Licht beleuchtet, mehr Schönheit zeigt als anderswo, so ist dies ein Zeichen dafür, daß die Lichter anderer Farben als der roten ihm seine natürliche Schönheit nehmen werden.

... Große Rücksicht ist dem Maler nötig beim Situieren seiner Dinge zwischen Objekten, welche von Lichtern verschiedener Kraft und verschiedener Farbe beleuchtet sind, dieweil jeder Körper, von ihnen (von diesen Objekten) umstanden, sich niemals vollständig in seiner richtigen Farbe zeigt.

816 (ca. 1508/10): Die richtigen Farben der Schatten und der Lichter (eines) jedweden Körpers sind (dann zu sehen), wenn die Wände der Behausung, wo der Körper sich findet, von (eben) der Farbe des Körpers sind, welchen sie einschließen, und wenn das Licht des Leinwandfensters, welches diese Behausung beleuchtet, ebenfalls von der Farbe des eingeschlossenen Körpers ist und (wenn) die Behausung solcherart mit ihren schattigen Teilen auf dem

eingeschlossenen Körper Schatten erzeugen wird, welche von einer zu dem dunklen (*ombrato*) Körper verhältnismäßigen Farbe sind, und (auch) die von der Farbe des Fensters beleuchteten Teile solcherart zur Farbe des beleuchteten Körpers und zur Farbe seiner Schatten passen.

709 (ca. 1508/10): Das Licht eines inkarnatfarbenen Glasfensters und die Wohnung des Menschen, in derselben Inkarnatfarbe gefärbt, und ebenso die Kleider, (sie) werden das Gesicht mit den wahren Lichtern und Schatten seines Inkarnates erscheinen machen. Diese Art (*modo*; etwas zu stellen,) ist sehr nützlich, um das Fleisch sehr schön erscheinen zu machen. Dieses Rezept (*precetto*) ist aber den Rezepten für Figuren in einer Landschaft, von verschiedenen Farben umgeben, zuwider, denn würde eine (nach diesem Rezept gemachte) Figur in eine solche Landschaft versetzt, dann würde sie gegen ... [eine bestimmte, nummerierte Regel] sein.

767 (ca. 1504): In diesem Teile mußt du große Acht auf die Sachen haben, welche die Körper, die du figurieren willst, umgeben, weil ... die Oberfläche eines jeden dunklen Körpers an der Farbe seines Gegenübers teilhat. Man müßte (es) mit Kunst aber dahin anpassen (*ma si debbe acomodare co' l'arte*), dem Schatten grüner Körper grüne Sachen gegenüberzustellen, wie eine Wiese oder ein ähnlich Passendes, so daß die Schatten, indem sie an der Farbe dieses Gegenübers teilnehmen, nicht dahin kommen, zu degenerieren und Schatten eines anderen Körpers als eines grünen zu scheinen. Denn, wenn du dem Schatten, der an sich grün ist, (z.B.) ein beleuchtetes Rot gegenüber stelltest, dann würde dieser Schatten sich röten und eine Schattenfarbe abgeben, die sehr häßlich und vom richtigen Schatten des Grün sehr verschieden wäre. Und das, was man von dieser Farbe (Grün) sagt, (das) meint man (auch) für alle anderen.

In welcher Farbe deshalb das Studio eines Malers gestrichen sein sollte.

703 (ca. 1508/10): Der Schatten der Körper sollte an keiner anderen Farbe teilhaben als an der (Farbe) des Körpers, an welchem er haftet. Daher - da Schwarz in der Zahl der Farben nicht mitgezählt wird - nimmt man von ihm (dem Schwarz) die Schatten aller Farben der Körper, mit mehr oder weniger Dunkelheit, wie man es mehr oder weniger an (je) seinem Platze fordert, ohne die Farbe des genannten Körpers jemals völlig preiszugeben, außer in Finsternissen, welche innerhalb der Körperrumrisse eingeschlossen.

So also, Maler, der du darstellen (*ritrarre*) willst, färbst du die Wände deines Studio (*tingi ... le pariete del tuo studio*) etwas mit Weiß, gemischt mit Schwarz [also mit einem grau getönten Weiß], da Weiß und Schwarz keine Farben sind.

Die Farbveränderung einer Landschaft und eines Gegenstandes durch die Luft (und die Sonne).

661 (ca. 1508/10, oder ca. 1492?): Die Schatten und die Lichter der Landschaften nehmen an den Farben ihrer Ursachen (ihrer Verursacher) teil, da die Dunkelheiten, von Wolkenhaufen gebildet (*composta*), von sich aus - und

über den Entzug der Sonnenstrahlen hinaus - das von ihnen getroffene (Land) färben. Aber (auch) die umgebende Luft, außerhalb der Wolken und der Schatten, sieht und beleuchtet denselben Ort und macht ihn der Farbe Blau teilhaftig. Und (auch) jene von Sonnenstrahlen durchdrungene Luft, die sich zwischen dem vorgenannten Schattendunkel auf der Erde und dem Auge des Beschauers befindet, auch sie färbt diesen Ort mit der Farbe Blau ...

Der von der Sonne beleuchtete Teil der Landschaften nimmt (dann) aber an der Farbe der Luft und (der Farbe) der Sonne teil, vorzüglich der Luft, weil sie das Gewichtigere tut, da sie näher ist und, was das Auge betrifft, Platz für unzählige Sonnen bietet. Diese Landschafts(teile) werden [statt am Sonnenlichte] umsomehr am Blau teilhaben, je entfernter sie dem Auge sind; und dieses Blau wird umso heller werden, als es sich zum Horizonte hebt, und das kommt von den feuchten Dünsten. Die Dinge sind in den Schatten weniger deutlich als in den Lichtern. Und das allgemeine Licht umhüllt die dunklen Körper aus sich (durch sich) und läßt sie von wenig Relief (scheinen dann), wenn sich das Auge zwischen den dunklen Körper und das Licht stellt: solchem Auge ist der Schatten unsichtbar. Die seitlichen Körper (Dinge) werden zur selben Zeit eine so viel größere oder kleinere Menge von ihren Lichtern zeigen, wie sie näher oder ferner zu der Geraden sind, welche sich von dem einen Horizonte [hinter dem Betrachter] durch die beiden Augen des Betrachters solcher Landschaft zu dem anderen Horizonte [vor dem Betrachter] spannt.

629/30 (ca. 1505/10): Ein weißer, vom Auge entfernter Gegenstand verliert seine Weiße um so mehr, je weiter er sich entfernt, und das umsomehr, je mehr die Sonne ihn beleuchtet, weil er an der Farbe der Sonne teilhat, vermischt mit der Farbe der Luft, welche sich zwischen dem Auge und jenem weißen (Gegenstände) befindet. Und, wenn die Sonne im Osten steht, dann zeigt sich jene Luft als rötliche Trübung (*turba rosseggiante*) infolge der Dünste, die in ihr aufsteigen; doch, wenn das Auge sich gegen Osten wendet, dann sieht es die Schatten des weißen (Gegenstandes) nur an der blauen Farbe teilhaben. Die Schatten entfernter Gegenstände nehmen um so viel mehr an der Farbe Blau teil, als sie selbst (schon) dunkel und (auch) entfernt sind; und das geschieht durch die Stellung der Lufthelligkeit (der Luft), welche sich vor die Dunkelheit jener schattigen Körper einschleibt, die zwischen der Sonne und dem Auge, das sie sieht, stehen. Aber, wenn das Auge sich der Seite, die der Sonne gegenüberliegt, zuwendet, dann wird es ein ähnliches Blau nicht sehen.

Man kann (klug meinend) die Farben für die beleuchteten Teile eines Dinges (dennoch) nicht in der Sonne und die Farben für die beschatteten Teile desselben Dinges nicht im Schatten herrichten, ohne die richtige Relation zu verderben.

818/19 (ca. 1508/10): Die Schatten (und die Lichter) entfernter Körper müssen bei ein und demselben Lichte gemacht werden. Denn, wenn du deine Mischung der Farben bei der Sonne machtest, um von der Sonne gesehene Dinge darzustellen (*imitare*), und dann die Mischung der Schatten der Körper im

Schatten, um Dinge darzustellen, die nicht von der Sonne gesehen sind, und wenn du dann jedes Ding (diese Dinge z.B.) in den Schatten stelltest, dann würde sich die richtige Ähnlichkeit dir nicht erheben. Denn du hast zu bedenken, daß ein und dieselbe Farbqualität, in den Schatten gesetzt (ohne sie zu ändern), die richtige Schatten(farbe) von dem sein wird, was in der Sonne steht. ... Wenn du eine Farbe (der Naturwirklichkeit) nachmachen (*contrafare*) willst, (dann) achte darauf, daß du, falls du an einem schattigen Platze stehst, an diesem nicht einen lichten Ort nachahmen (*imitare*) willst, weil du dich selbst mit solcher Darstellung betrügen würdest. Das, was du in solchem Falle zu tun hast, um mit derjenigen Sicherheit arbeiten zu wollen, wie es mathematischen Demonstrationen (nun einmal) zukommt (*a volere adoperare con certezza, come si conviene alle matematiche dimostrazioni*), ist, daß du alle die Farben, welche du darzustellen hast, vergleichst (*parangonare*), das Darstellende mit dem Dargestellten, bei ein und demselben Lichte und daß deine Farbe (für die Darstellung) an die Sehlinie der natürlichen (wirklichen) Farbe (dabei) angrenze [du solltest für dein Auge die gemischte Farbe unmittelbar und ohne Zwischenraum neben die wirkliche Farbe in der Ferne halten und beide vergleichen. Das Beispiel, dessen Darstellung Leonardo mit einer mathematischen Demonstration verglich, war ein Gebirge (*montagna, monte*), im Westen gelegen, welches, falls die Sonne im Süden stand, halb im Lichte und halb im Schatten lag.] [Demonstrationszeichnung]

Regel über und Rezept für die Proportionierung der lichten Körperfarbe bei der Darstellung der beleuchteten Seite eines Körpers.

755/56 (ca. 1508/10): Die größere oder geringere Dunkelheit eines Schattens oder die größere oder geringere Helligkeit eines Lichtes, welche auf die Seiten eines (mehr)seitigen Körpers [z.B. eines achteckigen Pfeilers] fallen, entsprechen der größeren oder geringeren Weite des(jenigen) Winkels, den die Zentrallinie des Lichtkörpers, welche die Mitte jener beleuchteten Seite trifft, mit der Fläche dieser beleuchteten Seite bildet. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung].

Regel, die richtigen Helligkeiten der Lichter auf die Seiten des genannten Körpers zu setzen: es sei eine Farbe genommen, gleich der Farbe des Körpers, den du darstellen willst, und es sei (auch) die Farbe des Hauptlichtes (*principale lume*), mit dem du den Körper beleuchten willst, genommen.

Also, wenn du findest, daß der oben genannte, größere Winkel doppelt so groß ist wie der kleine, dann wirst du einen Teil der natürlichen Farbe des Körpers, den du darstellen willst, nehmen und zwei Teile der Licht(farbe) hinzugeben, die er (der Körper) nach deinem Willen empfangen soll; und (so) wirst du ein doppeltes Licht zum geringeren gesetzt haben. Dann, um ein halb so starkes Licht zu machen, wirst du nur einen Teil der natürlichen Farbe des schon genannten Körpers nehmen und nur einen Teil der Licht(farbe) hinzufügen, und so wirst du über ein und dieselbe Farbe ein Licht gesetzt haben, welches doppelt

(so stark) ist, das eine zum anderen. ... [Es folgte die Empfehlung eines Löffels, auch abgebildet, der, gestrichen voll, jeweils zum Maße genommen werden könnte].

Summierende Zusammenstellung über das Hell und das Dunkel (auch über Farbe und Konture) für den Maler von Historien, namentlich Historien mit Landschaften.

[Im folgenden Paragraphen sah Leonardo die Landschaft wohl als Teil eines Historienbildes an, welche Aufgabe er einleitend nannte. Vergleiche auch den § 754 im nachfolgenden Unterabschnitte über die ‚Reflektion‘. Leonardo erörterte auch selbständige Landschaften als *Storie*, dann mit entsprechender Mannigfaltigkeit entwickelt; vergleiche dazu die einschlägigen Beispiele im vorhergehenden Kapitel dieser Schrift und die einschlägigen Paragraphen im nachfolgenden Abschnitte über ‚Nähe und Ferne‘.]

694 (ca. 1508/10): ... Und du, Maler, der du die Historien pflegst, mache, daß deine Figuren so große Verschiedenheit (*varietà*) an Lichtern und Schatten haben, als die Objekte (in der Naturwirklichkeit) verschieden sind, welche sie (die Lichter und Schatten) hervorgebracht haben; und mache keine *maniera generale*.

- (1.) Der (jeder) Teil der Oberfläche eines jeden Körpers nimmt an so vielen verschiedenen Farben teil, als ihm gegenüberstehen.
- (2.) Die Landschaft, beleuchtet von der Sonne [gemeint wohl: seitlich beleuchtet], wird die Schatten jedweder Sache von großer Dunkelheit haben. Und demjenigen, der sie (die Landschaft) von einer der Sonne entgegengesetzten Seite her sieht, wird sie (die Landschaft im Gesamten) überaus dunkel erscheinen und die fernen Dinge nah. Doch, wenn du die Dinge in der Richtung siehst, in der sie auch die Sonne sieht [die Sonne also hinter und über dir steht], dann wird sie (die Landschaft) sich dir ohne Schatten zeigen und (selbst) die nahen Dinge werden sich dir fern und undeutlich von Figur zeigen.
- (3.) Eine Sache, die vom Luft(lichte) ohne Sonne beleuchtet wird, wird jenen Teil dunkler haben, der weniger Luft(licht) sieht, und er (dieser Teil) wird umso dunkler werden, wie er von einer größerer Menge dunklen Ortes gesehen wird (eine größere Menge sich gegenüber hat).
- (4.) Die in der Landschaft gesehenen Sachen haben wenig Unterschied zwischen ihren Schatten und ihren Lichtern. Ihre Schatten sind fast unmerklich und ohne Grenzziehung, vielmehr verlieren sie sich nach und nach zur lichten Seite hin, ähnlich dem Rauche. Allein dort wird er (sie, die Sache) dunkler, wo er (sie, die Sache) des Gegenübers des Luft(lichtes) beraubt ist.
- (5.) Eine Sache, gesehen an wenig hellen Orten oder zu Anfang der Nacht, auch sie wird wenig Unterschiede von Lichtern zu Schatten haben; und, wenn es ganz Nacht ist, (dann) ist der Unterschied zwischen Lichtern und Schatten dem menschlichen Auge nicht mehr so sehr (so deutlich) zu spüren, sodaß die Figur (die Gestalt der Sache) ganz verloren geht und sie sich allein den scharfen Augen

der Nachttiere zeigen wird.

(6.) Die Sachen zeigen sich dir aus einem Abstände zweideutig und zweifelhaft; mache sie mit solcher (entsprechenden) Konfusion (Verschwommenheit); sonst wird sie (die Sache) dir nicht von ebendiesem Abstände scheinen. Begrenze ihren (der Sachen) Bereich nicht mit bestimmter Begrenzung (*non terminare e' suoi confini con certa terminazione*; ziehe keine scharfen Konture), denn die Grenzen sind Linien und Winkel, und, da sie von den kleinen Dingen die (aller)kleinsten sind, sind sie nicht (nur) aus der Ferne, sondern (auch) aus der Nähe nicht mehr zu spüren.

Wenn die Linie und so der mathematische Punkt unsichtbare Sachen sind, so sind (dann) auch die Grenzen der Sachen, da sie (ja) in der Linie bestehen, unsichtbar, (selbst wenn) sie nahe sind. Demnach, Maler, wirst du die vom Auge entfernten Dinge nicht begrenzen, in welchen (entfernten) Abständen (ja) nicht (nur) diese Grenzen, sondern (auch) der Körper Teile nicht mehr zu spüren sind.

(7.) Alle beleuchteten Sachen nehmen Teil an der Farbe des sie Beleuchtenden.

(8.) Die beschatteten Sachen behalten von der Farbe jener Sache, welche sie verdunkelt, zurück.

(9.) Je größer das Licht der (einer) beleuchteten Sache ist, um so viel dunkler scheint ein dunkler Körper, der in ihr als seinem Felde verweilt.

g) Reflex.

Reflexlicht.

694 (ca. 1508/10): ... Die Oberfläche eines jeden opaken Körpers nimmt an der Farbe ihres Gegenübers teil. ... Daraus entstehen Licht, Schatten und Reflexlicht. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Sitz des Reflexlichtes und des Reflexschattens bei besonderem und bei allgemeinem Lichte.

752 (ca. 1508/10): Der (dunkelste) Teil des Schattens an Kugel- oder Säulenkörpern wird zwischen dem einfallenden Lichte und dem Reflexlichte gelegen sein.

781 (ca. 1508/10): [Konstruktion: Ein Licht fällt schräg von oben auf eine Kugel, welche auf einer Fläche liegt:] ... Der Primitivschatten wird nach oben, zum Lichte hin, heller als nach unten, wo der Körper auf der Fläche steht, ... weil "die Oberfläche eines jeden Körpers an der Farbe ihres Gegenübers teil hat" und daher der Derivativschatten, der sich auf dem Boden (der Fläche) ausprägt..., auf einen (und zwar den unteren, nächstgelegenen) Teil des dunklen Körpers (dieser Kugel) zurückspringt und das Derivativlicht, welches den (Derivativ)Schatten (auf dem Boden) umgibt, ... auf einen ... (anderen und zwar einen höheren Teil der Kugel) zurückspringt. Und das ist der Grund (auch dafür), daß solche dunklen Körper niemals das Reflexlicht an denjenigen Grenzen haben, die sie mit dem Boden haben. [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

782/83 (ca. 1508/10): Die Reflexe dunkler Körper sieht man im allgemeinen Lichte wenig oder nicht, und das kommt daher, weil dieses allgemeine Licht jeden dieser Körper sehr umgibt und umgreift und weil die Oberfläche derselben, wie erwiesen, an der Farbe ihres Gegenübers [hier: der Farbe des allgemeinen Lichtes] teil hat ... [Die Konstruktion: eine Kugel liegt unter der Hemisphäre auf der Erde auf. Die Kugel wird bis zum Berührungspunkte mit der Erde sukzessive dunkler, weil ihre Teile nach und nach immer weniger von der Hemisphäre und immer mehr von der Erde ‚gesehen‘ werden; so gibt es keine Aufhellung durch einen Reflex:] So kann aus diesem Grunde dieser Körper keinen Reflex haben, denn der Lichtreflex kommt nach dem Hauptschatten der Körper, und dieser Hauptschatten ist hier an jenem Punkte, wo dieser Körper in Kontakt mit der Erdfäche ist, weil er dort vollständig des Lichtes beraubt ist.

[Konstruktion: ein celloförmiger Körper steht unter der Hemisphäre auf der Erde. Auf den - von oben her gesehen - nach der Einziehung wiederum ausschwingenden Teil des Cellokörpers fällt stärkeres Licht als auf den vorher eingezogenen Teil, und dieses stärkere Licht auf dem ausschwingenden Teile reflektiert dann zugleich auf das schwächere Licht auf dem eingezogenen Teile]: Es erzeugt sich ein Reflex an einem vom allgemeinen Lichte beleuchteten Körper, wenn ein Teil des beleuchteten Körpers sein stärkeres Licht an den Platz reflektiert, wo er (der Körper) den geringeren Teil desselben (allgemeinen) Lichtes ‚sieht‘. ... Doch davon wird man an seinem erörterten Orte eine besondere Abhandlung machen (*ma di questo si farà distinto trattato al suo loco disputato*). [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen]

Die Reflektion mehrt oder schwächt den Schatten je nach ihrer Herkunft; und: um welches Maß?

579 (ca. 1508/10): Kein Schatten ist ohne Reflex, welcher Reflex ihn verstärkt oder schwächt. Und jene Reflektion mehrt ihn, welche von einer dunkleren Sache als der Schatten (selbst) her stammt, und jene andere Reflektion schwächt ihn, die von einer helleren Sache als der Schatten (selbst) entstanden ist.

809 (ca. 1508/10): ... Wenn der schattige Teil von Körpern durch ein dunkles Gegenüber verstärkt wird, (dann) wird der Schatten um so viel dunkler als früher sein, wie jener Verstärker weniger hell ist als die (allgemeine) Luft. ...

[Demonstration und Demonstrationszeichnung]

604 (ca. 1508/10): Unter den Gegenständen von gleicher Dunkelheit, Figur und Größe wird derjenige die Dunkelheit des gegenübergestellten Schattens mehr verstärken, der diesem am nächsten steht.

Die Kontrastwirkung des Reflexlichtes.

812 (ca. 1508/10): ... Die(jenigen) Reflexe oder Schatten, die zwischen dem einfallenden (allgemeinen?) Lichte und dem Reflexlichte eingeschlossen sind, werden an ein und demselben Orte von größerer Dunkelheit sein, welche von größerer Ausdehnung sind.

Das ist der Fall, weil sie (dann), wenn sie von größerer Ausdehnung sind,... die beiden Lichte entfernter haben, d.h. das Reflexlicht und das einfallende Licht, wodurch dem Schatten weniger im Wege steht.

780 (ca. 1508/10): Der Schatten, der zwischen dem einfallenden und dem reflektierten Lichte sitzt, wird von großer Dunkelheit sein und sich (obendrein noch) dunkler zeigen, als er ist, auf Grund des Vergleiches mit dem einfallenden Lichte, das an ihn grenzt.

Der Primitivschatten wird durch die Reflektion des Derivativschattens verdunkelt und durch die Reflektion eines diesen Derivativschatten umgebenden, beleuchteten Feldes aufgehellt.

602 (ca. 1508/10): Der Derivativschatten, der ganz oder zum Teile von einem beleuchteten Felde umgeben ist, sei immer dunkler als der [zugehörige] Primitivschatten, der auf einer ebenen Oberfläche ist. [Konstruktion, dann:] Daher bleibt der Derivativschatten ..., der das Licht [das ihn umgibt] nicht sieht, dunkel, und der Primitivschatten erhellt sich von dem beleuchteten Felde, das den Derivativschatten umgibt ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

580/81 (ca. 1508/10): (§ 581:) Der Primitivschatten, wenn er einfach ist, wird von der gleichen Dunkelheit sein wie der einfache Derivativschatten [solange der eine wie der andere kein Licht und kein Reflexlicht erhalten]. (§ 580:) Der verstärkte Schatten ist derjenige, auf den nur sein (eigener) Derivativschatten reflektiert. ... [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

603 (ca. 1508/10): [Paraphrase:] Wie der(jenige) Primitivschatten, der nicht einer planen Fläche [sondern z.B. einer Kugel] verbunden ist (anhaftet), nicht von gleich(mäßiger) Dunkelheit sein wird. ... (Denn der Primitivschatten) eines solchen Körpers wird an seinen Enden mehr als in seiner Mitte erleuchtet sein, weil die Enden das Primitivlicht und über die Reflexstrahlen das Derivativlicht sehen ... und (dort die Reflexstrahlen) des Derivativschattens nicht hinzukommen. ... Der ganze Rest (des Primitivschattens) des Körpers wird (aber) vom Derivativschatten gesehen, mehr oder weniger entsprechend dem größeren oder kleineren (Auffall)winkel. [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Die Stärke der von einem einfallenden Lichte und der von einem Reflexlichte herrührenden Beleuchtung verhält sich zueinander wie die Stärke der Lichtquellen; auch die Entfernung der Lichtquellen spielt eine Rolle und die Einwirkung von Kontrasten.

751 (ca. 1508/10): Von dem Verhältnis zwischen den beleuchteten Teilen und den Reflexen an Körpern: der vom einfallenden Lichte beleuchtete Teil wird zu dem vom Reflexlichte beleuchteten Teile so im Verhältnis stehen, wie das einfallende Licht zu diesem Reflexlichte im Verhältnis steht. ... [Demonstration und Demonstrationszeichnung]

694 (ca. 1508/10): ... Wenn ein besonderes Licht seinen Gegenstand beleuchtet und dieser Gegenstand auf der entgegengesetzten Seite irgendeine, von

demselben Lichte beleuchtete Sache hat, die von heller Farbe ist, dann wird ein Gegenlicht entstehen, d.i. ein Reflex oder ein Abprallen (*il contralume, cioè riflesso, ovvero riverberazione*).

Derjenige Teil des Reflexlichtes, der die Oberfläche von Körpern zu (seinem) Teile kleidet, wird um so weniger hell sein als der vom Luft(lichte) beleuchtete Teil, wie (dessen Ursache) weniger hell ist als das Luft(licht). ...

820 (ca. 1505/10): Um so viel, als eine beleuchtete Sache weniger leuchtend ist als ihr Beleuchter, um so viel sei (auch) der (von ihr) reflektierte Teil weniger leuchtend als der (genannte) beleuchtete Teil. Jene Sache wird beleuchteter sein, welche dem Beleuchter näher ist. ... Jene Wand, welche mehr beleuchtet ist, scheint (auch) die Schatten von größerer Dunkelheit zu haben. [Im Text Demonstration und Demonstrationszeichnung].

Die Stärke der von einem Reflexschatten herrührenden Verdunkelung hängt von der Entfernung ab.

604 (ca. 1508/10): Unter den Gegenständen von gleicher Dunkelheit, Figur und Größe wird derjenige die Dunkelheit des gegenübergestellten Schattens mehr verstärken, der diesem am nächsten steht. [Schon weiter oben übersetzt].

Der Standpunkt des Auges.

685/88 (ca. 1508/10): (§ 686:) (Für das Auge) verändert sich die Proportion der Quantitäten, welche die schattigen und die beleuchteten Teile eines dunklen Körpers untereinander haben, so viel, wie die Standpunkte des Auges, welches sie sieht, verschieden sind. ... (§ 687:) Das (ein) Auge, welches innerhalb der (Lichtpyramide und der identischen) Reflexstrahlenpyramide beleuchteter Gestalten dunkler Körper situiert ist, wird niemals einen schattigen Teil dieses Körpers sehen. ... (§ 688:) Wenn das Auge (dagegen) weiter von der dunklen Kugel entfernt ist als der (jener) Körper, welcher sie beleuchtet, dann ist es unmöglich, einen Standpunkt zu finden, von dem aus das Auge vollständig der Schattengestalten dieses dunklen Körpers beraubt wäre. ... (§ 685:) Der Halbschatten (*ombra mezzana*) wird sich von umso größerer Quantität zeigen, je mehr das Auge, welches ihn sieht, dem Zentrum seiner Größe (Ausdehnung) gegenübersteht. ... [Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen].

Mannigfaltigkeit der Beleuchtungen und der Lichter, einschließlich der Reflexe, in Historien mit Landschaften.

754 (ca. 1508/10): Es ist nötig, acht auf die Lichter zu haben, die (auf daß sie) den von ihnen beleuchteten Dingen (auch) angemessen sind, da in ein und derselben *Storia* ja Teile vorkommen, welche in der Landschaft beim (unter dem) allgemeinen Lichte der Luft sind, und andere (Teile), welche in Vorhallen bei dem (unter dem) aus besonderem und allgemeinem (Lichte) gemischten Lichte sind, und (wiederum) andere Teile bei besonderem Lichte, d.h. in Behausungen, welche das Licht von nur einem Fenster erhalten. [Man achte auf

die von Leonardo vorausgesetzte Totalität].

Bei der ersten dieser drei Arten Licht ist es notwendig, daß die Lichter [auf den Dingen und in der Landschaft] große Bereiche einnehmen ..., (denn) "die Größen der Teile beleuchteter Körper verhalten sich zueinander wie die Größen der beleuchtenden Körper". Und außerdem gibt es (noch weitere Lichter), welche Reflexe von einem Körper auf den anderen erfordern, wo Licht durch enge Räume zwischen die vom allgemeinen Lichte beleuchteten Körper eindringt; denn den(jenigen) Lichtern, die zwischen einander benachbarte Körper eindringen, geschieht dasselbe wie den(jenigen), die durch die Fenster und Türen der Häuser eindringen, welche wir besondere Lichter nennen. Und so werden wir an seinem Orte davon die nötigen Berichte geben (*faremo al suo loco li suoi debiti ricordi*).

Der Maler figuriere immer auch die Ursachen von Dunkelheiten und Reflexen.

651 (ca. 1510/11): Wenn du die dunklen Schatten an dunklen Körpern figurierst, (dann) figuriere immer (auch) die Ursache solcher Dunkelheit, und das Gleiche wirst du bei den Reflexen tun: denn die dunklen Schatten entstehen von dunklen Objekten her, und die Reflexe von Objekten geringer Helligkeit her, d.h. von verminderten Lichtern. Und solches Verhältnis besteht von dem belichteten Teile der Körper zu dem von einem Reflex aufgehellten Teile, wie es von der Ursache des Lichtes dieser Körper zu der Ursache solchen Reflexes besteht.

h) Glanz.

Glanzlicht.

664, 779 (ca. 1508/10, ca. 1504): Beleuchtung (*aluminazione*) ist Teilhabe (*partecipazione*) am Licht; Glanz (*lustro*) ist Spiegelung (*specchiamento*) des Lichtes. ... Der Glanz entsteht auf polierten Oberflächen jedweden Körpers, der umso mehr Licht (Glanz) annehmen wird, je dichter und polierter (seine Oberfläche) ist.

Licht und Glanz auf Körpern reagieren nach Ausdehnung und Stärke und nach der Bewegung verschieden, wenn das Auge des Betrachters sich bewegt.

775 (ca. 1508/10); 776 (ca. 1513/14); 779 (ca. 1504): (§ 776:) Die Lichter, die auf reinen (glatten) Oberflächen opaker Körper entstehen, werden auf nicht bewegten Körpern unbeweglich sein, auch (dann,) wenn das Auge des Betrachters sich bewegt. Die Glanzlichter auf denselben Körpern aber liegen auf ebenso vielen Stellen der Oberfläche, als es Orte gibt, wohin sich das Auge bewegt.

(§ 779:) ... Stehen (auch) das Auge und das Objekt bewegungslos, so bewegt sich der Glanz auf dem Objekte (doch) zusammen mit dem Lichte, welches ihn erzeugt; (und) stehen Licht und Objekt (auch) bewegungslos, (so) bewegt sich (doch) der Glanz auf dem Objekte, zusammen mit dem Auge, das ihn sieht. ...

(§ 775:) Ein (weiterer) Unterschied, der zwischen dem Glanzlichte und dem Lichte besteht, ist, daß das Glanzlicht immer kräftiger als das Licht und (daß) das Licht ausgedehnter als der Glanz ist. ...

675/76 (ca. 1508/10): Das allgemeine Licht, welches polierte (§ 676: und glänzende) Körper umgibt, wird den Oberflächen solcher Körper (auch eine) allgemeine Helligkeit geben.

Haben sie (jedoch) ein besonderes Licht, so verändern sich die Schatten und die Glanzlichter an ihnen zu soviel verschiedenen Stellen hin, als es Veränderungen des Lichtes oder des Auges, welches sie sieht, gibt. ...

Wirkung des Kontrastes von Licht und Glanz.

770 (ca. 1508/10): Der Teil eines dunklen Körpers, der sich beleuchtet (der leuchtet), wird umso weniger leuchtend scheinen, als er sich seinem Glanz(lichte) nähert. ... Der Grund ist, daß der weniger (als das Glanzlicht) leuchtende Teil in solcher Nachbarschaft (des Glanzlichtes) dunkel scheint und (daß) der leuchtende Teil des Glanzes sehr hell scheint. Diese so beschaffenen Oberflächen, die die(se) genannten Eindrücke empfangen, sind von der Natur konfuser Spiegel (*di natura di specchi confusi*), welche das Bildnis der Sonne und des Himmels in ihrem Umfelle konfus (verwirrend) aufnehmen und ähnlich das (Bild) des Lichtes eines Fensters und der Dunkelheit der Wand, in welcher das Fenster sitzt.

Der Glanz überglänzt an seiner Stelle den Körper.

777/78 (ca. 1513/14): (§ 778:) Die dichten opaken Körper mit geglätteter Oberfläche sind diejenigen, die den ganzen Glanz auf so vielen Stellen ihres beleuchteten Teiles haben, als es Orte gibt, die den (gleichen) Einfallswinkel des Licht(strahles) und des Augen(strahles) empfangen können. Da eine solche Oberfläche aber alle dieses Licht (diese beleuchtete Seite) umstehenden Sachen spiegelt, erkennt man das Beleuchtete in diesem Teile des beleuchteten Körpers (selbst) nicht (es wird überglänzt).

(§ 777:) Die opaken Körper mit dichter und rauher Oberfläche erzeugen (dagegen) an keiner Stelle ihres beleuchteten Teiles Glanz.

Glanz auf schwarzen und weißen Oberflächen.

771/73 (ca. 1508/10): Unter den Glanzlichtern an Körpern gleicher Glätte wird sich dasjenige mehr von seinem Umfelle unterscheiden, das auf einer schwärzeren Oberfläche entsteht. Und das kommt daher, daß die Glanzlichter auf polierten Oberflächen entstehen, welche fast von der Natur der Spiegel sind, und, weil alle Spiegel das(jenige) dem Auge wiedergeben, was sie von den Objekten empfangen, und daher ein jeder Spiegel, welcher die Sonne zum Objekte hat, diese Sonne in derselben (in ihrer) Farbe wiedergibt, und (deshalb weil) die Sonne in einem dunklen Feld mächtiger erscheinen wird als in einem hellen. Unter den Glanzlichtern von gleicher Kraft wird sich dasjenige als von mehr

hervorragender Helligkeit zeigen, das in dunklerem Felde steht. ...
Unter den Glanzlichtern von gleicher Kraft wird sich dasjenige von geringerem Glanze zeigen, das auf weißerer Oberfläche entsteht.

Wann ein Glanzlicht mehr von der Farbe des beleuchteten und wann mehr von der des beleuchtenden Körpers zeigt.

779 (ca. 1504): Das Glanzlicht nimmt sehr viel mehr an der Farbe des Lichtes teil, welches den Körper, der glänzt, beleuchtet, als an der Farbe dieses Körpers (selbst); das geschieht an (Ludwig:) spiegelblanken Oberflächen.

Das Glanzlicht vieler dunkler Körper (jedoch) ist völlig von der Farbe des beleuchteten Körpers, wie es das des polierten Goldes, des Silbers und anderer Metalle u.ä. ist. Das Glanzlicht der Blätter, Gläser, Juwelen (hinwiederum) nimmt wenig an der Farbe des Körpers, an dem es entsteht, teil, sehr aber an der Farbe des Körpers, der beleuchtet.

Das Glanzlicht (letztlich), welches in der Tiefe dichter, transparenter Körper entsteht, ist vom ersten (höchsten) Grade der Schönheit solcher (Körper)Farbe, wie man im blassroten Rubine, Gläsern u.ä. sieht; das kommt daher, daß sich zwischen das Auge und den Glanz die ganze natürliche Farbe des transparenten Körpers legt.

Die Reflexlichter dichter und glänzender Körper sind von viel größerer Schönheit als die natürliche Farbe derselben (Körper), wie man an den Falten, welche sich öffnen, von (Ludwig:) Goldgeweben (*de l'oro che si fila*) und (an den Falten) an anderen ähnlichen Körpern sieht, deren eine Oberfläche auf die andere, ihr gegenüberstehende (Oberfläche) widerstrahlt, und die andere (wiederum) auf sie, *in infinitum*.

Kein glänzender und transparenter Körper (aber) kann auf sich Schatten zeigen, die er von einem anderen Objekte empfangen (hat), wie man an den Schatten der Brücken über die Flüsse sieht (erkennt), die man (eben) nie, wenn nicht auf trübem Wasser, sieht und die in klarem (Wasser eben) nicht erscheinen. ...

3. Nähe und Ferne und im Besonderen zur Landschaft.

a) Zur Landschaft überhaupt.

Die gemalte und die wirkliche Landschaft und die Sonne.

225 (ca. 1505/10): Niemals werden die Farben und die Lebendigkeit und die Helligkeit der gemalten Landschaften mit den natürlichen (wirklichen), von der Sonne beleuchteten Landschaften konform sein, wenn jene gemalten Landschaften nicht ebenfalls von der Sonne beleuchtet sein werden.

Luft und Wolken in der Sonne.

802 (ca. 1508/10): Die Luft zeigt sich lichtvoller und heller gegen die Sonne hin als an der entgegengesetzten Seite.

447 (ca. 1510/15): Die Sonnenstrahlen, welche durch die Lücken, die zwischen den verschiedenen Dichten und Zusammenballungen der Wolken sitzen, hindurchdringen, beleuchten alle Orte (*li siti*), auf die sie reffen, und (sie) beleuchten auch jene Dunkelheiten oder färben alle dunklen Plätze (*li lochi*) mit sich, die hinter ihnen sind, welche Dunkelheiten sich in den Zwischenräumen zwischen den Sonnenstrahlen [an den Unterseiten der Wolken] zeigen. [Im Text eine Illustration]

Rauch und Nebel.

470 (ca. 1508/10): Der Rauch ist durchscheinender und dunkler gegen die Ränder seiner Zusammenballungen als gegen deren Mitten.

Der Rauch bewegt sich [steigt auf] umso schräger, als der Wind, sein Beweger, kräftiger ist. Die Rauch(wolken) sind von soviel verschiedenen Farben, wie die Dinge verschieden sind, die ihn (sie) erzeugen.

Die Rauch(wolken) machen keine (klar) begrenzten Schatten, und ihre Grenzen sind umso weniger deutlich, je weiter sie (die Rauchwolken) von ihren Ursachen entfernt sind, und die Dinge, die jenseits ihrer gelegen sind, sind desto weniger sichtbar, je dichter die Rauchwolken (*li gruppi del fumo*) sind. Und sie sind umso weißer, je näher sie ihrem Ursprunge (Anfange) sind, und blauer gegen Ende.

Das Feuer wird umso dunkler scheinen, eine je größere Menge Rauch zwischen dem Auge und diesem Feuer dazwischen sitzt. - Wo das Feuer entfernter ist, sind die Dinge von ihm (dem Rauch) weniger verhüllt.

Mache eine Landschaft mit Rauch nach der Art (einer Landschaft) mit dichtem Nebel, wo man an verschiedenen Orten Rauch(wolken, allerdings jedoch) zusammen mit seinen (ihren) Flammen sieht, (welche Flammen) anfangs (auch) Beleuchter der dichtesten Rauchzusammenballungen (sind). Und die höheren Berge seien sichtbarer als deren Füße, wie man (es auch) bei Nebeln sieht.

515 (ca. 1510/11): Von den Rauchwolken der Städte: Die Rauch(wolken) sieht man, falls die Sonne im Osten steht, besser und ausgeprägter in den östlichen Teilen als in den westlichen. Und das kommt aus zwei Gründen. Der erste ist, daß die Sonne mit ihren Strahlen durch die Partikel solchen Rauches hindurchscheint und diese (dabei) erhellt und sichtbar macht. Der zweite ist, daß die Dächer der Häuser, die zu solcher Zeit im Osten gesehen werden, schattig sind, da deren Schräge nicht von der Sonne beleuchtet werden kann.

Und das Ähnliche geschieht beim Staube; und das eine wie das andere ist umso leuchtender, je dichter es ist; und es ist dichter gegen die Mitte zu.

516 (ca. 1510/11): Steht die Sonne im Osten, (dann) wird der Rauch der Städte im Westen nicht gesehen werden, da er nicht von Sonnenstrahlen durchdrungen, noch in dunklem Felde gesehen wird, weil die Dächer der Häuser ebendenselben Teil dem Auge zeigen, der sich (auch) der Sonne zeigt, und man infolge dieses hellen (erhellten) Feldes solchen Rauch wenig sieht. Doch der Staub zeigt sich bei ähnlichem Anblicke dunkler als der Rauch, da er (der Staub) von dichter Materie ist als der Rauch, welcher von feuchter Materie ist.

469 (ca. 1508/10): Der Staub, der sich durch den Lauf irgendeines Lebewesens erhebt [aufsteigt], ist, je mehr er sich erhebt, desto heller, und umso dunkler, je weniger er sich erhebt; da er zwischen der Sonne und dem Auge ist.

468 (ca. 1508/10): Der Rauch, gesehen zwischen der Sonne und dem Auge, wird heller und leuchtender sein als irgendein anderer Teil der Landschaft, in welcher er entsteht. Dasselbe machen der Staub und der Nebel, welche dir (dann aber), wenn du zwischen der Sonne und ihnen wärest, dunkel scheinen werden.

Die Berge, mit Bäumen, im Sommer und im Winter.

801 (ca. 1508/10): Die von Wolken beschatteten Berge nehmen teil an der blauen Farbe, wenn der Himmel um die Wolke herum hell ist. Deswegen, weil die von der Sonne beleuchtete Luft von großer Klarheit ist und weil das Gleichbild jener Dunkelheit eines von der Wolke beschatteten Berges, welches durch die genannte Klarheit der Luft zum Auge dringt, dazu kommt, blauer Farbe zu werden. ...

808 (ca. 1510/15): Die Gipfel der Gebirge und der Hügel scheinen dunkler, weil eine größere Menge Bäume (dort) aufeinander stoßen [vor einander stehen] und (weil) man den Zwischenraumboden nicht sieht, der, wie man an den Hängen sieht, heller ist. Aus demselben Grunde (geschieht's), daß die Landschaft in (ab) der Mitte ihrer Höhen dunkler wird [Illustration im Text: ein Auge in der Höhe eines Hügelgipfels sieht auf der Höhe einander verdeckende Bäume und tiefer am Hange auf, aber auch zwischen die Bäume.]

800 (ca. 1513/14): Die Landschaften, die in der Figuration eines Winters gemacht werden, dürfen ihre Gebirge nicht blau zeigen, wie man es (die Maler) bei den Gebirgen des Sommers machen sieht. ... Denn: 'Unter den in großem Abstände gesehenen Gebirgen wird sich dasjenige von blauerer Farbe zeigen, welches an sich das dunklere ist'.

Nun: wenn die Pflanzen (im Winter) ihrer Blätter beraubt sind, dann zeigen sie sich braungrau (*berettino*), wenn sie (aber im Sommer) voll Blätter sind, dann sind sie grüner Farbe. Und: um so viel Grün (nun) dunkler ist als Braungrau, um (genau) so viel zeigt sich Grün (auch) blauer als (es) Braungrau (tut).

Die Schatten der Pflanzen, die mit Blättern bekleidet sind, sind umsoviel dunkler als die Schatten der(jenigen) Pflanzen, welche der Blätter beraubt sind, wie die Pflanzen, die mit Blättern bekleidet sind, weniger spärlich (bekleidet) sind als diejenigen, die keine Blätter haben. ...

Die Definition (die Erklärung) der blauen Farbe der Luft entscheidet (darüber), warum die Landschaften im Sommer blauer sind als im Winter.

Landschaftsdarstellung: Berge, Ebene und Pflanzen

806 (ca. 1510/15): Gemälde (Malerei), die Eigenheiten und Gliederung gebirgiger Landschaften zu figurieren (*Pittura nel figurare le qualità e membri de' paesi montuosi*).

Kräuter und Pflanzen werden von um so falberer Farbe sein, als der Boden, der

sie nährt, magerer ist und der Feuchtigkeit mehr ermangelt; (und) ein Boden ermangelt (der Feuchtigkeit) mehr und ist magerer auf den Felsen, aus denen die Berge sich zusammensetzen. (Auch) die Bäume werden um so kleiner und schwächtiger, je näher sie dem Gipfel des Berges (ge)kommen. Der Boden ist um so magerer, je mehr er sich den genannten Gipfeln der Berge nähert, und er hat (umgekehrt) umsomehr Überfluß an Fettigkeit, je näher er der Hohlrundung der Täler ist.

Also, Maler, wirst du an den Gipfeln der Berge die Felsen zeigen, aus denen sie (die Berge) sich zusammensetzen, große Teile (derselben) von Erde entblößt, und die Kräuter, welche dort wachsen, klein und mager und großen Teiles - in Ermangelung von Feuchtigkeit - falb geworden und trocken; und man sehe sandige und magere Erde (dort) zwischen den falben Gräsern durchscheinen; und (sehe dort) schwächliche Pflanzen, kümmerlich und bei geringster Größe alt geworden, mit kurzem und häufigem Zweigwerke und (doch) wenigen Blättern, (Pflanzen, welche) ihre verwitterten und trockenen Wurzeln, verwoben mit den Falten und Brüchen verwitterter Klippen, großen Teiles entblößt haben, geboren (hervorgewachsen) aus den von Menschen und Winden verstümmelten Strüngen der Bäume; und man sehe die (Felsen)Klippen die Erhebungen der hohen Berge in vielen Teilen (noch) überragen, in schwächliche und falbe Flechten (? Ludwig) gekleidet, und in irgendeinem Teile (da sehe man diese Klippen) ihre wahren (eigenen) Farben zeigen, durch den Einschlag der Blitze des Himmels freigelegt, deren Weg durch solche Klippen, (doch eben) nicht ohne Rache, oft gehindert wird.

Und je mehr du zu den Füßen der Berge hinabsteigst, desto kräftiger und an Zweigen und Blättern dichter sind die Pflanzen, und ihr Grün ist von solcher Vielfalt, wie (es) Arten der Pflanzen gibt, aus denen sich der Wald zusammensetzt, deren Verzweigungen (auch) von verschiedener Anordnung sind, von verschiedener Dichte der Zweige und Blätter und verschiedener Figur und Höhe; einige mit einer enganliegenden Verzweigung, wie die Zypresse u.ä.; andere mit gestreuter und ausladender Verzweigung, wie die Eiche, die Kastanie u.ä.; einige mit sehr kleinen Blättern; andere mit wenigen (Blättern), wie der Wacholder und die Platane u.ä. Einige Pflanzenansammlungen, die miteinander hervorgekommen (hervorgewachsen), sind durch Abstände unterschiedlicher Größe (binnen) getrennt [die Bäume stehen isoliert], andere sind vereint, ohne (jede) Trennung durch Wiesen(stücke) und Abstände andere(r) Art).

Landschaftsdarstellung: Berge, Hügel, Tal, unter der Wirkung des Wassers
804/05 (ca. 1508/10, doch, mit § 806 verglichen, sei auch ein Datum nach 1510 möglich):

Gemälde (Malerei), das die notwendige Figuration der Alpen, Berge und Hügel zeigt und, wie die Berge wachsen (§ 804: *Pittura che mostra la necessaria figurazione delle alpi, monti e colli*; § 805: *Pittura e come li monti crescono*). Die Figuren der Berge, die sogenannte "Kette der Welt", wurden von den

Flußläufen hervorgebracht, die aus dem Regen, aus Schnee, Hagel und Eis, welche die Strahlen der Sonne im Sommer schmelzen, entstehen. Dieses Schmelzen ist Erzeugen von Wassern, in vielen kleinen Bächen gesammelt, von verschiedenen Seiten dann zu größeren Bächen zusammenlaufend. (Diese Wasser) wachsen an Größe, je weiter sie fließen, bis sie sich zum großen Meere, zum Ozeane zusammenfinden, (dabei) von dem einen Ufer immer nehmend und dem anderen (Ufer) gebend, bis sie die Breite ihrer Täler durchmessen (haben) [Das Flußbett verschiebt sich]. Sie begnügen sich auch damit nicht, (vielmehr) verzehren sie die Füße der seitlichen Berge [unterspülen sie], welche (dann) über die Flüsse zusammenstürzen und die Täler verschließen und den Lauf des Flusses hindern, als wollten sie sich rächen, und ihn in einen See verwandeln, in welchem das Wasser zu langsamster Bewegung gedemütigt scheint bis dahin (bis zu dem Zeitpunkte), daß die vom Bergsturze erzeugte Schließung (des Tales) vom Laufe der vorgenannten Wasser von Neuem aufgezehrt wurde.

Nun werden wir sagen, daß das Wasser, je kürzer und schmaler der Weg ist, den es fließt, desto weniger den Ort, an dem es vorüber fließt, verzehrt und, umgekehrt, wo es tief und sehr breit (ist), mehr. (Da) die höchsten Joche der Berge die meiste Zeit mit Schnee bekleidet sind und Regen(fälle) sie (nur) kurze Zeit treffen und da es (dort also auch) keinen Fluß gibt, folgt daraus, daß die wenigen, beim Verschlucken durch den trockenen Gipfel (noch) übrig gebliebenen Regentropfen (nur) kleinste Rinnsale von langsamster Bewegung zu erzeugen beginnen, welche infolge der alten Wurzeln kleiner Gräser (Pflanzen) nicht die Kraft haben, sich mit irgendeinem Partikel der von ihnen bewegten Erde zu trüben: weshalb diese Joche der Berge in ihren Oberflächen mehr Ewigkeit (Dauer) haben als in ihren Füßen, wo die wilden Läufe gesammelter Wasser [bes. die Wildwasser], nicht zufrieden mit der (schon mit) getragenen Erde, fortwährend (noch) Hügel, bedeckt von Pflanzen, zusammen mit größten Fels(brocken) bewegen und über lange Strecken hinrollen, bis sie diese in kleine Kiesel und letztlich feinen Sand überführt haben.

... Es ist notwendig einzuräumen, daß sich die Füße der Berge und Hügel fortwährend zusammenziehen [da abgespült, kleiner im Umfange werden]; weil das so ist, kann man nicht leugnen, daß die Täler sich verbreitern; und, weil die Breite des Flusses dann die angewachsene Breite des Tales nicht mehr ausfüllen kann, wechselt er fortwährend den Platz; er verläßt das Bett an demjenigen Orte, an dem er mehr Material abgeladen hat; und, indem er dieses Material (dann wieder) benagt, die Dämme wegnimmt soweit, bis das gesammte, (dort) schon gelassene Material (wieder) weggetragen ist, gewinnt er (schließlich) sein altes Bett zurück, aus dem er nicht (mehr) weicht, bis daß ein ähnliches Geschehen ihn (abermals) aus der genannten Lage retour bewegt. Und so entledigt ein jedes Tal sich, von Regen zu Regen, welche von Zeit zu Zeit fallen, des Materiales und der Last [und dieser Wegtransport von Material läßt die Berge höher werden, läßt sie ‚wachsen‘].

[In den §§ 804/05 ist nicht ganz klar, ob das Wort ‚Pittura‘ in der Überschrift

die Invention eines Gemäldes anzeigt oder die Wortschilderung selbst meint; in dem § 806 eine eindeutige Wendung an den Maler. Die §§ 804/06 geben zusammen ein ‚notwendiges‘ Landschaftsbild, von dem sich ‚in soweit‘ auch nur eines malen ließe: es zeigte die Erscheinung und das Werden, wäre und ist eine Natur-,Storia’.]

b) Die drei (bzw. vier) Perspektiven. Allgemeines.

Drei (bzw. vier) Perspektiven: Linear-, Farb- und Luft- (bzw. und Schatten-)perspektive.

489 (ca. 1510/11): Die Perspektive, welche sich auf die Malerei erstreckt, teilt man in drei Hauptteile; der erste Hauptteil ist die Perspektive der Verringerung (*diminuzione*), welche die Größen der Körper in verschiedenen Abständen machen (erleiden); der zweite ist derjenige, welcher von der Verringerung der Farben solcher Körper handelt; der dritte ist jene (Perspektive), welche die Kenntnis (Deutlichkeit) der Figuren und (ihrer) Grenzen verringert, die diese Körper in verschiedenen Abständen haben.

517 (ca. 1508/10): Wenn du innerhalb der Luft eine Verschiedenheit (in) der Helligkeit und der Dunkelheit nicht erkennst, dann wird die Perspektive der Schatten [die vierte Perspektive] von deiner Darstellung vertrieben (in deiner Darstellung nicht angewandt) sein, und du hast dich nur der Perspektive der Verringerung der Körper, der Perspektive der Verringerung der Farben und der Verringerung der Erkenntnis (der Deutlichkeit) der dem Auge entgegengestellten Dinge zu bedienen (bedient).

Und diese Operation eben, nämlich der Verlust der Erkenntnis (der Deutlichkeit) der Figur eines jeden Objektes [also die Luftperspektive], läßt eine Sache entfernter scheinen. Das Auge, außer es bewege sich, wird durch die Linearperspektive (allein) niemals Kenntnis des Abstandes haben, welcher zwischen einem Objekte, das zwischen ihm und eine andere Sache (hinein)gesetzt ist, (und dieser anderen Sache wie auch dem Auge) besteht, wenn nicht mittels der Farbperspektive.

527 (ca. 1508/10): Die Verringerung der Qualität der Farben sei zusammen mit der Verringerung der Körper, wo man sie anbringt, beachtet.

810a (ca. 1505/10): Maler, (wolle) nicht die Perspektive der Farben mehr als die (Perspektive der Deutlichkeit) der Figuren, wo (an welchen) diese Farben sich erzeugen, verringern! und nicht die Linearperspektive mehr als die der Farben verringern! sondern verfolge die Verringerung der einen wie der anderen Perspektive nach der Regel des achten und des siebenten (Buches)!

Obwohl es wahr ist, daß die Perspektive der Farben in der Natur(wirklichkeit) niemals ihr Gesetz bricht, (daß) die Perspektive der Größen [die Linearperspektive] (jedoch relativ) frei ist: denn ein kleiner Hügel wird sich nahe dem Auge finden und, aus der Ferne (betrachtet, wird derselbe) ein sehr großes Gebirge (scheinen); und so Bäume und Häuser.

154 (ca. 1505/10): Die Farben, mit denen du die Figuren kleidest, seien so, daß sie einander Anmut geben. Wenn eine Farbe das Feld (der Hintergrund) der anderen (Farbe) ist, (dann) sei es so, daß sie nicht verbunden und aneinander geheftet scheinen, auch wenn sie von derselben Natur (Art) der Farbe sind; sondern sie seien an Klarheit verschieden, (jener Klarheit), wie sie der Abstand und die Dicke der Luft erfordern, welche sich zwischen sie schiebt. Und nach der gleichen Regel richte sich auch die Kenntnis (die Deutlichkeit) ihrer Grenzen, nämlich mehr oder minder deutlich bzw. verschwommen, dem entsprechend, was Nähe oder Ferne verlangen.

c) Die erste, die Linearperspektive.

Größenverhältnisse zwischen den Figuren und ihrer Umgebung.

425 (ca. 1508/10): Bei vielen Malern zeigt sich ein sehr großer Fehler, nämlich Häuser (*l'abitazioni*) der Menschen und andere Umgebungen so zu machen, daß (z.B.) die Stadttore nicht an die Knie ihrer Bewohner reichen, auch wenn sie dem Auge des Betrachters näher als ein Mensch sind, der die Absicht hat, in sie einzutreten. Wir haben Vorhallen voll von Menschen gesehen und die stützenden Säulen derselben einem Menschen, der sich an sie anlehnt, in der Faust nach Art eines dünnen Stockes. Und ähnliche andere Dinge sind eben so sehr zu meiden.

Die Linearperspektive.

520 (ca. 1508/10, auch Anfang 16. Jh. möglich): Warum man das (perspektivische) Zusammenlaufen (das sich Verkürzen) aller Gestalten, die zum Auge kommen, in nur einen Punkt setzt: von Dingen gleicher Größe, die in verschiedenen Abständen gelegen, wird das entferntere unter kleinerem Winkel gesehen. ... [Im Text Demonstrationszeichnung; die Bezüge des Textes auf diese Zeichnung sind in der Übersetzung getilgt]

Problem: zu extreme Verkleinerung all zu ferner Objekte:

797 (ca. 1508/10): Vom Irrtume des Malers im Hinblick auf die Größe der Bäume und anderer Körper in freien Landschaften: urteile gut, Maler oder Miniaturmaler, um wieviel das Gemalte vom Auge entfernt gesehen werden solle, und fingiere, daß ein Loch oder - so zu sagen - eine Öffnung oder ein Fenster in solchem Abstände gesehen sei, durch welches die Gegenstände zu deinem Auge dringen können. Und wahrlich, du wirst urteilen, die [in all zu großer Ferne] gesehenen Dinge seien so winzig, daß es dir fast unmöglich scheint, nicht nur die Glieder (der Dinge), sondern (auch nur) das Ganze (der Dinge) figurieren zu können. [Konstruktion einschließlich Zeichnung: Auge, dann eine halbe Elle von diesem Auge entfernt eine Öffnung, einer Gemäldetafel gleich, von einer viertel Elle Seitenlänge:] ... Du wirst durch diesen Zwischenraum (diese Öffnung) alle Dinge sehen, die man innerhalb einer Horizontentfernung von hundert Meilen sehen könnte, (doch) in so großer,

konfuser Verkleinerung, daß du nicht nur keinen Teil von ihnen, der Figur hat, figurieren, sondern kaum einen so kleinen Pinseltupfer machen können wirst, der nicht (schon) größer wäre als jedes große Gebäude in (bloß) zehn Meilen Abstand.

Bewegungen in der Linearperspektive.

791 (ca. 1508/10): Unter Dingen von gleicher Bewegung wird jenes (Ding) langsamer scheinen, welches dem Auge entfernter ist. Es sei (gesetzt), daß gleiche Strecken in der Bewegung in verschiedenen (Entfernungs-)Abständen in gleichen Zeiten zurückgelegt werden. ...: ich behaupte, daß zwischen Schnelligkeit und Schnelligkeit und zwischen Länge und Länge (der Strecken) dieser Bewegungen dasselbe Verhältnis zu sein scheint wie zwischen Abstand und Abstand dieser gesehenen Sachen, welche sich da bewegen, zu dem Auge, das sie sieht. ... [Im Text Demonstration und Demonstrationszeichnung]

Gegenstandsichte in der Linearperspektive.

476b (ca. 1510/15): Unter Dingen gleicher Häufigkeit (Dichte) werden diejenigen, die dem Auge näher sind, seltener (lockerer gestellt) scheinen und die entfernteren sich als häufiger (als dichter gestellt) zeigen [Ludwig nennt als Beispiel die Laubpartien von Bäumen].

Durch Medien modifizierte Linearperspektive.

462 (ca. 1510/15): Jene Dinge, die man im Nebel sieht, zeigen sich sehr (viel) größer, als ihre wahre Größe (ist). Und das kommt daher, daß die Perspektive des Mediums, welches zwischen dem Auge und einem solchen Gegenstande steht, in seiner Farbe nicht mit der (Perspektive der) Größe jenes Gegenstandes zusammenstimmt. Denn ein solcher Nebel ist der verschwommenen Luft ähnlich, die bei heiterer Witterung zwischen Auge und Horizont steht. Und ein dem Auge [in Wirklichkeit] naher Körper [z.B. eines Menschen], durch einen nahen Nebel gesehen, zeigt sich, als sei er beim Abstände des Horizontes [als sei er beim Horizonte]; wobei sich ein [sc. dort, außerhalb des in der Nähe vorhandenen Nebels, stehender] sehr großer Turm kleiner zeigen würde als der vorgenannte Mensch, der nahe steht [sc. im Nebel aber verschwommen erscheint].

444 (ca. 1505/10): Es zeigen sich Landschaften manchmal größer oder kleiner, als sie sind, infolge der Einfügung dickerer oder dünnerer als der gewöhnlichen Luft, welche zwischen den Horizont und das Auge, das sieht, sich einschiebt. Unter Horizonten von gleichem Abstände vom Auge wird sich derjenige (Horizont) entfernter zeigen, der durch eine dickere Luft gesehen wird, und wird sich derjenige näher zeigen, den man in feinerer Luft sieht.

Ein und dieselbe Sache, in gleichen Abständen gesehen, scheint um so viel größer oder kleiner, als die zwischen das Auge und die Sache gestellte Luft dicker oder feiner ist. Wenn eine Sache in hundert Meilen Abstand gesehen wird,

welche Meilen (mit) gleichförmig dünner Luft (gefüllt) seien, und wenn dieselbe Sache (wiederum) in hundert Meilen Abstand gesehen wird, welche Meilen (dieses Mal) von gleichförmig dicker Luft (gefüllt) seien mit einer zu der vorgenannten Luft vierfachen Dicke, ohne Zweifel: dieselben Dinge, gesehen in der feinen Luft und darnach gesehen in der dicken Luft, werden (dann) viermal so groß erscheinen wie in der feinen.

Ungleiche Dinge, in gleichen Abständen gesehen, werden (können dennoch) gleich scheinen, wenn die Dicke der zwischen das Auge und diese Dinge geschobenen Luft ungleich ist, d.h. (wenn) eine dicke Luft zwischen die kleinere Sache (und das Auge) gesetzt ist. Das erweist sich mittels der Farbperspektive, welche bewirkt, daß ein großes Gebirge, das nach Maß (d.i. perspektivrecht) klein scheint, (doch) größer scheint als ein kleines Ding, welches dem Auge nahe, wie man oft sieht, wenn ein Finger, dem Auge nahe, ein vom Auge entferntes großes Gebirge bedeckt.

Anhang: Größenveränderung in hellem Felde

457 (ca. 1510/15): (Sicht)parallele Türme im Nebel zeigen sich bei langem Abstände feiner (dünner) am Fuße als an der Spitze, weil der Nebel, der ihnen das Feld abgibt, unten dichter und weißer ist als oben. ... Es heißt: eine dunkle Sache, gesetzt in ein weißes Feld, verringert dem Auge ihre Größe; und umgekehrt heißt (es): eine weiße Sache, gesetzt in ein dunkles Feld, zeigt sich dicker als im hellen Felde. Es folgt, daß der Unterteil des dunklen Turmes, da er die Weiße des niederen und dichten Nebels als Feld hat - (es folgt daraus), daß dieser Nebel beim (sich) Zeigen über die unteren Grenzen eines solchen Turmes hinwegwächst und ihn (dadurch) vermindert. Etwas, was solcher Nebel bei den oberen Grenzen des Turmes, wo der Nebel feiner ist, nicht tun kann.

463 (ca. 1510/15): Jener Teil eines nahen Gebäudes zeigt sich verschwommener, der von der Erde entfernter ist. Und das kommt daher, daß zwischen dem Auge und der Spitze des Gebäudes mehr Nebel ist, wie es (so) vom Auge zur Basis nicht (der Fall) ist.

Ein (sicht)paralleler Turm, in langer (großer) Entfernung im Nebel gesehen, wird sich umso dünner zeigen, je näher bei der Basis. Das entspringt aus dem vorigen, das besagt: der Nebel zeigt sich um so weißer und dichter, je näher er (an) der Erde ist, und deswegen ..., das sagt: eine dunkle Sache wird umso kleinerer Figur (zu sein) scheinen, in einem Felde je stärker an kräftiger Weiße sie gesehen wird. Also: da der Nebel am Fuße weißer als oben ist, ist es notwendig, daß sich die Dunkelheit eines solchen Turmes an seinem Fuße schmaler als oben erzeugt.

445 (ca. 1510/15): Unter Dingen von gleicher Dunkelheit, Größe, Figur und (gleichem) Abstände vom Auge wird sich dasjenige als kleiner zeigen, welches in einem Felde größeren Glanzes oder (intensiverer) Weiße gesehen wird.

Dies lehrt die Sonne, gesehen hinter Pflanzen ohne Blätter, (nämlich) daß alle Verzweigungen (die Zweige der Pflanzen), die man auf den Sonnenkörper projiziert findet, so sehr verkleinert sind, daß sie (überhaupt) unsichtbar bleiben.

Das gleiche wird (auch) eine Lanze tun (erleiden), die zwischen das Auge und den Sonnenkörper gestellt ist.

Ob (sicht)parallele, gerade aufgestellte Körper, im Nebel gesehen, sich am Kopf(ende) dicker als an ihrem Fuße zeigen? ...

Weiterer Anhang

720/21 (ca. 1508/10): Bei einem einzigen Körper von fester Figur und Größe ändern sich Schatten und Lichter (eben)so sehr, wie die Mannigfaltigkeit der Annäherungen und der Entfernungen ist, die der Mensch vor dem Lichte macht. Mannigfaltigkeit an Schatten, die ein feststehendes Licht bei Körpern (von Menschen) macht, welche sich, ohne Änderung der Fuß(stellung), beugen, bücken, emporstrecken: ...Die(se) Schatten ändern sich unendlich, weil die Bewegung im Raume (*in ispacio*) geschieht und dieser eine kontinuierliche Größe und folglich bis ins Unendliche teilbar ist. [Im Text Demonstrationszeichnungen; die Bezüge des Textes auf diese Zeichnungen sind in der Übersetzung getilgt].

d) Die vierte Perspektive, die ‚Perspektive der Schatten‘.

792 (ca. 1510/13): Die Gipfel der Berge, die von oben hinunter einer hinter dem anderen gesehen werden, hellen sich nicht im Verhältnisse der Abstände auf, welche die Gipfel zueinander haben, sondern viel weniger ... "Denn die Abstands(einheiten) von Landschaften, die von oben bis zum Horizonte hinunter gesehen werden, verdunkeln sich, und jene, die von unten hinauf gesehen werden, ... hellen sich immer mehr auf."

..."Weil die Luftmasse, von unten hinauf gesehen, viel heller und glänzender ist, als jene, von oben hinunter (gesehen).(") Das kommt ... daher, weil die Luft, von oben hinunter gesehen, von den dunklen Gestalten der Erde, welche unter ihr steht, ein bißchen durchdrungen ist und darum sich dem Auge dunkler zeigt als jene, die von unten hinauf gesehen wird, welche (ihrerseits) von den Strahlen der Sonne durchdrungen ist, die mit großer Helligkeit zum Auge kommen... [Illustration im Text].

e) Die zweite, die Farbperspektive.

Unterschiedliche Veränderung der Maß- und der Hell-Dunkel-Proportion bei der Entfernung.

445 (ca. 1510/15) ... Dinge, aus der Ferne gesehen, sind disproportioniert, und das kommt daher, daß der hellere Teil dem Auge sein Ähnlichkeitsbild mit kräftigerem Strahle übergibt, was der dunkle Teil (so) nicht tut. Ich sah eine Frau, in Schwarz gekleidet und mit einem weißen Tuche auf dem Kopfe, (an der) der Kopf sich zweimal so groß zeigte wie die Breite der Schultern, welche (Schultern ja) in Schwarz gekleidet waren.

218 (ca. 1505/10): Jene Farbe der Körper erhält sich bei langem Abstände mehr, die von größerer Quantität ist.

Dieser Vordersatz zeigt uns, daß ein Gesicht bei (zunehmenden) Abständen dunkel wird, weil der Schatten der größere Teil ist, den ein Gesicht hat; und die Lichter sind sehr klein, deswegen fehlen sie (schon) bei einem kurzen Abstände; und die kleinsten (Lichter) sind deren Glanzlichter [die also am frühesten nicht mehr zu sehen sind]. Und dies ist der Grund (dafür), daß das Gesicht, indem sein dunklerer Teil bleibt, dunkel wird oder sich dunkel erzeugt; und es (das Gesicht) scheint umsomehr ins Schwarze zu gehen, als ein solches Gesicht eine sehr weisse Sache, als Kleidung oder als Kopfbedeckung, (nahebei) hat.

466 (ca. 1504): ... Aber das, was ich dir, von Gesichtern zu erinnern, zu geben habe, ist, daß du an ihnen betrachtest, wie sich die verschiedenen Schattenqualitäten in verschiedenen Abständen verlieren und (dann) nur jene [Ludwig übers.:] Hauptflecken (*quelle prime macchie*) übrig bleiben, d.h. (die) der Augenhöhlen und andere ähnliche, und (wie) am Ende das Gesicht dunkel bleibt, weil die Lichter sich in jenen (Schatten) aufzehren, welche (Lichter) im Vergleiche mit den mittleren Schatten eine kleine Sache (klein) sind.

Wodurch die Qualitäten und Quantitäten der Hauptlichter und -schatten sich auf die Dauer aufzehren und eine jede Qualität sich (endlich) in eine mittlere Dunkelheit hinein ergießt. Und das ist die Ursache dafür, daß sich die Bäume und ein jeder Körper in einem gewissen Abstände als in's Dunklere sich wandelnd erzeugen, (in's Dunklere,) als wenn dieselben (Körper) dem Auge nahe sind. Es kommt aus dieser Dunkelheit der Luft, welche sich zwischen das Auge und die Sache schiebt, daß diese Sache sich aufhellt und ins Blaue geht, doch wird sie in den Schatten viel blauer als in den lichten Teilen, in denen die Wahrheit der Farben sich mehr zeigt (die eigentlichen Farben sich mehr zeigen).

714 (ca. 1508/10): Jener dunkle Körper wird eine geringere Differenz zwischen seinen Lichtern und (seinen) Schatten haben, der entfernter vom Auge ist; und umgekehrt (eine größere Differenz), wenn er dem Auge näher ist. Dieses wegen der Helligkeit der lichten Luft, welche sich mit größerer Dicke (Ausdehnung) zwischen das Auge und den dunklen Körper legt, wenn dieser entfernt, als wenn er ihm (dem Auge) nahe ist.

Abhängigkeit der Veränderung der Farbe bei einer Entfernung von der Tageszeit und der Luftdichte.

195 (ca. 1505/10): Die Mannigfaltigkeit der Abstände, in denen sich die Farben der Gegenstände verlieren, ist so groß, wie die Tageszeiten verschieden sind und wie die Mannigfaltigkeit der Dicke und der Düntheit der Luft(schichten) groß ist, durch welche die Gestalten der Farben vorgenannter Gegenstände zum Auge dringen. Davon werden wir gegenwärtig (aber) keine andere Regel geben (*e di questo non daremo al presente altra regola*).

Die Veränderung der Luftdichte bei der Entfernung und die Wirkung solcher

Veränderung.

193 (ca. 1505/10): Unter den Dingen, (welche) dunkler als die Luft (sind), wird sich jenes von geringerer Dunkelheit zeigen, das entfernter ist; und unter den Dingen, (welche) heller als die Luft (sind), wird sich jenes von geringerer Helligkeit zeigen, das entfernter vom Auge ist.

Die Dinge, (welche) heller und dunkler als die Luft (sind), wechseln bei langem Abstände ihre Farbe, weil das Helle Dunkelheit und das Dunkle Helligkeit (hinzu)gewinnen.

234 (ca. 1505/10): Viele gibt es, die die Figuren in offener Landschaft um so viel dunkler machen, als sie vom Auge entfernter sind. Die Sache ist umgekehrt; falls die dargestellte Sache nicht weiß wäre, denn dann würde sich, was man unten darlegt, ereignen. [Nicht dargelegt]

241 (ca. 1504): Die ersten [nächst gelegenen] Farben sollen einfache sein und die Grade ihrer Verminderung sollen mit den Graden ihrer Abstände [vom Auge] zusammengehen, d.h. daß (so, wie) die Größe der Dinge mehr (und mehr) an der Natur eines Punktes teilnimmt [mehr und mehr sich einem Punkte nähert], je näher sie (diese Dinge) ihm [dem Fluchtpunkte] sind, (daß) umso mehr (auch) die Farben an der Farbe des Horizontes teilzunehmen haben, je näher sie ihm sind.

240 (ca. 1504): An Orten, deren Licht bis zur Finsternis [Ludwig übers.:] gleichmäßig abnimmt, wird diejenige Farbe dunkler sein, die vom Auge entfernter ist.

220 (ca. 1505/10): Unter den Farben von ein und derselben Natur verändert jene (Farbe) sich weniger, die sich vom Auge weniger entfernt. Beweis: denn die Luft, die sich zwischen das Auge und die gesehene Sache schiebt, besetzt die genannte Sache ein wenig; und, wenn die zwischengesetzte Luft von großer Menge ist [bei größerem Abstände oder größerer Dichte der Luft], dann färbt sich die gesehene Sache stark mit der Farbe dieser Luft; und wenn solche Luft (von) dünner Quantität ist, dann wird der Gegenstand nur wenig gehindert sein(, sein Gleichbild zu senden).

235 (ca. 1505/10): Die Luft färbt die Gegenstände, die sie vom Auge trennt, mit ihrer Farbe mehr (um so stärker), je größerer Dichte sie ist. Also: wenn die Luft einen dunklen Gegenstand mit einer (Ausdehnungs)dichte von zwei Meilen abgeteilt hat [vom Auge getrennt hat], dann färbt sie ihn mehr als jene, die eine (Ausdehnungs)dichte von einer Meile hat.

Hier antwortet der Gegner und sagt: daß die Landschaften Bäume ein und derselben Species aus der Ferne dunkler als aus der Nähe haben; welche Sache aber (dann) nicht wahr ist, wenn die Pflanzen gleich(er Art) und von gleichen Zwischenräumen geteilt sind [gleichen Abstand haben], (dann) aber wohl wahr ist, wenn die ersten (die nächsten) Bäume selten sind [in größeren Abständen von einander stehen] und man (dazwischen) die Helligkeit der Wiesen sieht, welche sie teilt, und die letzten (die fernsten) Bäume (dagegen) häufig wären [dichter beisammen stünden], wie es an Bächen und in der Nähe von Flüssen

vorkommt, sodaß man (dort dann) keine Zwischenräume heller Wiesengründe sieht, sondern (sie) alle miteinander verbunden (sieht), einer seinen Schatten auf den des anderen werfend.

Auch kommt es vor, daß der schattige Teil der Pflanzen viel größer ist als der lichte (Teil) und diese (schattigen und lichten) Teile sich in den Gestalt(bildern), welche jene Pflanze aus großer Entfernung zum Auge sendet, mischen und die dunkle Farbe, welche sich in größerer Menge vorfindet, ihre Gestalt(bilder) mehr als der weniger dunkle Teil aufrecht erhält; und so trägt jenes Gemisch den stärkeren (den dunklen) Teil aus längerem Abstände (auf längerem Wege) mit sich.

Die blaue Farbe der Luft.

226 (ca. 1505/10): Die Luft wird an der blauen Farbe um so weniger teilnehmen, je näher sie dem Horizonte ist, und (sie wird) umso dunkler sein, je entfernter sie von diesem Horizonte ist.

... Jener Körper wird weniger von der Sonne beleuchtet sein, der von seltenerer Qualität ist [Ludwig: der die lockerste Stofflichkeit besitzt]. Das Elementarfeuer, welches die Luft umhüllt, besetzt (verdeckt), da es dünner und feiner als die Luft ist, die Finsternis, welche oberhalb seiner ist, weniger, als es die Luft macht. Und folglich erleuchtet sich die Luft, ein nicht so dünner Körper wie das Feuer, mehr von den Strahlen der Sonne, welche sie durchdringen, indem sie (die Sonne) die unendlichen Atome, die sich in ihr ergießen, erleuchtet, und (folglich) übergibt sie (diese Luft) sich unseren Augen hell. Weil die Gestaltbilder obengenannter Dunkelheit diese Luft durchdringen, erscheint diese Helligkeit der Luft notwendigerweise blau. ... Und sie scheint um so mehr von einem helleren Blau, je größer die Dichte an Luft ist, die sich zwischen jene Dunkelheit und unsere Augen schiebt... [Die folgende Konstruktion und Konstruktionszeichnung zeigt, daß der Blick eines Menschen, der auf einem Kreise steht, nach oben bis zu einem ferneren, konzentrischen Kreise eine geringere Distanz durchmisst als der Blick zur Seite, der Blick zum Himmelsgewölbe also eine geringere als der Blick zum Horizonte: ergo gibt es bis zum Horizonte relativ mehr Luft und ist die Luft an diesem Horizonte des Blaus fast verlustig].

243 (ca. 1505/10): Das Blau der Luft entsteht aus der Dichte des Körpers der beleuchteten Luft, der zwischen der oberen Dunkelheit und der Erde sitzt. Die Luft an sich hat keine Qualität eines Geruches oder eines Geschmackes oder einer Farbe, sie nimmt sich aber die Ähnlichkeiten jener Dinge (wird ihnen ähnlich), welche hinter ihr plaziert sind. Und um so viel wird sie von einem schöneren Blau sein, als hinter ihr größere Dunkelheit ist, wenn sie selbst nicht von all zu großem Raum ist (nicht von all zu großer räumlicher Ausdehnung) und nicht von all zu großer Dichte infolge der Feuchtigkeit. Man sieht an Bergen, welche mehr Schatten haben, daß bei großen Abständen das Blau schöner ist und daß sie dort, wo sie mehr beleuchtet sind, die (eigentliche) Farbe der Berge mehr zeigen als das (ihnen) von der Luft, welche zwischen ihnen und

dem Auge sitzt, hinzugefügte Blau.

490 (ca. 1508/10): Das Blau der Luft ist eine aus Licht und Dunkelheit zusammengesetzte Farbe. (Aus) Licht, sage ich, wegen der in ihnen, in die Luft eingegossenen, Feuchtigkeitsteilchen beleuchteten Luft. Für die Dunkelheit nenne ich (dagegen) die reine Luft, welche nicht in Atome, d.h. Teilchen der Feuchtigkeit, auf welche die Sonnenstrahlen aufzuschlagen haben, geteilt ist. Und davon sieht man ein Beispiel in jener Luft, welche sich zwischen das Auge und die Gebirge einschleibt, welche (Gebirge) durch die Schatten jener großen Menge der Bäume, die sich auf ihnen finden, schattig sind oder aber in jenem Teile schattig, der von den Sonnenstrahlen nicht getroffen wird. Diese Luft wird blau; sie wird nicht blau in deren belichtetem Teile [vor dem belichteten Teile der Gebirge] und noch weniger in (vor) deren Teil, der von Schnee bedeckt ist.

Wirkung der blauen Farbe der Luft auf andere Farben.

244 (ca. 1502): Unter den Farben, die nicht blau sind, wird jene (Farbe) am Blau [der Luft] bei Weitem mehr teilhaben, welche dem Schwarzen näher ist, und so wird sich umgekehrt bei Weitem mehr in ihrer eigenen Farbe erhalten, welche (Farbe) zu dem genannten Schwarz sehr unähnlich ist. Also wird sich das Grün der Landschaft nach Blau mehr verändern, was das Gelb oder das Weiß nicht machen. Und so werden umgekehrt sich Gelb und Weiß weniger verändern als Grün und Rot.

221/22 (ca. 1505/10): Unter dem Grün einer Landschaft von gleicher Qualität wird dasjenige dunkler aussehen, das an (den) Baumpflanzen ist, und heller wird das (Grün) der Wiesen sich zeigen. Jenes Grün wird sich erzeigen, daß es mehr am Blau teilnehme, welches von dunklerer Schattigkeit ist. ... (Denn) das Blau setzt sich bei langen (großen) Abständen aus Hell und Dunkel zusammen.

Übergang zur Farbperspektive bei Höhenunterschieden. Berge (im Anhang auch Bäume).

199 (ca. 1505/10): An ein und derselben Farbe, (welche) in verschiedenen Abständen und (doch) gleicher Höhe [über dem Erdboden in einer Landschaft] gesetzt (ist), wird die Proportion ihrer Aufhellung so sein, wie die (Proportion) der Abstände, welche jede dieser Farb(setzung)en vom Auge, das sie sieht, hat. [Es folgt Konstruktion einschließlich einer Zeichnung] ... Und so haben wir bewiesen, daß die Proportion der Verminderungen der Farben oder - will sagen - der Verluste hier so ist, wie die (Proportion) ihrer Abstände von dem Auge, das sie sieht. Und das geschieht nur bei Farben, die in gleicher Höhe [über dem Erdboden] sind, weil man dieselbe Regel bei denen, die in verschiedener Höhe sind, nicht beobachtet, da sie in Luft(schicht)en von verschiedenen Dichten sind, die diese Farben unterschiedlich bedecken.

Farbperspektive im Hinblick auf Berge bei einer - auf die Berggipfel bezogen - verschiedenen Höhe des Betrachterstandpunktes.

a). Ein Gegenstand (insbesondere ein Berg) und der Betrachter in verschiedener Höhe.

194 (ca. 1505/10): Die Farben der Dinge verlieren sich in einem größeren oder (in einem) kleineren Abstände vollständig, entsprechend dem, wie das Auge und die gesehene Sache in größerer oder kleinerer Höhe sind. ... (Denn:) die Luft ist umsoviel mehr oder weniger dicht, als sie der Erde näher oder entfernter ist. Wenn demnach das Auge und die von ihm gesehene Sache der Erde nahe sind, dann wird die Dichte der Luft, welche zwischen dem Auge und der Sache eingeschoben ist, dicht sein und die Farbe der von diesem Auge gesehene Sache sehr behindern. Doch, wenn ein solches Auge mitsamt der von ihm gesehene Sache von der Erde entfernt ist, dann wird diese Luft die Farbe des vorgenannten Objektes wenig bedecken.

793 (ca. 1510/13): Die Gipfel der Berge werden sich immer dunkler zeigen als die unteren Teile. Das geschieht, weil die Gipfel der Berge in dünnerer Luft (zum Auge) vordringen, was die Basen (der Berge) nicht tun. ... (Denn) die Region der Luft wird um so viel transparenter und dünner sein, als sie dem Wasser und der Erde ferner ist. Daraus folgt, daß die Gipfel der Berge, die sich in jene dünne Luft erheben, mehr von ihrer natürlichen Dunkelheit zeigen als jene (Berggipfel), welche (nur) in die niedere Luft eindringen, die, wie eben erwiesen, dichter ist. [Im Text eine Illustration].

691 (ca. 1508/10): Bei gleicher Distanz vom Auge zeigt sich jenes Objekt dunkler, welches an höherem Platze gesehen wird; ... denn die Luft ist um so dünner, je mehr sie sich erhebt, und bedeckt das Objekt (dann) weniger. Daher kommt es, daß die Spitzen der Hügel, welche die Bergflanken zum (Hintergrunds-)Felde haben, sich immer dunkler zeigen als die gleichen Hügel an ihren Basen.

b). Mehrere Berge, deren Gipfel in verschiedener Höhe.

b1). Der Betrachterstandpunkt auf Gipfelhöhe:

796, 798/99 (ca. 1510/13): Wenn die Gipfel der Berge untereinander von gleichem Abstände und untereinander von gleichem Unterschiede der Höhe sind, (dann) sind sie auch von gleichem Unterschiede der Höhe und der Feinheit der Luft, aber nicht von gleicher Abnahme der Farbe, denn der höchste wird dunkler sein (sich zeigen) als er sollte.

Der [nächste und niedrigste] Gipfel ist ganz in dichter Luft und ist durch die Luft stark geweißt, der [nächstfolgende und schon höhere] Gipfel ist weniger in dichter Luft. ...

Die Luft, die mit jedem Grade der Niederung und des Abstandes (auch) Grade der Dichte erwirbt, ist die Ursache (dafür), daß die Gipfel der Berge, welche sich sehr erheben, ihre natürliche Dunkelheit mehr zeigen, denn sie sind von der Dichte der Luft an ihren Gipfeln weniger gehindert als an ihren Basen und in der Nähe als in der Entfernung. ...

Die Dichte der Luft ist von ebenso großer Verschiedenheit (nach) der Feinheit,

als die Verschiedenheit der Höhen ist, welche (Luft, je nach Höhe) ihre (verschiedenen An)teile von Wasser und Erde hat, und man findet sie um so viel feiner und kälter, als sie von der Erde entfernter ist. ...

Das [fernere] Gebirge wird sich heller als der [nähere] Berg zeigen, weil zwischen dem Auge und dem [ferneren] Berge mehr Luft als zwischen dem Auge und dem [näheren] Berge ist. Und so wird der [ein noch fernerer] Berg heller als [der mittlere] sein, doch wird diese Helligkeit sich zu der [des mittleren] nicht so verhalten, wie die Abstände (sich verhalten), weil der [noch fernere] in feinerer Luft angetroffen wird, wodurch er sich dunkler zeigt, als das Abstandsverhältnis erfordert. [Im Text Demonstrationen und Demonstrationszeichnungen; die Bezüge des Textes auf diese Zeichnungen sind in der Übersetzung teils getilgt, teils durch die in eckige Klammern gesetzten Ortsrelationen ersetzt].

b2). Der Betrachter auf der Gipfelhöhe des niedrigsten der Berge:

794 (ca. 1510/13): [Konstruktion und Zeichnung: mehrere Berggipfel zunehmender Höhe hintereinander, das Auge in Höhe des niedrigsten der Berge].

... Auch wenn die Abstände der Berge (ihrer Gipfel) untereinander gleich proportioniert sind, folgen die Farben der Spitzen dieser Berge in ihrer Aufhellung nicht derselben Proportion, wie sie tun würden, wären sie ein und derselben Höhe. Denn, wenn sie ein und derselben Höhe wären, dann würden sie mit ihren Spitzen in einer Luft gleicher Dichte sein und folglich wäre die Proportion der Abstände und diejenige der Farben ein und dieselbe.

[Verkürzt:] Eine solche Disposition kann sich dem Auge aber gar nicht zeigen; (denn) auf der Oberfläche des Gipfels des ersten Berges tragen sich die Gipfel, die hinter diesem ersten folgen, ab [der erste Gipfel verdeckt die anderen], und darum kann man sie gar nicht sehen, außer den Gipfel des ersten; also ist diese Demonstration sinnlos.

b3). Der Betrachter auf und über der Gipfelhöhe des höchsten der Berge:

Die Farbe der Luft in Relation zur Höhe:

448 (ca. 1510/15): Um soviel die Luft dem Wasser oder der Erde näher ist, um soviel wird sie dichter. ... Jene Sache wird sich weniger erheben, die größere Schwere in sich hat. Es folgt, daß das Leichtere sich mehr erhebt als das Schwere. ...

803 (ca. 1508/10): [Zeichnung: Ein Auge auf der Höhe eines höchsten Gipfels sieht diesen Gipfel, dann einen näheren, niedrigeren Berg und den Fuß eines allernächsten und niedrigsten im Tale. Der fernste Gipfel und das nächste Tal scheinen im gleichen Verhältnisse zum mittleren der Berge. Die Bezüge des Textes auf diese Demonstrationszeichnung sind in der Übersetzung teils durch die in eckige Klammern gesetzten Ortsrelationen ersetzt:]

Ich sage, daß die Luft zwischen dem Auge und dem Berge heller scheint beim [fernsten Berge] als beim [näheren mittleren]; dies ... aus verschiedenen

Gründen, darunter erstens, weil die Luft zwischen dem Auge und dem [fernsten Berge] von größerer Menge ist als zwischen dem Auge und dem [mittleren Berge] und folglich heller. Zweitens, weil die Luft im Tale dichter ist als am [mittleren] Berge.

Die Farbe der Berge in Relation zur Entfernung:

795 (ca. 1510/13): Wenn das Auge unter sich die Gipfel von Bergen in (einander) gleicher Distanz und (untereinander gleicher) Höhe sieht, wird es die Farben der Gipfel dieser Berge sich nicht in derselben Proportion vermindern sehen wie die Distanzen, weil die Farben durch verschiedene Dichten der Luft gehen... [Es folgt Demonstration einschließlich einer Zeichnung].

807 (ca. 1510/15): Bei verschiedenen Abständen der Hügel und Berge unterscheidet man deren Gipfel [„sehr“, Ludwig corr.:] besser als irgendetwas (sonst) an ihnen. Und das geschieht, weil man mit jedem Grade des Abstandes des Auges vom Osten (zum Horizont?) Grade des Verlierens (der Scheinbilder) und der Helligkeit oder Weiße der Luft erwirbt. ... [Text nicht eindeutig; es folgt die Erläuterung der Zeichnung, daß die Nähe heller sei als die Ferne].

Anhang: Höhenunterschiede bei Bäumen.

091 (ca. 1510/11): Die Landschaften soll man derart wiedergeben, daß die Bäume halb beleuchtet und halb beschattet sind; doch ist es besser, sie zu machen, wenn die Sonne von Wolken bedeckt ist, so daß die Bäume alsdann vom allgemeinen Lichte des Himmels beleuchtet und vom allgemeinen Schatten der Erde (verdunkelt) werden. Und diese (Bäume) sind an ihren Teilen um so dunkler, als diese Teile der Mitte des Baumes und der Erde näher sind.

Abstrahierende Umkehr des Vorigen.

198 (ca. 1505/10): Möglich ist, daß ein und dieselbe Farbe in verschiedenen Abständen [trotz der Abstände] keine Veränderung [innerhalb des Beweises heißt es einmal: Veränderung ihrer Schönheit] macht, und dies wird geschehen, wenn das Verhältnis der Dichten der Luft und das Verhältnis der Abstände, die die Farben vom Auge haben, ein und dasselbe ist, doch umgekehrt [umgekehrt proportional]. ... [es folgen mathematisch-geometrische Beweise].

200 (ca. 1505/10): Die Farbe, in verschiedene Dichte der Luft gesetzt, wird sich nicht ändern, wenn die eine (Farbe) um so viel vom Auge entfernter ist als die andere, wie die eine sich in dünnerer Luft als die andere befindet. ... [Es folgt Beweis].

f) Die dritte, die Luftperspektive und über Konture (das ‚*Sfumato*‘).

Die Grenzen der Dinge bei verschiedenen Abständen.

153, 453 (ca. 1505/10, ca. 1510/15): (§ 453:) Die Grenzen jenes Objektes werden weniger erkennbar sein, die in größerem Abstände gesehen werden [sc. jenes

Objektes, das weiter entfernt ist].

(§ 153:) Die (scharf) begrenzten und (in sich) geschlossenen Dinge hat man nahe zu machen, und die verschwommenen (*confuse*), d.h. diejenigen von

verschwommenen Grenzen, bilde man in einem entfernten Teile (des Raumes).
426 (ca. 1508/10): Von den Grenzen (*termini*) der Körper, genannt Linien

(*lineamenti*) oder aber Umrisse (*contorni*):
Die Grenzen der Körper sind von solcher, geringster Sichtbarkeit, daß das Auge (schon) bei jedem kleinen Zwischenraume, der zwischen der Sache und dem Auge besteht, das Bild (*effigie*) (sogar) eines Freundes oder Verwandten nicht (mehr) begreift und (ihn) nicht erkennt, wenn nicht um des (seines) Anzuges willen oder wenn es nicht durch das Gesamte (seiner Gestalt) Kenntnis vom Ganzen samt seinem Teile erhält.

Reihenfolge des Verschwimmens und Verschwindens der Teile.

427 (ca. 1508/10): Die ersten Dinge, die sich, wenn man sich von dunklen Körpern entfernt, verlieren, sind deren Grenzen; zweitens verlieren sich in größerem Abstände die schattigen [Zwischenräume⁴²⁹] (Binnenkonture?), welche die Teile der Körper, die sich berühren, trennen; (und) an dritter Stelle die Festigkeit der Beine, von den Füßen an; und so verlieren sich sukzessive die kleineren Teile, derart, daß bei großem Abstände nur eine ovale Masse von verschwimmender (*confusa*) Figur (übrig) bleibt.

460 (ca. 1510/15): Jener Teil eines sich vom Auge entfernenden Körpers, der seine Sichtbarkeit weniger erhält, ist derjenige, der geringerer Figur ist. Das geschieht mit den Glanzlichtern der kugel- oder säulenförmigen Körper und mit den dünneren Gliedern von (allen) Körpern; wie beim Hirsche, der früher aufhört, die Gestalten oder Gleichbilder seiner Beine und seines Geweihes zum Auge zu schicken als das seiner Brust, welche, da sie dicker ist, sich in ihrer Gestalt mehr erhält. Doch die (aller)erste Sache, die sich im Abstände verliert, das sind die Linien(züge), welche die Oberflächen und Figuren der Körper begrenzen.

428 (ca. 1508/10): Die erste Sache, welche sich an den Farben in (zunehmenden) Abständen verliert, ist der Glanz, (da er) deren kleinster Teil (ist), und ist das Licht des Lichtes [das höchste Licht]. Die zweite (Sache) ist das Licht (überhaupt), weil es kleiner ist als der Schatten. Die dritte (Sache) ist der Hauptschatten. Und es bleibt zuletzt eine mittlere, verschwommene Dunkelheit.

475a (ca. 1510/15): In den Abständen (von Körpern) verlieren sich zuerst die (jene) Grenzen der Körper, welche ähnliche Farben haben und bei denen die Grenze des einen (Körpers) auf die eines anderen (Körpers projiziert) ist, wie die Grenze der einen Eiche auf (die) einer anderen, ähnlichen Eiche. In einem zweiten, größeren Abstände werden sich die Grenzen der ihrer Farbe nach mittleren Körper, welche ihre Grenze einer über (vor) dem anderen haben,

⁴²⁹ Pedretti-Vecce z.St ergänzen an dieser Fehlstelle: *spacii*.

verlieren, wie es das Grün ist, d.i. Bäume, (auch) bebauter Boden oder Mauerwerk oder (auch) andere Trümmer von Bergen oder Felsen. Als letztes werden sich die Grenzen von Körpern verlieren, bei denen das Helle seine Grenze im (vor dem) Dunklen und das Dunkle im (vor dem) Hellen [eines anderen Körpers] hat.

Über Konture und ihre wahre Natur.

741/43 (ca. 1508/10): Die wahren Grenzen der opaken Körper kann man nie mit ausgemachter Deutlichkeit sehen. ... [Konstruktion mit Zeichnung].

Die Grenzen der opaken Körper, (selbst) von ein und derselben Pupille gesehen, werden nie an ein und derselben Stelle an diesem Körper liegen. ...[Konstruktion mit Zeichnung].

Die Grenzen opaker Körper werden um so viel konfuser sein, als sie dem Auge, das sie sieht, näher sind.

[Konstruktion mit Zeichnung: Pupille - Gegenstand - Wand. Die Tangente vom untersten Teile der Pupille an eine Stelle des Gegenstandes trifft die Wand höher als jene vom obersten Teil der Pupille an dieselbe Stelle des Gegenstandes, usf.].

486 (ca. 1508/10): Die Grenzen der zweiten (der ferneren) Dinge werden niemals so erkennbar sein wie die der ersten.

Also, Maler: die vierten (Dinge) gegen die fünften Dingen wie die ersten gegen die zweiten nicht unmittelbar (ab)grenzen (konturieren), weil die Grenze eines Dinges gegen ein anderes von der Natur einer mathematischen Linie [gemeint wohl: einer bloß gedachten Linie] ist, aber keine [wirkliche] Linie. Denn die Grenze der einen Farbe ist (bloß) der Anfang einer anderen Farbe und (sie, die Grenze,) kann darum nicht (die) genannte (wirkliche) Linie sein, denn keine Sache (wie eine wirkliche Linie) schiebt sich in die Grenze der einen Farbe, die gegen eine andere gesetzt ist, hinein, nur die (nur eine) Grenze, welche nachmals eine unsichtbare Sache ist. Also, Maler, betone sie bei entfernten Dingen nicht!

443 (ca. 1505/10): Von den Teilen derjenigen Körper, welche sich vom Auge entfernen, wird jener der Kenntnis (Deutlichkeit) zuerst entbehren, der von kleinerer Figur ist. Es folgt, daß der Teil von größerer Quantität der letzte ist, seiner Kenntnis (Deutlichkeit) zu entbehren. Deshalb, Maler, begrenze die kleinen Glieder derjenigen Dinge, die vom Auge sehr entfernt sind, nicht! ...

Viele gibt es, die beim Figurieren einer Stadt und anderer vom Auge entfernter Dinge die Grenzen der Gebäude sehr erkennbar machen, nicht anders, als wenn sie in der nächsten Nähe wären. Und das ist in der Natur(wirklichkeit) unmöglich, denn kein kräftigster Blick ist derart, daß er (selbst) in so naher Nähe die genannten Grenzen mit wahrer Kenntnis (Deutlichkeit) sehen könnte, denn die Grenzen dieser Körper sind Grenzen ihrer Oberflächen und die Grenzen von Oberflächen sind Linien, welche Linien nicht irgendein Größenteil [nicht irgendein meßbarer Teil] dieser Oberfläche sind noch auch der Luft, welche diese Oberfläche mit sich bekleidet. Und das, was nicht Teil irgendeiner Sache ist, ist unsichtbar, wie in der Geometrie bewiesen. Und wenn du, Maler, diese

Grenzen ausgefertigt und erkennbar, wie es der Brauch ist, machst, (dann) wird keine große Entfernung von dir figuriert sein, daß sie sich - wegen dieses Fehlers - nicht (als) sehr nah erzeigte. Auch die Ecken der Gebäude sind solche, die man bei entfernten Städten nicht (aus)bilden soll, weil es unmöglich ist, sie (selbst) in der Nähe zu sehen, denn diese Winkel sind das Zusammenlaufen zweier Linien in einem Punkte, und der Punkt hat keinen Teil (an der Fläche) und ist daher unsichtbar.

Flecken (macchie).

487 (ca. 1508/10): Der Maler sollte in den vom Auge entfernten Figuren und Dingen nur Flecken (*le macchie*) setzen, aber keine (scharf) begrenzten, sondern von verschwimmenden Grenzen.

Und die Wahl solcher Figuren sei gemacht [solche Figuren seien hervorgebracht] (dann), wenn es wolkig ist oder am Abend, und über alles achte man, wie ich gesagt, auf die begrenzten Lichter und Schatten [Ludwig: man hüte sich vor scharf von einander abgegrenzten Lichtern und Schatten], denn sie scheinen nachher (Ludwig:) wie bunt angestrichen (*tinte*), wenn du sie von ferne siehst, und (sie) kommen als schwierige Werke ohne Anmut heraus.

Und du hast dich zu erinnern, daß die Schatten niemals solcher Qualität seien, daß du die (eigentliche) Farbe (der Dinge) durch deren Dunkelheit verlorest (dort), wo sie (die Schatten) verursacht werden (entstehen), außer der Ort, an dem die Körper situiert sind, wäre selbst dunkel.

Und mache keine (scharfen) Profile, entfädle nicht die (einzelnen) Haare und gib (auch) keine weißen Lichter außer an weißen Dingen. Und (denke daran), daß diese Lichter (dort), wo sie sitzen, die erste Schönheit der Farbe [die ursprüngliche Schönheit und die wirkliche Farbe des Dinges] zu zeigen haben.

Kritik an Malern.

128 (ca. 1500/05): Jene Sache oder vielmehr jene Figur einer Sache wird sich mit bestimmteren und ausgearbeiteten Grenzen zeigen, welche dem Auge näher ist. Und darum, Maler, der du unter dem Namen eines Praktikers (*che sotto il nome di pratico*) den Anblick eines aus nahem Abstände gesehenen Kopfes mit abgesetzten Pinselstrichen und mit harten, rohen Pinselzügen bildest, wisse, daß du dich betrügest. Denn, in welchem Abstände du dir deine Figur auch immer bildest, sie ist immer entsprechend demjenigen Grade, in dem sie sich (nah oder fern) findet, bestimmt (*finita*), auch wenn die Kenntnis (die Deutlichkeit) ihrer Grenzen sich in großer Entfernung verliert. Darum fehlt keine (Bestimmtheit so sehr), daß man nicht (zuwenigst) eine rauchvolle Bestimmtheit (ein bestimmtes Rauchiges, *un finito fumoso*) sehen würde, wenn auch nicht ausgeführte, rohe Grenzen und Profile. Daher ist zu schließen, daß jenes Werk, dem das Auge des Betrachters nahe kommen kann, daß alle Teile eines solchen Gemäldes entsprechend ihren Graden mit höchster Sorgfalt bestimmt sein sollen. Überdies seien die ersten (die nächsten) (Teile) mit erkennbaren und ausgeführten Grenzen

von ihrem (Hintergrunds-) Felde abgegrenzt und (auch) die entfernteren seien gut bestimmt, doch von rauchigeren Grenzen, d.i. verschwimmenderen, will sagen, weniger erkennbaren (*di termini più fumosi, cioè più confusi, o voi dire men noti*). Bei den entfernteren (Sachen) beobachtet man sukzessive das, was oben gesagt ist, d.h. (zunächst) die weniger erkennbaren Grenzen und dann die (weniger deutlichen) Glieder und schließlich das weniger erkennbare Gesamt nach Figur und Farbe.

Begründung für die Perspektive: Sichtwinkel und Medien.

455 (ca. 1510/15): Jene Teile der Körper, die von geringerer Größe sind, seien die ersten, deren Deutlichkeit man bei großer Entfernung verliert. Das geschieht, weil bei einem gleichen Abstände die Gestalten kleiner Dinge unter geringerem Winkel zum Auge kommen als diejenigen größerer (Dinge); und weil die Kenntnis entfernter Dinge von umso geringerer Deutlichkeit ist, als sie von geringerer Größe sind. Es folgt daraus, daß, wenn (sogar) die größere Größe bei einem langen Abstände unter kleinstem Winkel zum Auge kommt und man deren Kenntnis fast verliert, die geringere Größe völlig eines Erkenntwerdens ermangelt.

473 (ca. 1508/10): Wenn du die Dinge in großen Entfernungen erkennbar und ausgeführt machst, (dann) werden diese Dinge sich nicht (als) abständig, sondern (als) nahe zeigen. Also mache in deiner Nachahmung (in deiner Darstellung), daß die Dinge jenen Teil (Grad) der Deutlichkeit haben, den die Abstände (auch) zeigen, und, falls die Sache, die dir als (naturwirkliches) Objekt dasteht, von verschwommenen und zweifelhaften Grenzen (*di termini confusi e dubbiosi*) ist, dann wirst du das Gleiche auch in deinem Gleichbilde machen.

Die abständigen Dinge zeigen sich aus zwei verschiedenen Gründen von verschwommenen und zweifelhaften Grenzen; der eine von ihnen ist, daß sie unter so kleinem Winkel zum Auge kommen, daß sie sich (dabei) so sehr verkleinern, wie es Sache (wie es sonst Eigenart) der kleinsten Dinge ist, welche das Auge, auch wenn sie dem Augen nahe sind, nicht begreifen kann, (nicht,) von welcher Figur ein solcher Körper sei, wie es (z.B.) die Spitzen der Zehen der Ameisen sind, oder ähnliche Dinge. Der zweite (Grund) ist, daß sich zwischen das Auge und die entfernten Dinge so sehr Luft schiebt, daß sie (die Luft) dicht und dick wird, und wegen ihrer Weiße die Schatten (der Dinge) färbt und sie mit ihrer Weiße einhüllt und aus Dunkel eine Farbe macht, die zwischen Weiß und Schwarz liegt, welche blau ist.

456 (1510/15): Jene Sache wird weniger erkennbar sein, welche vom Auge entfernter ist. Das geschieht, weil jene Teile sich zuerst verlieren, welche die kleineren sind, die zweiten, weniger kleinen, sind (dann) in größerem Abstände verloren. Und so sukzessive, nach und nach folgend, zehrt sich die Kenntnis (Deutlichkeit) der entfernten Sache durch Abzehrung ihrer Teile derart auf, daß man am Ende alle Teile - zusammen mit dem Ganzen - verliert, und es fehlt (dann) infolge der Dichte der Luft, die sich zwischen das Auge und die gesehene

Sache schiebt, auch die Farbe.

Folge.

476a (ca. 1510/15): An fernen Orten sind jene Dinge weniger sichtbar, die sich in der Nähe von Flüssen befinden, [infolge der Dünste] als jene, die solchen Flüssen oder Sümpfen fern sind.

Bei hohen Dingen kann ein Teil derselben mehr, ein anderer Teil weniger deutlich sein.

449 (ca. 1510/15): Jener Teil eines Gebäudes wird weniger deutlich sein, den man in einer Luft von größerer Dichte sieht, und so wird umgekehrt erkennbar sein, was man in feinerer Luft sieht. Also wird das Auge ..., das einen Turm [von einer der Turmspitze gleichen Höhe aus] ... sieht, bei jedem Grade der Tiefe (zu) einen weniger erkennbaren und helleren Teil sehen und bei jedem Grade der Höhe (zu) einen erkennbareren und weniger hellen. [Im Text Demonstrationszeichnung; die Bezüge des Textes auf diese Zeichnung sind in der Übersetzung getilgt].

446 (ca. 1510/15): Die Gebäude der Städte, unterhalb des Auges gesehen [von einem höheren Standpunkte aus] (und) zu Zeiten von Nebeln oder einer vom Rauche der Feuerstätten oder von anderen Dünsten verdichteten Luft, werden stets desto weniger deutlich sein, in je geringerer Höhe sie sich befinden, und umgekehrt desto ausgefertigter und erkennbarer, in je größerer Höhe man sie sieht. ... Die Luft ist um so dichter, je niedriger (sie ist), und um so dünner, je höher sie ist. ...

Eine je geringere Menge an Luft man zwischen das Auge und den gesehenen Gegenstand einschleibt, desto weniger wird die Farbe dieses Gegenstandes an der Farbe der Luft teilnehmen; es folgt, daß je größer die Quantität der zwischen das Auge und die gesehene Sache gesetzten Luft ist, desto mehr die Sache an der Farbe der dazwischenliegenden Luft teilnimmt. ...

Ich sage: wenn die Luft von gleichmässiger Dichte wäre, dann hätte die Teilhabe an der Farbe der Luft, die der Fuß eines Turmes annimmt ..., zu der Teilhabe an der Farbe der Luft, die ein [weit höherer] Teil des(selben) Turmes ... annimmt, die gleiche Proportion wie die Länge der Linie ... [vom Fußpunkte durch die Luftschicht zum Auge] zu der Länge der Linie ... [vom höheren Punkte durch die Luftschicht zum Auge]. Doch weil die Luft desto dichter ist, je niedriger sie ist, ist es notwendig, daß die Proportion der Farben, in welche die Luft die beiden (genannten) Teile des Turmes ... einfärbt, größer sei als die oben erwähnte (Proportion der Abstände); denn es geht die Linie ... [zum Fußpunkte], außer daß sie länger ist als die ... (andere) Linie, durch eine Luft, die eine gleichförmig unförmig werdende Dichte hat (*per l'aria, ch'ha grossezza uniformemente disforme*). [Im Text eine Demonstrationszeichnung; die Bezüge des Textes auf diese Zeichnung sind in der Übersetzung teils getilgt, teils durch die in eckige Klammern gesetzten Ortsrelationen ersetzt].

451 (ca. 1510/15): Das Auge, das die Stadt unter sich in dichter Luft sieht, wird die Spitzen der Gebäude dunkler und erkennbarer sehen als deren Beginn (als deren Fuß) und die genannten Spitzen in einem hellen Felde (der Luft), während es sie (die unteren Teile) in einer niederen und dichten Luft sieht. Und das geschieht nach dem vorhergehend (Gesagten).

Bei hohen Dingen kann ein Teil derselben ferner, ein anderer näher scheinen.

450 (ca. 1510/15): Jener dunkle Gegenstand wird sich heller zeigen, welcher vom Auge entfernter ist; es folgt umgekehrt, daß sich jene dunkle Sache von größerer Dunkelheit zeigen wird, welche sich dem Auge näher findet. Also werden die unteren Teile einer jedweden Sache, gelegen in dichter Luft, am Fuße, ferner scheinen als an ihren Spitzen, und darum wird die (an sich) nahe Basis eines Berges ferner scheinen als der Gipfel desselben Berges, welcher an sich ferner ist.

Perspektivische Veränderung der Größe eines Objektes.

477a (ca. 1510/15): Luft, die dichter ist und die sich zwischen das Auge und eine Sache schiebt, gibt dir diese Sache mit ungewissen und verschwommenen Grenzen wieder und läßt dieses Objekt (zugleich) von größerer Figur scheinen, als es ist. Dies geschieht so, weil die Linearperspektive den Winkel, in dem die Gestalten zum Auge getragen werden, nicht verkleinert und die Farbperspektive (den Gegenstand gleichzeitig) wegstößt (entfernt) und in einen größeren Abstand wegbewegt, als er (in Wahrheit entfernt) ist. So entfernt ihn die eine (Perspektive) vom Auge und erhält die andere (Perspektive) seine Größe.

Bei hohen Dingen kann ein Teil derselben deutlicher, ein anderer weniger deutlich, auch ein Teil dichter, ein anderer dünner als richtig scheinen; sogar bei Objekten unmittelbar nebeneinander, falls sie sehr hell und sehr dunkel sind.

452 (ca. 1510/15): Die unteren Grenzen entfernter Dinge werden weniger wahrnehmbar sein als ihre oberen Grenzen, und das geschieht vor allem bei Gebirgen und Hügeln, deren Gipfel sich ihren Hintergrund aus den Hängen anderer Berge, die hinter ihnen sind, schaffen. Und bei diesen sieht man die oberen Grenzen deutlicher als die unteren, weil die obere Grenze dunkler ist, da sie weniger von dichter Luft bedeckt ist, welche sich an den unteren Orten befindet; und sie (diese dichte Luft) ist diejenige, welche die genannten Grenzen der Basen der Hügel verschwimmen macht. Und dasselbe geschieht bei Bäumen, Gebäuden und anderen Dingen, die sich in die Luft erheben. Und daraus entspringt, daß die hohen Türme, gesehen aus großem Abstände, am Kopfe dick scheinen und am Fuße dünn, weil der obere Teil (dir) die Winkel (und Ecken) der Seiten zeigt, welche die Front begrenzen, da die feine Luft sie dir nicht verbirgt wie die dichte (Luft) jene am Fuße. Das geschieht ... weil, wenn dichte Luft sich zwischen das Auge und die Sonne hineinschiebt, diese (Luft) unten leuchtender ist als oben. Und wo die Luft weißer ist, bedeckt sie dem Auge die

dunklen Dinge mehr, als wenn diese Luft blau wäre. So sieht man in großem Abstände (bei den) Zinnen der Festungen, welche die Zwischenräume (zwischen den Zinnen doch) gleich der Breite der Zinnen haben, die(se) Zwischenräume (dennoch) viel größer scheinen als die Zinnen. Und in (noch) entfernterem Abstände besetzt und bedeckt der Zwischenraum (schließlich) die ganze (eigentliche) Zinne, und eine solche Festung zeigt dann nur (noch) eine Mauer, gerade und ohne Zinnen.

Übergang zu den anderen Perspektiven, Abschluß.

Gegenwirkung der Sonnenbeleuchtung

474 (ca. 1510/15): Obwohl sich die Kenntnis (Deutlichkeit) des Zustandes (*dell'essere*) vieler Dinge durch große Abstände verliert, werden nichtsdestoweniger sich jene (Dinge), die von der Sonne beleuchtet werden, deutlicher zeigen und die anderen werden in verschwimmende Nebel gehüllt scheinen.

Da die Luft mit jedem Grade der Niederung einen Teil an Dichte hinzu erwirbt, zeigen sich die Dinge, die niedriger sind, also verschwommener, und umgekehrt. Wenn die Sonne die Wolken am Horizonte rötet, werden die Dinge, die sich durch den Abstand in Blau kleiden (gekleidet hatten), (nun) Teilhaber solcher Röte, woher (dann) eine Mischung zwischen Blau und Rot entsteht, welche die Landschaft heiter und fröhlich macht. Und alle Dinge, die dicht sind und von solcher Röte beleuchtet werden, werden sehr klar werden und rötlich sein. Und die Luft, da sie transparent ist, wird solche Rötung gänzlich in (und durch) sich ergossen haben, wodurch sie sich von der Farbe der Lilie zeigt.

Immer wird jene Luft, die zwischen der Sonne und der Erde steht, wenn sie (d.i. die Sonne) sich erhebt und sinkt, mehr die Dinge bedecken, welche hinter ihr sind, als irgendein anderer Teil der Luft. Und das kommt daher, daß sie weißer ist.

477b (ca. 1510/15): Wenn die Sonne im Westen steht, verdichten die Nebel, die fallen, die Luft, und die Dinge, die nicht von der Sonne gesehen werden, bleiben dunkel und verschwommen und jene, die von der Sonne beleuchtet werden, röten sich und werden gelb entsprechend dem, wie die Sonne sich am Horizonte zeigt. Auch die Häuser, die von ihr beleuchtet sind, sind sehr sichtbar und besonders die Gebäude und Häuser der Stadt und der Landhäuser, denn deren Schatten sind (dann) dunkel, und es scheint, daß solche sichere Darzeigung (und Sichtbarkeit) ihren verschwommenen und unsicheren Fundamenten entspringt [wohl gemeint: sich aus verschwommener Basiszone oder Umgebung zu extremer Klarheit erhebt]; denn jede Sache ist (an sich) von einer einzigen Farbe (Dunkelheit), wenn sie nicht von eben dieser Sonne gesehen wird.

464 (ca. 1513/14): Von Gebäuden, abends oder morgens in Nebel oder dichter Luft und aus großer Entfernung gesehen, zeigt sich nur die Helligkeit ihrer von der Sonne, welche sich gegen den Horizont neigt, beleuchteten Teile; und die

Teile der genannten Gebäude, die nicht von der Sonne gesehen sind, verbleiben ungefähr in der Farbe der mittleren Dunkelheit des Nebels.

479 (ca. 1510/15): Ein schönes Schauspiel gibt die Sonne, wenn sie im Untergange steht. Sie beleuchtet (dann) alle die hohen Gebäude der Städte und der Burgplätze und die hohen Bäume der Landschaft und färbt sie mit ihrer Farbe. Und aller Rest von da nach unten bleibt von wenig Relief, da diese (Dinge), weil sie nur von der Luft(helle) beleuchtet sind, in ihren Schatten wenig Unterschied zu ihren Lichtern haben und sich darum nicht allzusehr abheben. Und die Dinge, die sich zwischen diesen mehr (in die Höhe) erheben, sind von den Strahlen der Sonne getroffen und färben sich, wie ich gesagt habe, in deren Farbe. Weshalb du (Maler) von der Farbe, aus der du die Sonne machst, zu nehmen und in jedwede helle Farbe, mit der du diese Körper beleuchtest, hineinzugeben hast.

4. Kapitel: Der Höhepunkt und das Ende der Malerei als Wissenschaft⁴³⁰.

Einleitung: Leonardo, Michelangelo, Raffael.

Leonardo's Lehre - das suchte ich auszuführen - war, die Malerei sei Wissenschaft (*scienza*), Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne. Der Maler erforsche es, indem er zeichne, male und - im Falle Leonardo's - schreibe. Das Ziel dieser Malerei als Wissenschaft sei die *dimostrazione* und zwar solcher Art, daß dasjenige, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne, einem betrachtenden Erwägen (*vedere e considerare*) unmittelbar (*immediate*) klar werde, so daß dieses Sichtbare und sichtbar Gemachte, aus- und durchgeführt, zu seiner Evidenz komme, nach Gewichtung und Proportion angemessen, richtig und vollständig (*in integrità*) sei; und eben dadurch, sowohl dem Zeitverlaufe wie der Tastbarkeit entrückt, auch - wie ich dann hinzusetzte: - zu seiner Schönheit komme. Der Weg dieser Wissenschaft, auf dem sie ihre Erfahrung, ihre *esperienza*, gewinne und ausbaue, so lehrte Leonardo, sei die *investigazione* und die *speculazione*, sei der *discorso*, sei das *giudizio* und die *grande discrezzione d'ingegno*, sei das Untersuchen und das beobachtende Nachdenken, das Erörtern, das Urteilen und dabei das fortwährende, die Eigenart bestimmende Unterscheiden, insbesondere letzteres das Vermögen eines dazu begabten Menschen.

Michelangelo (1475 - 1564) und Raffael (1483 - 1520) folgten - nach Auskunft ihrer Werke - Leonardo in diesem Verständnisse der Malerei als Wissenschaft und damit in der Vertiefung jener Malerei als Studienkunst, der eine von ihnen dreiundzwanzig, der andere einunddreißig Jahre jünger als ihr Vorgänger und beide, als Leonardo bei der vollen Ausbildung seiner Praxis und Lehre von der Malerei als Wissenschaft war, jüngere und junge Männer. Einem solchen Verständnisse der Malerei entsprechend, stellte Raffael sich und einen Malerfreund, wahrscheinlich Sodoma, auch nicht auf dem *Parnasse*, sondern in der *Schule von Athen* dar, nicht unter den Dichtern und nicht im Umkreise der

⁴³⁰ Dieses Kapitel beruht auch auf den folgenden Aufsätzen: Rudolf Kuhn, "Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508", *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, hg. Frank Büttner, Christian Lenz, München 1985, pp. 51-68, jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/10434/>; Rudolf Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?", *Über das Klassische*, hg. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, pp. 137-203; jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/9439/>; hier jeweils erweitert.

Musen um den Apoll, sondern im weiteren Umkreis des Platon und des Aristoteles, im Gefolge von Naturwissenschaftlern⁴³¹.

Doch die Oeuvres des Michelangelo und des Raffael sahen anders aus als dasjenige des Leonardo, so daß jene anderen und besonderen Weltaspekte, denen der eine und der andere sich widmeten, in diesem Kapitel kurz zu bestimmen sind. Ich beschränke mich auf die Malerei, lasse die Skulptur und die Architektur bei Seite, und beschränke mich zumeist auf Gemälde aus derjenigen Zeit, in welcher alle drei Männer neben- und gegeneinander wirkten. Dabei werde ich zunächst und auch hauptsächlich von Raffael handeln, deswegen, weil Raffael es war, der den Werkprozeß jener *dimostrazione* zu einer besonderen Vollendung brachte, und ich werde erst später versuchen, auf die Dreiheit Leonardo, Michelangelo, Raffael und nur kurz einzugehen.

1. Raffael⁴³² und die Vollendung des Werkprozesses.

Bei dem Versuche, von Raffael's beobachtendem Nachdenken und seinem fortwährend die Eigenheit bestimmenden Unterscheiden zu handeln und das *Procedere* seiner Entwurfsarbeit, die Methode seines Werkprozesses, zu erläutern, gehe ich in drei Schritten vor. Zunächst gehe ich ausführlicher auf die Figuren- bzw. die Gruppenbildung ein, auf die *figurazione*, anhand von Madonnen und Porträts, dann zügiger auf die Erarbeitung der Ordnung einer *Storia*, eines erzählenden Bildes bzw. - im ausgewählten Falle - eines erzählerisch einen Gedanken entwickelnden Bildes, auf die *disposizione*, anhand von Zeichnungen für die *Disputa*, und letztlich kurz auf die Ausarbeitung des Ganzen einer solchen, vielfigurigen *Storia*, auf die eigentliche *composizione*, anhand von Zeichnungen für die *Schule von Athen*.

a) *Figurazione* anhand von Hausmadonnen und Porträts.

Gemälde: *Madonna Tempi*, ca. 1507, Holz 0,75 x 0,52, München, Alte Pinakothek H.G. 796; *Madonna Colonna*, ca. 1508, Holz 0,77 x 0,56, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 248; *Madonna Alba*, ca. 1511, von Holz auf Leinwand übertragen, Durchmesser 0,95, Washington, National Gallery

⁴³¹ Darin war Raffael entschieden, er ergriff auch nicht die Möglichkeit, sich - oder einen herausragenden anderen Maler - in zwei der *Storie*, zweimal, darzustellen, wie ausschließlich Dante unter den Theologen in der *Disputa* und unter den Dichtern auf dem *Parnaß*.

⁴³² Die technischen Angaben und die Datierungen folgen im Falle der Gemälde: Luitpold Dussler, *Raffael, Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*, München 1966; im Falle der Zeichnungen: Oskar Fischel, Konrad Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen* (begründet von O. F., fortgeführt von K. O.), Berlin 1913 - 1972, zitiert als RZ mit Nummer, bzw. Eckhart Knab, Erwin Mitsch, Konrad Oberhuber unter Mitarbeit von Sylvia Ferino-Pagden, *Raphael, die Zeichnungen*, Stuttgart 1983.

of Art 24; *Madonna della Sedia*, ca. 1513/14, Holz, Durchmesser 0,71, Florenz, Galleria Pitti 151.

Zeichnungen: *Köpfe der Maria und des Kindes*, ca. 1510, rosa grundiertes Papier, Silberstift 0,14 x 0,11, London, British Museum 1866-7-14-79 (RZ 349); *Maria und das Kind*, ca. 1507, Spuren von Röteln, Feder 0,25 x 0,18, London, British Museum 1902-8-22-4 (RZ 109); *Maria und das Kind*, ca. 1507, bräunlich grundiertes Papier, r: Silberstift und Feder; v: Silberstift und Röteln, dann Feder 0,26 x 0,19, Wien, Albertina 209 (RZ 110/11).

Alle vier Gemälde, auf Holz oder ursprünglich auf Holz gemalt, zwei von ihnen Rundbilder, waren ihrer Funktion nach Hausmadonnen und drei dieser Gemälde ihrer Aufgabe nach Phantasieporträts, wenn ich einen, von Erich Hubala akzentuiert hervorgestellten, Begriff Ernst Buschor's zur Unterscheidung von (normalen) Modellporträts aufgreife⁴³³. Raffael gab in diesen Phantasieporträts und Hausmadonnen zugleich die *dimostrazione* seiner *esperienza*, welche seinem beobachtenden Nachdenken und seinem die Eigenart bestimmenden Unterscheiden erwuchs, seiner *esperienza* des Verhältnisses von Mutter und Kind, dieser sozialen, menschlichen Gemeinschaft, auch im Hinblick auf das Verhältnis dieser besonderen Mutter und dieses besonderen Kindes, und zweimal mitsamt dem Johannes.

Jeder Betrachter, der dem Halbfigurenbilde der *Madonna Tempi* des kaum vierundzwanzigjährigen Raffael in München begegnete, möchte das seelische Leben der darin einander verbundenen Personen empfunden haben.

Zu der Figurenbildung drei Bemerkungen: Zunächst charakterisierte Raffael Maria und das Kind gegensätzlich: beim Kinde die Festigkeit seines Leibes in Kopf, Schultern, Rücken und Gesäß; bei Maria in Leib und Gewand ein Zartes, Schwebendes, Schwingendes, ein Bewegliches in dem Mantel und dem Schleier über dem Kopfe, in dem Schleier und dem Ärmel über der Schulter, über dem Arme und wiederum in dem Mantel - im Rücken der Gestalt - von der Schulter herab und über die Hüfte hinauf; man betrachte den Mantel über dem Kopfe Mariens, sein Vorkommen und Zurückweichen, sein Untertauchen dann unter dem Mantelwulste im Nacken, sein verdecktes Verschwinden oberhalb und sein Wiederauftauchen unterhalb der Schulter, man folge dem Saume des Mantels, seinen Zügen, Kurven und Kehren; dem Saume, der zugleich der Figur- und Gruppenkontur nach links war; als Kontrast dann der Figur- und Gruppenkontur auf der rechten Seite: die kräftigen, klaren, konvexen Bögen, die - senkrecht übereinandergestellt - die Schulter, den Rücken des Kindes und die seinen Leib nun angepaßten Finger

⁴³³ Erich Hubala, "Johann Michael Rottmayr als Porträtmaler", *Von österreichischer Kunst, Festschrift Franz Fuhrmann 1981*, Klagenfurt/Salzburg 1983, pp. 113-123, bes. pp. 113sq. Hubala bezieht sich auf das grundlegende Werk: Ernst Buschor, *Bildnisstufen*, München 1947; spätere Ausgabe: Ernst Buschor, *Das Porträt, Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*, München 1960.

der Maria beschlossen; hier stand auch der Mantel der Maria horizontal, wie rechtwinklig, vom Leibe des Kindes weg: so fügte Raffael gegensätzlich Charakterisiertes in die Einheit der Gruppe, zueinander gewogen und ruhig. Sodann war das seelische Leben beider Personen zwar sofort als Stimmung empfindbar; doch war es durchgängig als Handlung, als artikulierte, differenzierte Handlung (*agere*, Tun) da: man betrachte, wie Maria, die stand, den Unterarm, den Raffael anders als den Oberarm nach Form und Farbe leibnah bildete, zum Kinde hinaufführte, die Hand im Gelenke winkelte, das Kind im Rücken stützte, mit dem Daumen seine Schulter fühlte, mit den Fingern es in der Seite hielt; wie sie mit der anderen Hand das Kind zu sich hob und trug; wie das Kind, an ihren Busen gehoben und gehalten, mit dem aufgehobenen Ärmchen sich abstützte, um, gehalten und gefaßt, doch herauszuschauen; und wie die Mutter den Kopf neigte, um mit Wange, Nasenflügel und Lippe das Kind zu fühlen; Tragen, Fassen und Halten, Fühlen, Selbständigkeit und Zuneigung, Zärtlichkeit ..., alles das war Handlung und Bewegung, wurde als artikulierte, differenzierte Bewegung und Handlung realisiert, sowie es Leonardo gefordert, der die *dimostrazione* der *accidenti mentali* in den *attitudini et moti*, die Darstellung des den Geist und die Seele der Gestalten Erfüllenden in Haltungen und Bewegungen für die *parte più nobile* der Figurenbildung erklärt und für jenes gehalten, welches die *grande discrezzione d'ingegno* erfordere.

Letztlich betrachte man noch einmal den rechte Kontur an der Schulter und dem Rücken des Kindes und an den Fingern der Mutter: wie klar die Bögen gezogen wurden, wie gemessen und rhythmisch sie einander folgten, dreimal der größere über der Schulter und dem Rücken des Kindes, viermal, auf die Hälfte verknüpft, der kleinere, die Finger der Maria begrenzend; man beachte, daß eine solche Folge der Bogen bestand, sie eine gemessene und rhythmische Einheit bildete und daß in diese gemessene und rhythmische Einheit sachlich Verschiedenes, Schulter, Rücken des Kindes, Hand seiner Mutter zusammengebracht wurden, wie sich reimend.

So stand die Madonna vor Erdreich und Wasser, vor einer links wie rechts in der Ferne auftauchenden Stadt, vor noch entfernteren Bergen und vor dem Himmel, vor einer Welt.

Die *Madonna Tempi* war zugleich ein Beispiel für den ersten Madonnentypus des Raffael: die Mutter und das Kind, ruhig und aufrecht⁴³⁴.

Die *Madonna Colonna* in Berlin, ein Jahr jünger, 1508, war ein Beispiel für den zweiten Madonnentypus des Raffael: die Mutter mit dem schräg bewegten Kinde⁴³⁵.

⁴³⁴ Z.B. auch die *Madonna del Granduca*, Florenz, Galleria Pitti 178.

⁴³⁵ Z.B. auch die *Madonna d'Orléans*, Chantilly, Musée Condé 39, und die *Madonna Esterházy*, Budapest, Museum der Bildenden Künste 71.

Raffael gestaltete die Mutter und das Kind in diesem Halbfigurenbilde zunächst einander ähnlich und korrespondierend, dann die Mutter aber, vor allem in der Bewegung ihres linken Armes und ihrer linken Hand, präziös differenziert.

Maria saß auf einem Erdhügel, jenseits dessen fröhliche Wiesen und Bäume, links in Andeutung Stadt und See, beidseits Berge und der Himmel; sie saß, leicht schräg von links zu sehen, hatte den rechten Arm und die rechte Hand weit im Bogen hervorgeführt, das Kind darin zu halten; hatte ihren Oberkörper dadurch leicht zu ihrer Linken vorgewendet und schaute zu ihrer Rechten auf das Kind und sein Tun. Auch der Knabe saß, saß lateral nach rechts, auf dem linken, näheren Oberschenkel seiner Mutter, hatte sein linkes, ferneres Bein angehoben und angezogen, was das Bäuchlein hervortrieb, und seine Ferse an das Bein seiner Mutter gelehnt, eher aufgesetzt; der Knabe lag zugleich aus dem Sitzen heraus rücklings bequem in der Hand und dem Unterarme der Mutter; er hatte die Linke auf deren Schulter gelegt, um sich wiegend zu balancieren, griff mit der Rechten aus und griff vor ihrem Hemde in den Saum ihres Kleides⁴³⁶, und er schaute für's Erste noch - dem Greifen korrespondierend - über die nähere Schulter auf und heraus, als habe ein Betrachter ihn aufmerken lassen. Maria trug ihren Mantel, links über die rechte Schulter und den rechten Arm gelegt und rechts von hinten voll über das linke Bein gebreitet, auf welchem der Knabe saß: so erschien dessen Leib im Oberkörper vor dem hellen Blau, im Unterkörper auf dem dunkleren Blau ihres Mantels und im mittleren Teile vor dem Rot ihres Kleides und neben dem Rot ihres Ärmels; und den Rücken des Knaben begleitete noch das Weiß eines, der Lage nach nicht näher geklärten, Tuches⁴³⁷. Raffael figurierte Maria und das Kind, wie gesagt, zunächst und hauptsächlich in stimmiger und schwingender Korrespondenz; er artikulierte dann aber plötzlich die Haare der Mutter, durch die ein Tuch geschlungen, kleinteiliger präzis und vor allem ihren linken Arm und ihre linke Hand distinkt durch das dreimalige durch die Kleidschlitze Hindurchquellen des Hemdes, deren erstes auch dem weißen Tucho im Rücken des Kindes korrespondierte, und durch das plötzliche zur Seite Ab- und Anheben des Armes, sodaß zwischen dem Leibe und dem Arme Landschaft sichtbar wurde, und durch das Einwenden der linken Hand, um das geöffnete kleine Buch, welches Maria mit dem Daumen wohl gegen den eingezogenen Zeigefinger hielt, zur Seite und anzuheben, wodurch das Buch vor den höchsten Baum der Landschaft geriet, auf die Welt bezogen

⁴³⁶ Das gleiche Motiv in der auch gleichzeitigen *Madonna del Baldacchino*, Florenz, Galleria Pitti 165, auf welcher Tafel Maria ihr Kind jedoch zurückhielt: in der Öffentlichkeit, für welche ein Altarbild bestimmt, schickte sich solches Tun nicht, umso eher im privaten Bereiche, für den eine Hausmadonna bestimmt.

⁴³⁷ Es gibt Spuren eines durchsichtigen Schleiers auf der Schulter Mariens links, neben ihrem Halse rechts und eines weiteren (?) oberhalb des Leibes des Kindes und oberhalb seines höheren Fußes, mit deren letzterem dieses ‚Tuch‘ ursprünglich zusammengehangen haben könnte.

wurde, ein markant herausgehobenes Buch der Gebete, vielleicht der Psalmen, oder einer prophetischen Schrift, in welchem sie gelesen, das sie nun aber zur Seite hob; welcher Lektüre korrespondierend, sie sich der Gegenwart des Knaben in ihrem Arme zuwandte und seinem gegenwärtigen Verlangen.

Ein nochmals ein oder zwei Jahre jüngeres Studienblatt im Britischen Museum (aus dem sg. Rosa Skizzenbuche) zeigte die *Köpfe der Maria und des Kindes*, zwei Studien für die *Madonna Aldobrandini* (London, National Gallery 744). Diese Studien waren innerhalb des Studienprozesses die nahezu endgültigen Klärungen des Ausdruckes der Maria wie des Kindes - wenn Raffael später für das Gemälde, um den Johannes noch hinzuzufügen, die Komposition und die Stellung der Personen zueinander auch änderte. Diese zwei Studien waren, obwohl eine körperliche Verbindung garnicht dargestellt wurde, dennoch eine Studie für eine Gruppe mit der Binnenfolge Maria - Kind; Maria hatte ihren Kopf gegen den Hals zur Seite geneigt, ihren anmutig geschwungenen Mund geschlossen, die Augendeckel gesenkt und schaute, wie die Iris des rechten Auges erkennen läßt, auf das Kind; das Kind hatte die Augen zu seiner Linken nach oben gedreht, den Mund offen, und es lachte: die Mutter beobachtete dieses Lachen, und aus ihrer anmutenden Aufmerksamkeit brach sein Lachen hervor.

Beide Studien, auf rosarotem Grunde mit dem Silberstifte gezeichnet, waren delikate, gleichmäßig, ausgewogen und fein (was ein Reproduktionsfoto nicht ahnen läßt): man beachte z.B. das Reflexlicht, welches rechts am Gesichte und Halse der Maria herablief, und die gegen das Ohr über dieses Reflexlicht und über den Kontur hingehende Schraffur, höher die Schraffur dann ohne ein Reflexlicht darunter, höher auch bei Stirne und Haar, dann links bei der Backe und dem Halse. Vor allem jene jeweils über den Kontur hingehende Schraffur schuf den Ausdruck der Weichheit, und sie ließ zusammen mit der Hintergrundverdunkelung an der Backe und dem Halse links wie an der Backe rechts den Leib wie auftauchen. Der feine Zug der Augenbrauen, das kräftige, aus der Stirne Fahren der Haare, die heftigen Haarkringel beim Kinde indizierten kontrastierend dann Unmittelbarkeit.

Ich nenne noch zwei Zeichnungsblätter (beide aus dem sg. Großen Florentiner Skizzenbuche) des wiederum Vierundzwanzigjährigen aus der Zeit der *Madonna Tempi*; das eine in der Albertina in Wien, das andere im Britischen Museum in London. Raffael zeichnete oben auf dem bräunlich grundierten Verso des Wiener Blattes in Rötel, sonst über Silberstift in Feder und auf dem ebenfalls bräunlich grundierten Recto abermals über Silberstift in Feder, Raffael zeichnete auf dem Londoner Blatte, dem besondere Aufmerksamkeit gelte, über Spuren von Rötel in Feder mit brauner Tinte. Beide Blätter (mit der Ausnahme des Wiener Recto) gehörten zu denjenigen, welche Raffael mit Motiven für Gruppen aus Maria und dem Kinde, mit Ureinfällen

(*componimenti inculti*), fast überfüllte, die Raffael's reiches Vermögen in der Findung von Motiven bezeugten, darunter, wie bekannt, Motiven für die *Madonna Tempi*, die *Madonna Colonna*, die *Madonna Bridgewater* u.a. Zur Hauptzeichnung auf dem Londoner Blatte: diese Gruppe bestand wiederum aus gegensätzlich charakterisierten Figuren; vor allem war die Madonna ruhig und das Kind bewegt. Diese Gruppe gehörte zu dem in Raffael's Entwicklung dann dritten Typus einer Mutter mit dem in sich bewegten Kinde⁴³⁸. Das Geistige und das Seelische der Personen war abermals als Handlung der Gestalten da, als deren Haltung, Neigung, deren Bewegung und Wendung, für sich und zueinander; so im Kinde: es bewegte kräftig die Beine, den Leib, auch seinen Kopf; das Kind war, auch im Kontraste zur Mutter, eine eigene Person eigener Kräftigkeit: wie herablaufend von ihrem Schoße, löste es sich (in seiner Leibesmitte) von der Mutter, und doch: mit seinem rechten Ärmchen auf ihrem es umfangenden Arme ruhend, mit seinem linken Händchen nach ihrer Hand greifend, mit seinem Blicke in ihren Blick sich wendend, noch seine Lebendigkeit für die Mutter lebend: dieses eigenkräftige, wie herablaufende, sich ablösende Erfüllen von Ort und Hut der Mutter, das war sein gegenwärtiger, geistig-seelischer Zustand, und es war der Zustand eben dieses Kindes, dessen Namen, dessen weiteren Weg Raffael wie der Betrachter kannten: in ihm, dem göttlichen Kinde - und das war durchgängig der Sinn des dritten Madonnentypus des Raffael - war Kräftigkeit, waren Bewegung, Wendung und Aufschauen zu vollkommener Lebendigkeit im Menschen gebracht. Zur Figurierung ein Hinweis: man betrachte das Bewegungszentrum: wie die Glieder und die Teile des Leibes räumlich divergierten und diese divergierenden Teile und Glieder in eine Einheit figuriert wurden: der rechte Oberschenkel des Kindes lag schräg uns entgegen, vor und herab, tiefer Unterschenkel und Fuß; den Leib beugte es nach links vor und hinauf, höher noch Brust und Kopf; der linke Oberschenkel führte nach rechts hinab, der Unterschenkel ferner zurück; und dieses oberhalb des vorkommenden Beines Divergente - nach oben und unten, rechts und links, nah und fern - kräftig umrissener Glieder wurde in einem weiteren, energischen Federzuge durch einen kräftigen Bogen von der Taille bis zur Kniekehle zusammengenommen, welchem Bogen ein anderer Bogen unterhalb des Bauches korrespondierte. Dieses Bewegungszentrum, plastisch kräftig, war nach Divergenz und Einheit prägnant, durch Korrespondenz der Bögen klingend, vor dem Fond der Schraffuren an der Madonna leuchtend; es war ein Paradigma für Figurierung. Es zeigte, wie Raffael mit einem Male eine strahlkräftige, prägnante, klingende und durch die ganze Gruppe hindurchklingende - man sehe die

⁴³⁸ Z.B. außer der *Madonna Bridgewater* und der *Madonna Alba* (s. etwas weiter unten) auch die *Madonna Aldobrandini*, London, National Gallery 744, und die *Madonna dell'Impannata*, Florenz, Galleria Pitti 94.

Konturbögen an der Brust der Madonna rechts, ihrer Schulter und ihrem Gesichte links - eine durch die ganze Gruppe hindurchklingende, prägnante, strahlkräftige Formulierung gelang für eine höchst komplexe Bewegungsvielfalt. Beide Blätter zusammen waren und sind lehrreich, weil sie erlauben, deutlich die Findung eines Motives von der Figurierung zu unterscheiden, die *figurazione* von der *invenzione*: man suche die anderen Zeichnungen auf ihnen ab auf solche Prägnanz und Strahlkraft hin, man wird Klingendes finden, das wenig sagte, Sachsgendes, das noch nicht klang, und viele Übergänge: unvergleichlich darin aber dieser Ureinfall, aus dem Raffael später die *Madonna Bridgewater* (Edinburgh, National Gallery NGL 065.46, Leihgabe des Earl of Ellesmere, London) entwickelte.

Das Rundbild der *Madonna d'Alba* in Washington, drei oder vier Jahre jünger, von der Hand des achtunzwanzigjährigen Raffael, war ein Ganzfigurenbild, in dem das Natürliche vom Zeichen des Kreuzes aus zum Bedeutenden hin auch überschritten wurde⁴³⁹. Die Gestalten *in humilitate* am Boden vor und in einer weiten, sommerlichen Landschaft mit Wiesen und einem Flusse, mit einer Insel und Gebäuden links, mit Wanderern und Reitern rechts, dann mit Bäumen, Hügeln, Felsen und dem Himmel. Maria saß auf der Erde, halb von rechts zu sehen, im Oberkörper her-, im Kopfe wieder zu ihrer Rechten und fast ins Profil gewendet; das Kind saß ansichtig, hochgezogenen linken Beines, auf dem rechten Beine seiner Mutter, stützte sich mit dem linken Arme und seiner linken Hand auf ihren Leib; es stand zugleich auf dem rechten Beine und trat mit seinem rechten Fuße Mariens linkem Fuße nach; es ruhte mit dem rechten Arme auf Mariens Arm, hob daraus Unterarm und Hand, ergriff das Kreuz und besann den Schaft des Kreuzes oder den Johannes, welcher links, kniend, gesammelte Blüten im Bausche seines Fellkleides, diesem Kinde das Kreuz hielt: das Kind hatte sich nach rechts zur Mutter bewegt und ergriff von dort aus das Zeichen des Leidens, und es entfaltete sich zugleich nach unten und oben zu einer Präfiguration des Auferstandenen mit dem Siegeszeichen: eine Allusion an die Inkarnation und die Geburt zum Leiden und zur Auferstehung. Die Mutter hinterfing das Kind mit ihrem ausgestreckten rechten Arme, schützte es vorne durch das Heben ihres linken Beines, trat seinem Fuße mit dem ihren voran: sie ließ das Kind ruhen und sich bewegen, sie nahm das Buch der Weissagung in ihrer Linken zurück, den Johannes mit ihrer Rechten heran und besann ihrerseits die Mitte

⁴³⁹ Die *Madonna Solly* Raffael's, ca. 1500/01, Holz 0,52 x 0,38, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 141, ein Werk des siebzehn/achtzehnjährigen Raffael, war ein erstes, uns erhaltenes Werk, in dem Raffael das Natürliche zum Bedeutenden hin überschritt, in welchem Maria ein (wohl prophetisches) Buch las und das Kind, mit einem Passionsvogel in der Hand, räumlich durch die Bahn des Lesens hindurch, über das Buch hinaus und (räumlich) höher hinaus sann, um von der Passion her, was die Mutter da las, zu verstehen.

des Kreuzes. Auch hier war alles Geistige und alles Seelische artikuliertes, differenziertes Handeln und Tun.

Schließlich das Halbfigurenbild der *Madonna della Sedia* in Florenz des nun dreißigjährigen Raffael: links, nahe dem Rande erhob sich das einzige senkrechte Motiv in diesem Rundbilde: der Pfosten der Rückenlehne des bräunlich-roten Stuhles, auf dem Maria saß, ein Baluster mit einem runden Knaufe; die rote, goldverzierte, stoffene Rückenlehne wohl eines Klappstuhles mit ihren dicht herabhängenden Fransen schwang, zunächst mit zwei Metallspangen befestigt, von diesem Baluster aus in einem Bogen nach links und in die Ferne, gegen welche Lehne Maria sich bequem zurücklehnte. Maria hatte einen kostbaren, grünen, durch weiß-rote und blaue Streifen gemusterten Schal um die Schultern geschlungen und über die Brust gebreitet, trug ein ocker gemustertes, inkarnatnahes, weiß-graues Tuch über dem Kopfe und dem Nacken und hatte ihren hellblauen Mantel über den Schoß gelegt; sie saß lateral nach rechts, das linke Bein eine Stufe erhöht; sie hielt ihr Kind mit der niedergewendeten Linken in seinem Rücken und seiner Seite und mit der Rechten, aus rotem, goldgesäumten Ärmel horizontal über die Linke geführt und darauf liegend, fest bei sich, sie hielt es sich nahe, und sie schaute, Jochbein und Stirn an sein Köpfchen gelehnt, es zu fühlen, leicht hergewendeten Gesichtes heraus, wie den Betrachter beobachtend und sinnend, wer er sei und was seinerseits er sinne. Das Kind in bald gelblichem, bald rötlich ockernem Kleide saß ihr gegenüber, lateral nach links, es saß auf ihrem näheren Beine, gegen ihr ferneres gelehnt, von diesem wie umschlossen, es hatte die Füßchen diesseits und sein rechtes Füßchen - leicht gespreizter großer Zehe - zugleich aufgerichtet - jenem Balusterknaufe korrespondierend -, es neigte den Oberkörper seiner Mutter zu, und es hatte sein näheres Ärmchen über ihrem näheren Arme liegen, den Ellenbogen herausgewendet, und die Hand unter ihren Schal geschoben, Wärme suchend, Wärme fühlend; es schaute, den Kopf hergewendet, ebenfalls heraus; beide saßen, zu und ineinander geschmiegt. Der dritte endlich, Johannes, in bräunlichem (Fell?-) Kleide, kniete jenseits des erhöhten Beines der Maria, kniete jenseits beider Gestalten, und er hob, das goldene Kreuz zwischen Schulter und Arm an sich haltend, seine gefalteten Händchen, hob sein Köpfchen neben und über diese Hände, aufschauend zu Mutter und Kind, welche seitlich vor ihm beieinander und auf den Betrachter gewandt. Nur in diesem unter den vier herangezogenen Gemälden stellte Raffael seine Gestalten in einem Innenraume dar; nur in diesem war das Kind bekleidet, Wärme suchend, wie in einem Herbste.

Zugleich war die *Madonna della Sedia* ein Beispiel für den vierten Madonnentypus des Raffael: für die Maria mit dem übernatürlich schauenden, göttlichen Kinde⁴⁴⁰, dessen höchste Ausformung bekanntlich in dem

⁴⁴⁰ Z.B. auch die *Madonna della Tenda*, München, Alte Pinakothek H.G. 797.

Altarbilde der *Madonna Sistina* (Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister 93) auf uns gekommen. Demzufolge waren die Blicke aller drei Personen verschieden: die Augen des Kindes groß, rund und schauend; die Partie unterhalb seiner Augenbraue rechts wurde im Ärmel- und in dem Kleidaufschlage, durch die ganze Figur hindurch klingend, wiederholt, so daß, wie die Augen nach rechts, so die Ärmchen und Beinchen nach links hervor schauten; anders der Blick der Maria: zwischen den Lidspalten heraus blickend; diese Lidspalten wurden in den Bandstreifen des Schales und des Kopftuches wiederholt, durch die ganze Figur hindurch klingend; und nochmals anders war der Blick des Johannes, seinem Munde gleich, - wie sprechend.

Madonna im Grünen, 1506 (datiert), Holz 1,13 x 0,88, Wien, Kunsthistorisches Museum 628; *Madonna mit dem Stieglitz (Madonna del Cardellino)*, ca. 1506/07, Holz 1,07 x 0,77, Florenz, Galleria degli Uffizi 1447; *Madonna La belle Jardinière*, 1507 (datiert), Holz 1,22 x 0,80, Paris, Musée du Louvre 1496.

Zeitlich zwischen Giovanni Bellini (ca. 1430 - 1516) als Madonnenmaler⁴⁴¹, der allerdings bis 1516, vier Jahre vor Raffael's Tod, wirkte, und Nicolas Poussin (1594 - 1665) als Maler Heiliger Familien⁴⁴² war Raffael bekanntlich der fruchtbarste Maler sowohl von Madonnen wie von Heiligen Familien. So schuf Raffael binnen eines Jahres - vor und während der Arbeit an der *Madonna Tempi* - und wiederum für Bürgerhäuser auch diese drei, hier angeführten, einander ähnlichen und ähnlich großen, ganzfigurigen Bilder Mariens mit dem Kinde und dem Johannesknaben vor und in einer Landschaft. Raffael variierte dabei die Gemeinschaft dieser drei Gestalten: Er wendete Maria einmal in ihrem Unterkörper deutlich nach rechts und in ihrem

⁴⁴¹ Man könnte z.B. die folgenden Werke vergleichen: Bellini, *Madonna Frizzoni* (1460/64, Venedig, Museo Corner) - Raffael, *Madonna Colonna* (s.o.); Bellini, *Madonna Greca* (1460/64, Mailand, Pinacoteca di Brera) - Raffael, *Madonna d'Orléans* (1506/07, Chantilly, Musée Condé); Bellini, *Madonna Lochis* (1460/64, Bergamo, Accademia Carrara) - Raffael, *Madonna Bridgewater* (1508, s.o.); Bellini, *Madonna degli alberetti* (1487, Venedig, Gallerie dell'Accademia) - Raffael, *Madonna del cardellino* (s.o.).

⁴⁴² Man könnte z.B. die folgenden Werke vergleichen, die Werke Raffael's oft in Atelierausführung: Raffael, *Madonna del Pesce* (Altarbild, ca. 1513/14, Madrid, Museo Nacional del Prado) - Poussin, *Hl. Familie auf der Treppe* (1648, Washington, National Gallery of Art); Raffael, *Madonna del divin' amore* (ca. 1518, Ausführung wohl von Penni,) - Poussin, *Hl. Familie mit den zehn Figuren* (1649, Dublin, National Gallery of Ireland) und *Hl. Familie mit dem hl. Johannes* (1655, Sarasota, John and Mable Ringling Museum); Raffael, *Kleine hl. Familie* (ca. 1515, Ausführung wohl von Penni, Paris, Louvre) - Poussin, *Hl. Familie mit den sechs Putten* (ca. 1650, Malibu, Paul Getty Museum, und Pasadena, Norton-Simon-Museum); Raffael, *Madonna della quercia* (1518/19, Ausführung wohl von Giulio Romano, ev. Beteiligung Giulio's am Entwürfe, Madrid, Museo Nacional del Prado) - Poussin, *Hl. Familie unter einer Baumgruppe* (Anfang 1650er Jahre, Paris, Louvre); Raffael, *Madonna Canigiani* (ca. 1507, München, Alte Pinakothek) - Poussin, *Hl. Familie mit betendem Josef* (ca. 1656, Paris, Louvre).

Oberkörper leicht her, einmal leicht nach rechts und im Oberkörper fast in's Frontale her und einmal nach links. Raffael wendete keine der beiden Hauptfiguren entschieden nach rechts, von ihrem Orte zu einem Handeln oder einem Tun aufbrechend, eher nach links, besinnlich. Johannes war zweimal - zugleich Anhebungsfigur der Konfiguration - zu der Mutter und ihrem Kinde herzugekommen, er war das eine Mal Maria räumlich parallel niedergekniet und Christus aufmerksam das Kreuz bringend, das andere Mal herzutreten, von Maria herangenommen, von ihrer Rechten in seinem Rücken und seiner Seite gestützt, Christus, eher fragend, einen Stieglitz bringend, beides, Kreuz und Distelfink, Zeichen des Erlösungstodes, Zeichen der Passion, beide Male unter den Augen Mariens; und das dritte Mal war er - zugleich die Schlußfigur der Konfiguration - räumlich vor Maria niedergekniet, mit dem Kreuze in der Hand und an der Schulter, und schaute zu Christus auf. Und Christus - der Typus: schräg bewegt - ging einmal, wie Maria sich nach rechts wendete, so nach links einen Schritt, wie das linke Füßchen zeigt, auf Johannes zu, an seinem Rücken und seinem Bauche zwischen den Händen und den Fingern der Mutter gehalten und geführt, mit der Linken ihren Arm berührend, mit der Rechten hoch oben jenes Kreuz ergreifend, das Johannes ihm brachte. Die Stellung dieses Kreuzes in den drei Händchen dieser zwei Knaben war so ruhig, so schwebend, daß man meinen konnte, Johannes habe das Kreuz gebracht und Christus es ergriffen, wie auch meinen konnte, Christus belehnte Johannes damit, auf daß dieser von dem Erlösungstode künde (Joh. 1,29), wie Johannes auf dem dritten Gemälde das Kreuz denn auch ergriffen und an seine Schulter gelehnt hatte. Einmal stand Christus - der Typus: aufrecht ruhig - zwischen den Beinen seiner Mutter vor ihrem Schoße, mit dem rechten Füßchen auf ihrem rechten Fuße, das linke Händchen an der Hüfte, und richtete seinen rechten Arm, den Kopf und den Blick auf und hielt die Rechte über den Kopf des Stieglitz, wie zu Segen und Schutz, und schaute Johannes dabei in die Augen. Und einmal stand Christus - Typus: in sich bewegt - mit seinen beiden Füßchen auf Mariens rechtem Fuße, hergewendet, drehte sich zu seiner Linken zu seiner Mutter, stützte und hielt sich mit seiner Rechten an ihrem Knie, legte sein linkes Ärmchen weit über ihren Schoß in ihre linke Hand, wie nach dem Buße greifend, das sie in ihrem Arme gegen den Leib gestützt, und schaute, von ihrer Rechten an Schulter und Nacken gehalten, zu ihr auf, welche ihrerseits, leicht gehobenen Kopfes aufmerkend, auf ihn nieder schaute. Und Johannes schaute zu dieser Epiphanie des in sich bewegten, göttlichen Kindes⁴⁴³, zu dieser Bekundung der Fülle des Lebens in einem Menschen, verehrend und wie vergehend in seiner Verehrung auf. Raffael variierte in diesen drei Bildern den gleichen Vorwurf, und er stilisierte die drei Konfigurationen/Gruppen unterschiedlich, auf einer anderen Ebene

⁴⁴³ Raffael's Vorbild war, wie bekannt, der Christusknabe in Michelangelo's *Brügger Madonna* (*Moucron Madonna*, 1504, Brügge, Liebfrauenkirche).

und in umfassenderer Weise abermals typisierend und solcher Art das Individuelle verallgemeinernd.

Denn in der *Madonna im Grünen*, in der Christus sich nach links bewegte, zeigten sich die Figuren, trotz des Winkels in der Grasnarbe voran, vor allem von links nach rechts gebreitet: durch das weit nach rechts hin geführte Bein der Maria, durch das entgegengewendete Gehen des Kindes, durch die flächigen Linien und Bögen der Schulter der Mutter und des Saumes ihres Kleidausschnittes, welcher in den Schulterkontur übergeführt, durch die lang herabgestreckten Arme und auch durch die flache, weit gebreitete Seenlandschaft. In der *Madonna mit dem Stieglitz*, in der Christus ruhig dastand, zeigten sich die Figuren aufgerichtet und pfeilerhaft: durch die fest aufgestellten Beine der Maria, ihren aufgerichteten Oberkörper, ihren kantigen Kopf, ihren eckigen Kleidausschnitt, auch durch die immer wieder aufragenden Bäumchen in der Landschaft. Und in der *Belle Jardinière* endlich, in welcher Christus in sich bewegt, da erschien auch Maria nicht mehr pfeilerartig, sondern säulenrund: durch die Schnürung der Taille, den Umschwung des Mantels, durch ihren Kleidausschnitt und die Hals-Trommel. Und Raffael ließ dem einmal Flächenhaften, einmal Pfeilerartigen, einmal Säulenförmigen auch noch den Himmel entsprechen: eine ausgedehnte Wolkendecke bei der *Madonna im Grünen*, dann eine rhombische Öffnung der Wolken bei der *Madonna mit dem Stieglitz* und eine runde, in das Bogenrund der Tafel auch gefügte Öffnung der Wolken bei der *Belle Jardinière*, wie sich der Himmel bei der als nachfolgend überlieferten Begegnung des Christus und des Johannes bei der Taufe Christi aufzutun würde, dann zur Bezeugung des Christus.

Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni, ca. 1505 und ca. 1506, Holz je 0,63 x 0,45, Florenz, Galleria Pitti 61 und 59; *Bildnis einer Frau (La Muta)*, ca. 1506, Holz 0,64 x 0,48, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; *Bildnis des Papstes Julius II. della Rovere*⁴⁴⁴, ca. 1511, Holz 1,08 x 0,80, London, National Gallery 27; *Bildnis des Kardinals Alessandro Farnese*, ca. 1511, Holz 1,37 x 0,90, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte 145; *Bildnis des Papstes Leo X. de' Medici mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi*, ca. 1517/19, Holz 1,54 x 1,19, Florenz, Galleria degli Uffizi 40 P. Im Hinblick auf die Figuration seien auch einige Porträts - nach erwähnter Unterscheidung Buschor's: Modellporträts - herangezogen. Raffael schuf zumeist Einzelporträts, einmal Pendantporträts (der Angelo und Maddalena Doni), gelegentlich Doppelporträts (s.u.), einmal auch ein Trippelporträt (s. hier); Raffael schuf sie als Halbfigurenporträts, zumeist einschließlich der Hände, oder als Dreiviertelfigurenporträts und zumeist sitzender Gestalten.

⁴⁴⁴ Über das Londoner Gemälde als das Original s. Cecil Gould, *Raphael's 'Portrait of Pope Julius II', The Re-emergence of the Original*, London o.J.

Raffael studierte und erforschte die Individuen, die er malte, in ihrem Verhältnisse zu sich selbst, zu Umständen, zu Nächsten, zum Betrachter/Besucher. Die von Leonardo Porträtierten entzogen oder erschlossen sich immer wieder durch eine momentane Wendung, durch ein momentanes Lächeln, darin ein Seelisches; die vom jungen Tizian Porträtierten - um den nächsten Großmeister des Hochrenaissanceporträts zu nennen - offenbarten sich nach Energie und Willen, nach ihrem Charakter; Raffael's Gestalten waren dem gegenüber zumeist ruhig, zumeist sowohl dem Momentanen wie der sprechenden Äußerung fern, in gesammeltem geistigem Schauen. Ein Betrachter müßte die von Raffael Porträtierten nochmals beobachten, studieren, um sie kennen zu lernen, und er würde gut daran tun, auch ihre Hände zu beachten, in deren Haltung und Bewegung ihr innerer Zustand sich zumeist unbewußt äußerte.

Raffael studierte und malte 1505, zwei- bzw. dreiundzwanzigjährig, den damals neunundzwanzigjährigen Angelo Doni (1476 - 1539), einen jungen Florentiner Handelsherrn, und ein Jahr später als Pendant dessen dazumal siebzehnjährige Frau Maddalena, geb. Strozzi (1489 - 1540); die beiden Dargestellten hatten zwei/drei Jahre zuvor, 1503, geheiratet, und Angelo hatte schon 1504 ein Gemälde, das der *Hl. Familie*, dem Michelangelo in Auftrag gegeben und von ihm erworben, den *Tondo Doni* (Florenz, Galleria degli Uffizi 1456).

Raffael setzte in den zwei Gemälden Angelo und Maddalena Doni schräg einander gegenüber, den Mann halblateral nach rechts, die Frau halbventral nach links und beide nach rechts auf den Betrachter schauend, den Mann, entsprechend der Haltung seines Oberkörpers, mit einer leichten Wendung des Kopfes und der Augen, die Frau ihren Kopf entschiedener, mehr noch ihre Augen zur Seite wendend. Raffael setzte Mann und Frau vor verschiedene Landschaften; die eine dieser Landschaften war ferner, weiter, ihren Höhen nach leicht schwingend, so bei dem Manne, schwingend wie die Säume des Wamses und des Hemdes an seinem Halse, wie sein Mund und wie die Lider seiner Augen - sein Kopf stand vom Halsansatz an frei vor dem Himmel mit seinen einzelnen Wolken -, die andere der Landschaften war näher, dichter, den Höhen nach kräftiger gebogen, so bei der Frau, kräftiger gebogen wie die Säume ihres Kleides und ihres Hemdes, wie ihre Schultern, ihre Backen, ihre Stirne und ihre Augendeckel - die halbe Büste aufragend vor dem Himmel mit wiederum einzelnen Wolken -, zugleich mit einem akzentuierenden Baume links, welcher nach Auftragen und Ausbreitung ihrer Nase und ihren Augen korrespondierte; doch saß der Mann infolge seiner schwarzen Mütze, seiner dunkelbraunen Haare, seines schwarzen Wamses und seiner kräftig roten Ärmel wie vor der Landschaft, distanzierter, und war die Frau infolge der blauen Ärmel zu Seiten des heller roten Mieders der Landschaft näher.

Frau Maddalena saß in einem Lehnstuhle, Herr Angelo am Beginne einer in die Ferne gehenden Balustrade (oder einer steinernen Bank?).

Angelo Doni hatte den rechten Arm vorgeführt, ihn eingewendet und die aktive, die rechte Hand ruhig auf seinen Beinen liegen, er hatte seinen linken Arm bequem auf die Balustrade gelegt, ließ seine linke Hand locker gegen die rechte herabhängen, wie unbewußt zueinander geführt und - kaum merklich - sich selbst fühlend; seine obere Hand schwebte über der unteren, genau so breit, wie deren Daumen und Finger reichten; der Daumen der oberen Hand war leicht aufgebogen so, daß dessen Bogen in der Daumenwurzel der unteren aufgenommen und fortgesetzt wurde; die Spitzen des Zeige- und der Mittelfinger der oberen Hand berührten die untere Hand nicht irgendwo, nicht deren fleischige Teile, sondern genau die Gelenke: man sah, wie die Hände dieses Mannes, auch unbewußt, gemessen und, auf Gelenkstellen gerichtet, koordiniert waren, zu kooperieren vermochten. Hatte man die Hände dieses Florentiner Handelsherren gesehen, deren Bewegung Raffael beobachtet und dann, vermutlich steigernd, sichtbar gemacht, dann sollte man den freundlich aufmerksamen Blick des Porträtierten anschauen, und man erfuhr etwas von der Lebendigkeit der Person.

Maddalena Doni hatte ihren linken Arm auf die Lehne des Sessels gelegt, sie ließ die Hand lockerer und differenzierter Finger über deren Anfang herabhängen - auch sie trug (ohne des weiteren Schmuckes zu erwähnen) zwei Ringe, Angelo an dem Zeige- und kleinen Finger, Maddalena an dem Zeige- und Ringfinger -; sie hatte ihren rechten Arm vor den Leib geführt und die aktive, die rechte Hand geschlossener Finger fest über die Handwurzel der Linken gelegt: diese Geste sprach von Ansichhalten, von Engführung und Sammlung, ergänzt durch den Ausdruck vielleicht einer gewissen Unzugänglichkeit im Gesichte und eines gewissen Unmutes um ihren Mund.

Wohl in demselben Jahre porträtierte Raffael noch eine andere, heute unbekannte Frau, wegen ihres Ausdruckes *La Muta*, die Stumme, die Schweigende genannt, ebenfalls sitzend, ebenfalls halbventral nach links, doch strenger gegürteten und gesäumten Kleides und Hemdes und aufgerichteten Halses, aufgerichteten Kopfes, verschlossenen Mundes, verhalten zur Seite auf den Betrachter schauend. Auch diese Frau hatte ihren linken Arm auf die Lehne eines Sessels oder eher auf eine Brüstung gelegt, umschloß mit den eingewendeten drei Fingern ihrer Linken die losen Handschuhe, streckte aber den Zeigefinger strack, im Winkel zu den drei anderen Fingern, aus und drückte dessen Spitze wohl auf die Brüstung, ihrer Aufrichtung und sich einen Distanzpunkt markierend und haltend, auch sie hatte die Rechte locker zu- und nebeneinander bewegter Finger über den Beginn des linken Unterarmes neben dessen Handwurzel gelegt, den Ausdruck ihres linken Armes, ihrer linken Hand eher hütend und bewahrend.

Raffael studierte und porträtierte um 1511 *Papst Julius II. della Rovere* (1443 - 1513, seit 1503 auf dem Stuhle Petri) und damit jenen Papst, der ihm drei Jahre zuvor aufgetragen, die *Stanza della Segnatura* auszumalen, eine Arbeit, die gerade abgeschlossen wurde, und ihm dadurch Gelegenheit gegeben hatte, an und durch diese Aufgabe außerordentlich zu wachsen und nun als Maler gleichen Ranges neben einem Michelangelo dazustehen. Der etwa achtundzwanzigjährige Maler dürfte den etwa achtundsechzigjährigen Papst entsprechend angesehen, vielleicht auch verehrt haben.

Raffael stellte Julius II. in einem Dreiviertelporträt dar und so, wie man ihn bei einer größeren Audienz sehen konnte⁴⁴⁵: auf einem Throne, der, mit den Eicheln der della Rovere verziert, vor und neben den Stoffbahnen wohl eines Baldachines stand, und in *abito d'udienza* mit dem Camauro auf dem Kopfe, den Gelehrte tragen durften, und der Mozzetta, einem Umhange, und dem plissierten Rochett, welche beide Richter zu tragen pflegten, zusammen also Symbolen weiser Jurisdiktion, Camauro und Mozzetta im Falle des Papstes mit Hermelin gesäumt.

Der Papst saß da, alt und etwas eingesunken, eingefallener Schläfen und Wangen, hängender Mundwinkel, doch eigensinnig in sich gekehrt und vor sich schauend. Er hatte seinen rechten Arm mit dem Ellenbogen auf die Thronlehne gestützt und im Unterarme dann in einem Bogen gehoben und die Hand in diesem Bogen wieder gesenkt, leicht das Mappa-Tuch haltend und hineingreifend und seinen Mittelfinger leicht zum Rochett streckend: er bewegte diesen Arm und diese Hand in einem leichten Bogen miteinander auf und ab, wie der Saum der Mozzetta und der Saum des Camauro geschwungen waren, in vollem Leben. Er hatte seinen linken Arm auf die andere Lehne des Thronsessels gelegt, mit der Hand sich an deren Ende haltend, dieses Lehnende dabei differenzierter Finger umgreifend, mit dem kleinen Finger die Vorderseite fühlend, mit dem Ringfinger genau die Kante zur Innenseite, mit dem Mittel- und dem Zeigefinger eben diese Innenseite und obenauf mit dem Daumen auch hier die Kante zur Innenseite fühlend: unbewußt, doch präzise dasjenige in seiner Hand und seinen Bau begreifend, lebendig, urteils- und handlungsfähig.

Im gleichen Jahre etwa studierte und porträtierte Raffael den *Kardinal Alessandro Farnese* (1468 - 1549, später ab 1534 Papst Paul III.),

⁴⁴⁵ In den Realien über Audienz und Kleidung und in deren Bedeutung folge ich: Philipp Zitzlsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002, pp. 50sq., pp. 90 sqq., der dort Raffael's Papstporträts erörtert. Zitzlsperger sieht auch in der Vermeidung eines Blickkontaktes in den beiden Porträts eine künstlerische Umsetzung eines zeremoniellen Brauches, nach welchem der Besucher einer Audienz gehalten war, seinen Blick ehrfürchtig zu senken und dem Papst nicht in die Augen zu schauen, loc.cit. p. 90.

dreiundvierzigjährig, ebenfalls in einem Dreiviertelporträt⁴⁴⁶ und ausnahmsweise stehend. Der Kardinal, halb nach links gewendet, stand hoch aufgerichtet, den Hals leicht vorgeschoben, den Kopf aufgerichtet, seine Augen beobachtend, sein Mund verschlossen; der Mantel war beim Gehen leicht aufgegangen, seine Linke lag breit und ruhig auf der dadurch schrägen Bahn. Der Kardinal stand da, Verkörperung der Selbstkontrolle, auch jeder entstehenden, eigenen Bewegung, Verkörperung der Klugheit und Entschiedenheit, der Genauigkeit und Strenge. Er hielt in der Rechten einen Brief, wohl eine Supplik, er hielt sie, geöffnet, erhoben und leicht vorgeführt, auf den Fingern getragen, und er hielt den Daumen obenauf, welcher den Brief zwischen den Finger leicht eindrückte, wie um die Festigkeit des Geschriebenen zu prüfen und es zu wägen. Kardinal Farnese stand vor einer Mauer und einer Brüstung; doch hinter ihm rechts öffnete sich ein Ausblick in eine nun liebliche Landschaft mit einem blauen Flusse, mit grünen Wiesen, mit blauen Bergen, mit grauen und rosanen Häusern und Brücken.

Um 1517/19 studierte und porträtierte Raffael auch den Nachfolger Julius II., *Papst Leo X. de' Medici mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi* (der Papst 1475 - 1521, seit 1513 Papst; Giulio de' Medici 1478 - 1534, später, seit 1523, Papst Clemens VII.; Luigi de' Rossi 1474 - 1519). Raffael stellte Leo X. in einem Dreiviertelporträt dar und so, wie man den Papst in einer Privataudienz sehen konnte, bei welcher der Papst nicht auf einem Throne, sondern an einem Tische sitzen mochte, durchaus von Kardinälen umgeben, in diesem Porträt von den beiden Nepoten, und selbst bei besonderer Tätigkeit. Die drei in diesem Gemälde Dargestellten waren wechselseitig Vettern, gleichen Alters und in der ersten Hälfte ihrer vierziger Jahre, der Maler war Mitte dreißig.

Der Papst, halbventral nach links gewendet, saß jenseits eines mit einem roten Tuche überdeckten Tisches, in dicken weißen Damast und in dicken dunkelroten Samt gekleidet, zur Herbst- oder zur Winterszeit. Der Papst hatte eine - damals einhundertundfünfzig Jahre - alte, in Neapel geschriebene und illuminierte Bibel⁴⁴⁷ auf dem Tische aufgeschlagen und deren Illuminationen

⁴⁴⁶ Zu dem Erhaltungszustande - nicht gut vor allem in Rückwand, Gesicht und Mantel, sehr gut in der Landschaft -, s. *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, Ausstellungskatalog, München 1995, pp. 167sqq.

⁴⁴⁷ Die Bibel, Neapel um 1350, Pergament, 497 Blatt, 37,5 x 26,5 cm, wahrscheinlich im Auftrage Ludwig's von Anjou geschrieben und illuminiert, nach einem späteren Besitzer *Hamilton-Bibel* genannt, liegt im Kupferstichkabinett in Berlin Inv. Nr. 78 E 3; s. z.B. Oskar Fischel, *Raphael*, Berlin 1962, p. 90; auch: *Zimelien: Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin*, Ausstellungskatalog 1975/76, ed. Tilo Brandis, Wiesbaden 1975, pp. 68sq., dort auch die Nachricht, daß Arthur Haseloff und Jaro Springer die Handschrift in Raffael's Gemälde identifiziert und zugleich herausgefunden hatten, daß der Beginn des Johannesevangeliums (f. 400v und 401r) aufgeschlagen sei.

in ihrer Feinheit mit Hilfe einer Lupe genossen; diesseits der Bibel stand eine silberne, teilweise vergoldete Audienzglocke, mit welcher jemand vom Dienste herbeigerufen werden konnte. Der Papst hatte seinen feisten Kopf aufgerichtet und schaute, zusammengezogener Brauen und geschlossenen Mundes, leicht zu seiner Rechten gegen seinen Nachbarn, den Kardinal Giulio; er hatte seine beiden Hände auf dem Tische, die Linke mit der Lupe und die Rechte gegen die linke, sich dadurch wellende Seite der Bibel geschoben.

Raffael erweiterte die Hauptfigur des Papstes kompositionell, jenseits des anhebenden Tisches und jenseits des Lehnstuhles, links wie rechts, durch die zwei Figuren der Nepoten: links stand Giulio de' Medici, im rechten Winkel zum Papste, ihm nahe auf den Leib gerückt, mit einer Mozzetta aus roter Moiré-Seide über dem Rochette, genau und aufmerksam auf den Cousin achtend, und rechts stand Luigi de' Rossi, parallel und hinter dem Papste, sich mit der Rechten oben an der Rückenlehne und mit der Linken tiefer am Pfosten des Lehnstuhles haltend, Wächter des Cousins, aufmerksam zu seiner Linken an uns vorbei und heraus schauend. Raffael wiederholte die Rechtwinkligkeit dieser Figurenkonstellation in den zwei Raumwinkeln der *Stanza* je zwischen dem Papste und dem einen und dem anderen Begleiter, und er verstellte mit de' Rossi den Gang in die Ferne. Raffael situierte den prächtigen und prachtliebenden Papst zwischen die Nepoten, welche auf ihn schauten oder an seinen Sessel sich hielten und derart von ihm abhingen, zwischen denen er, zwischen Tisch und schwerem Sessel eingekleidet, derart dasaß, daß er sich kaum bewegen und nicht frei erheben konnte, sofern die Nepoten ihm nicht Platz machten und ihn sich bewegen und erheben ließen. Raffael gab damit ein Bild des Hofes, er machte die soziale Einheit sichtbar, indem er dieses Bild wechselseitiger Abhängigkeit von Papst und Nepoten schuf. Wie anders war Julius II. in des Raffael Verständnis gewesen.

Bildnis eines Kardinals, ca. 1511, Holz 0,79 x 0,61, Madrid, Museo Nacional del Prado 299; *Bildnis des Tommaso Inghirami*, ca. 1513/14, Holz 0,89 x 0,62, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; *Bildnis des Andrea Navagero und des Agostino Beazzano (?)*, 1516, Leinwand 0,76 x 1,07, Rom, Galleria Doria Pamphilj 403; *Bildnis des Raffael und seines Fechtmeisters (?)*, 1518/19, Leinwand 0,99 x 0,83, Paris, Musée du Louvre 1508; *Bildnis des Grafen Baldassare Castiglione*, ca. 1514/15, von Holz auf Leinwand übertragen, 0,82 x 0,66, Paris, Musée du Louvre 1505; *Bildnis einer Frau mit Schleier (Donna Velata)*, ca. 1512/13, Leinwand 0,85 x 0,64, Florenz, Galleria Pitti 245. Raffael hatte die Gewänder Papst Julius II., leicht schwingend und fließend, und Papst Leo's X., üppig wallend, und des Kardinals Farnese, in geordneten Bahnen, jeweils ihren Trägern angepaßt, sie auf sie hin stilisiert. Später begann Raffael, die Porträtierten - über eine individuelle Charakterisierung hinaus - auch auf Grundkontraste hin zu typisieren, so den füllig Runden und

den gratig Hageren, ich denke an Tommaso Inghirami (1470 - 1516) in Boston von 1513/14 und - allerdings ein früheres Beispiel - den (namentlich nicht bekannten) Kardinal in Madrid von 1511; und Raffael begann, derart typisiert Porträtierte in Doppelporraits zu kontrastieren, so in den Porträts der beiden Dichter Andrea Navagero (ca. 1483 - 1529) und Agostino Beazzano (ca. 1490 - 1549) von 1516 in Rom und in den Porträts seiner selbst und seines sg. Fechtmeisters von 1518/19 in Paris.

Der Kardinal (in Madrid) saß halbventral nach links wohl in einem Lehnstuhle, er hatte den linken Arm, leicht niederhängender Hand, von der Armlehne aus halb vor den Leib geführt, den Oberkörper leicht hergewendet und schaute, geschlossenen Mundes, doch offener Augen, leicht überhin heraus, ruhig und klar beobachtend. Raffael breitete, die Figurenkomposition damit anhebend, die linke Hand des Kardinales, seinen Handrücken samt Handgelenk, dann den linken Arm im weißen Rochette vornean nebeneinander aus zu einer den Betrachter distanzierenden Barriere; auch jene lange Falte in halber Höhe seiner Mozzetta aus leuchtend roter Moiré-Seide führte nach links und nach rechts und überwog die aufsteigenden Linien von Saum und Knopfreihe und die aufsteigenden Falten neben den Armen, auch sie diente jener Distanzierung; erst die Kapuze an der Mozzetta umspielte den Hals, luftig und leicht; und die Stege des Birettes, das über dem braunen, allseits herabgekämmten Haarkranz saß, wiederholten - wiederum streng - die Nase, die Brauen und den Schnitt der Augendeckel. Aus solcher Distanz der Haltung und des sich Kleidens erreichte der Blick des Kardinales, vornehm, klar und lebendig, ein wenig auch an ihm vorbei und nochmals distanziert, den Betrachter.

Tommaso Inghirami saß, halbventral nach links, jenseits des durch einige Intarsien verzierten Schreibtisches; er hatte zu seiner Linken auf dem Schreibtische ein Buch weit aufgeschlagen, gegen ein niederes, auf runden Füßen stehendes, getrepptes Pult gelehnt, dessen nähere Seite er mit dem linken Arme und seiner linken Hand zum Teile überdeckte, ein Buch, das er unmittelbar nun nicht brauchte; er hatte vor sich einen Block Papier, gegen ein Tintenfaß geschoben, auf dem seine Linke gebreiteter Finger ruhte und auf den seine die Feder führende Rechte sich mit ihrer Seite stützte; Inghirami schaute zu seiner Rechten in die Höhe, überlegend, womit er - nach der Lektüre - zu schreiben zu beginnen hätte. Raffael ließ den Betrachter des Gemäldes die Schreibtischplatte hinauf und - im Kontraste zum sperrenden Buche - jenseits des Tintenfassens auf das Schreibpapier sehen und diesem entlang erkennen, daß erst zu beginnen wäre; der füllige Mann führte seine Arme und Hände in einem bequemen Bogen offen und so zu einander, daß zwischen ihnen Platz war und Platz blieb, welcher auch den Blick des Betrachters über jenes Papier hin zu diesem Manne und seiner bequemen

Gürtung führte, den Mann auch erreichen ließ. Raffael betonte die Leibesfülle in dem roten, bequemen Gelehrtenkittel, in dem runden Kopfe unter dem roten Camauro, betonte das runde Gesicht und darin die nachdenklich gehobenen, runden, doch - ein Gebrechen! - schielenden Augen. Alberti hatte achtzig Jahre früher noch Beispiele dafür angeführt, zustimmend und empfehlend, daß die Darstellung körperlicher Gebrechen zu umgehen sei (Perikles sei wegen eines länglichen Hinterkopfes nur im Helme dargestellt worden), daß körperliche Gebrechen zu verbergen seien (Apelles habe im Porträt des Antigonos jene Seite dargestellt, in der kein Auge fehlte), daß körperliche Gebrechen zumindest zu mildern seien (mit einem Hinweis auf Plutarch - alle Beispiele *De pictura libri tres*, II, 40); ja Alberti hatte berichtet, daß ein häßlicher (*deformis*) Mann des Altertumes sich deshalb überhaupt nicht darstellen ließ (der Spartaner Agesilaus, ebenda II, 25). Ghirlandaio hatte dann vor gut zwanzig Jahren in dem Doppelporträt *Alter Mann mit Enkel* (Paris, Louvre R.F. 266) unverblümt auch eine Geschwulst an der Nase des Alten dargestellt. Raffael nützte Inghirami's Gebrechen nun, um dessen suchendes Nachsinnen als eine Eigenheit des Porträtierten herauszustellen.

Raffael, selbst Mitte dreißig, porträtierte die beiden Dichter Andrea Navagero und Agostino Beazzano, gleichaltrig und jünger als er, und seinen sg. Fechtmeister und sich selbst in zwei Doppelporträts, nun jedoch in höchst momentanen Bewegungen.

Die beiden Dichter standen - vor grünolivenem Grund -, der linke grau, der rechte schwarz gekleidet, einander gegenüber, der eine halb von hinten, der andere halb von vorne zu sehen, mit einem Gewandbausch über dem Arme, mit einer Hand vor dem Leibe; sie hatten für einmal ihr Gespräch unterbrochen und wandten, ohne Stellung und Haltung zueinander aufzugeben, die Köpfe, schmalgratig der eine, rundlich der andere, der schmalgratige über die Schulter, heraus jetzt auf den herzutretenden Maler und Betrachter.

Raffael und sein Fechtmeister standen oder gingen, der linke ferner, der rechte näher, schräg hintereinander her; der Fechtmeister, unter beidhands abgespreizten Daumen, hielt sich am Koppel und zeigte locker den Weg voraus, er wandte den schmalgratigen Kopf auf den Begleiter halb zurück, und dieser Begleiter hatte ihm die Linke locker auf die Schulter und die Rechte in die Seite gelegt und schaute rundlicheren Gesichtes aufmerksam heraus; der nähere der Freunde bewegt handelnd, der fernere, der Künstler, ruhig schauend. Angesichts der Gruppe könnte man an die Zweifigurengruppe des Platon und des Aristoteles und an die Gruppe der treppauf und -ab steigenden Jünglinge in der *Schule von Athen* denken.

Die in diesen Doppelporträts Dargestellten waren nun nicht einfachhin Auftraggeber, sondern Personen, mit denen Raffael Umgang hatte. Pietro Bembo (1470 - 1547) berichtete in einem Briefe vom 3. April 1516 an den

Kardinal Bernardo Dovizi, gen. Bibbiena (1460 - 1521), wie häufig zitiert wurde, von der Verabredung zu einem Ausflug nach Tivoli am folgenden Tage eben mit Navagero, Beazzano, mit Castiglione und mit Raffael, um gemeinsam das neue und das alte (sc. das antike) Tivoli wiederzusehen⁴⁴⁸, welches letztere Raffael den anderen wohl erläutern sollte.

Die beiden letzten, hier angeführten Porträts, zwei Halbfigurenbildnisse, welche Raffael mit Anfang dreißig malte, wurden später verändert: das Bildnis des Grafen Castiglione (1478 - 1529), das ihn mit etwa sechsunddreißig Jahren darstellte, wurde links wie oben und vor allem unten beschnitten, die Hände des Grafen waren ursprünglich wohl ganz zu sehen, vor dem Leibe frei gehalten,⁴⁴⁹ und das Bildnis der Dame mit dem Schleier, der Donna Velata, wurde - umgekehrt - nach oben verlängert⁴⁵⁰.

Diese Bildnisse, eines Mannes und einer Frau, standen einander nahe, und sie unterschieden sich von den anderen, herangezogenen Bildnissen dadurch, daß Raffael beide im Halbprofile nach links, den Mann stehend, die Frau sitzend, beide den Kopf - der Mann mehr, die Frau weniger - hergewendet, ruhig auf oder zu dem Betrachter schauend, figurierte und unterhalb der Porträtköpfe zugleich ein in - und fast für - sich ungewöhnlich reich bewegtes Gewand darstellte.

Raffael hob die Figurenkomposition des *Castiglione* mit dessen beiden, ruhig in- und umeinandergelegten Händen an, die Linke umschloß dabei die aktive, die rechte Hand, und deren Daumen kreuzte nun wieder den Daumen der linken; von dort erhoben sich nach links und erstreckten sich nach rechts die schwarzen, glatten Unterärmel, es folgten die in sich stärker bewegten grauen, samtene Oberärmel, und die Brust überspannte, gleich einer Schärpe, eine graue, samtene Bahn dieses Wamses, oben am Rande mit schwarzen Quadraten verziert; unten rechts stand im Winkel zu den Ärmeln ockergelb der Knauf eines Dolches; es folgte abermals der glatte schwarze Stoff in einer Bahn über die Brust hinauf und über die Schulter hinweg und als hoher Stehkragen um den Hals herum; auf der Brust begleitete sie, zwischen dem samtene, grauen Oberärmel links und der glatten,

⁴⁴⁸ S. Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, Reprint Gregg International 1971, p. 42.

⁴⁴⁹ So Dussler a.a.O. z.St., der dabei den Überlegungen Max Imdahl's und dessen Rekonstruktion folgt. Max Imdahl, „Raffaels Castiglionebildnis im Louvre. Zur Frage seiner ursprünglichen Bildgestalt“, *Pantheon* 20, 1962, 38-45, Fotomontage der rekonstruierten Fassung in Abb. 6 dortselbst. Nach Imdahl gingen in der Breite im Gesamten ca. 6 cm und in der Höhe im Gesamten ca. 14 cm verloren.

⁴⁵⁰ So Dussler a.a.O. z.St., der darin Putscher folgt: Marielene Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955, pp. 179sq. Darnach um ca. 7 cm verlängert.

schwarzen Stoffbahn rechts das plissierte weiße, leicht auf- und hervorquellende Hemd; das Gesante, im Schutze des Kragens, gekrönt von dem Kopfe mit seinem braunen Barte, umrahmt vom breitrandigen, schwarzen Hute, der durch eine Eindrückung links und durch ein gerades Stück wie einen Winkel rechts half, dem ruhigen Blicke Klarheit und Prägnanz zu assoziieren; das Hutstück rechts entsprach auch dem Ohre davor, das Medaillon links den dominierenden Augen. So nahte man dem Manne in räumlichen Stufen, aus dem Nahen in's Fernere, und dann in dem hellen Gesichte und den klaren Augen wiederum in's Nähere, und erfuhr zugleich den Wechsel von einer in sich reichen Bewegung, wie in den Oberarmärmeln, und einem Aufscheinen und modelliert Sein der auch körperlichen Präsenz, wie in der ‚Brustschärpe‘ und dem Schulterstücke. Metaphorisch: wie bei einer Unterhaltung, in der man dem anderen nach und nach näher kam. Das Haupt war umgeben von Helligkeit, die rechts oberhalb des Kragens sogar die Barthaare von hinten auflichtete; in dieser Helligkeit rechts eine schräg begrenzte Schattenpartie, welche einer Bahn des Wamses unten rechts und dem Armkonture links korrespondierte, wie der horizontale Kontur jener ‚Schärpe‘ zugleich einer Falte im Oberarmärmel rechts entsprach. Buntfarbigkeit fand sich - außer im Dolchknaufe - nur im Inkarnate, dort auch Rötung, und in den wohl blauen⁴⁵¹ Augen.

Raffael hob die Figurenkomposition der *Donna Velata* mit der ruhig daliegenden Linken an; es folgten dann nach einem goldenen, mit eingelegten Halbedelsteinen gezierten Armbande - in fortwährender Steigerung - erst in fließender, dann in gefaßter, dann mit einem Male in hervorquellender Bewegung die Ärmel erst des gefälteten Hemdes, dann des damastenen, weißen und goldverzierten Wamses, links wie rechts gerahmt und geschmückt - wie die gesamte Person - durch den weichen, grauen Schleier, der über dem Kopfe lag, zu den Schultern herab-, über die Schultern hinweglief und um den rechten Arm gezogen war; Verbergung und Öffnung; aus diesem, um den Arm herumgeführten Schleier hervorgekommen, erschien dann die rechte Hand, lockerer Finger vor der Brust und auf dem Mieder ruhend und mit der Spitze des Zeigefingers die Ecke des aufbrechenden Mieders berührend; es folgte, oberhalb des Mieders, reich gefältet, das Hemd, dessen abgesteppter Saum in einen weiten Bogen zu den Schultern hin die obere Brust umschloß und sehen ließ; dieser Bogen wurde wiederholt in der Kette, die den Hals umgab und ihn aufgehen ließ; und die Glieder dieser Kette, mandelförmig, wiederholten und rühmten, ihrerseits stumpf und präzise, die auch verschatteten Augen. Über dem Haare, unter dem Schleier, schließlich ein Goldreif mit herabhängender Perle. Alle Farben in diesem Porträt schienen Ausgliederungen der Inkarnatfarbe, ein leichter, wirkungsvoller Höhepunkt

⁴⁵¹ So hatte ich es mir vor dem Gemälde notiert.

im Rot im Gesicht, in Wangen und Mund. Die Figurenkomposition war abermals - metaphorisch - wie die einer Unterhaltung, einer lebhaften, reich bewegten Unterhaltung, in welcher sich der Gesprächspartner lebendig erwies und nach und nach, - in diesem Falle: - auch aus einem Schleier heraus, sehen ließ.

b) *Disposizione* anhand von Zeichnungen für die *Disputa*⁴⁵².

Für die Erläuterung der *Disposizione*, d.h. für die Erläuterung der Erarbeitung der Ordnung einer ganzen *Storia*, seien Raffael's Dispositionsstudien für die *Disputa* herangezogen. Für die linke Hälfte der auf der Erde befindlichen Gestalten dieser *Storia* haben sich sechs Dispositionsstudien erhalten, so zahlreich nur für diesen Teil des Wandgemäldes und so zahlreich für kein anderes, vergleichbares Werk des Raffael sonst.

Die endgültige Komposition des Freskos der *Disputa*⁴⁵³, 5,90 m x 8,20 m, auf der Westwand der ehemaligen Bibliothek Papst Julius II. Rovere, der *Stanza della Segnatura* des Vatikanischen Palastes (1508 - 1511/12 ausgemalt), stellte in ihrem unteren Teile, wie ich in meiner Schrift *Komposition und Rhythmus* zu erweisen suchte, keinen Disput unter den Irdischen, wie oft behauptet wird, über das Sakrament des Altares dar, sondern einen Disput darüber, ob in Büchern, theologischen und biblischen, zu lesen und zu studieren oder das Altarsakrament anzuschauen und zu verehren sei, und sie stellte dar, wie diese beiden Tätigkeiten zueinander geordnet seien. Beide Standpunkte wurden tätig gelebt, sie wurden in Gruppen und Einzelfiguren realisiert und in der gemalten Fassung von links an zunächst nebeneinander gesetzt: eine Dreiergruppe mit Büchern Beschäftigter, eine Einzelfigur eines zum Schauen Ladenden; dann - in motivischer Umkehr - wiederholt: nun eine Dreiergruppe zum Sakramente Strebender, eine Einzelfigur eines in ein Buch Weisenden; dann in eine gesperrte Dreiergruppe mit den Kirchenvätern Papst Gregor und Kardinal Hieronymus komprimiert, wobei durch die dieser Gruppe intermittierte Einzelfigur des Weisenden auch der letzte der Lesenden noch zum Schauen gewiesen wurde. Dann folgte, als Höhepunkt und Mitte der Komposition, der Altar und, auf dem Altare ausgestellt, das *Sanctissimum* selbst unter der großen *Deesis* im Himmel. Und nun, völlig überraschend - man beachte das Spontane -, wurde in der rechten Hälfte - mit einem Male - jener Himmel gewiesen - für die Disposition dieser *Storia* war es wichtig, daß in der linken Hälfte der Komposition keine Person zum Himmel aufschaute oder zum Himmel wies - und aus der erregten

⁴⁵² Die Erörterung der Dispositionsstudien für die *Disputa* folgt nicht nur dem eingangs dieses Kapitels genannten Aufsätze in der Hubala - Festschrift von 1985; sie war ähnlich schon vorgelegt worden in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 117-122.

⁴⁵³ Eine ausführliche Erläuterung der Komposition der *Disputa* in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 3-20.

Schau des gewiesenen Himmels durch den Bischof Ambrosius wurde nun das diktierende Verfassen der Bücher durch den Bischof Augustinus abgeleitet und über das Schreiben des Sekretärs bis zur Erde herabgeführt in Figuren, die durch die mächtigen Kurven und Bögen der Arme, Thronlehnen und Pluviale verbunden waren: der ‚Streit‘, der Disput, wurde - mit einem Male - durchbrochen, indem sich, neu motiviert, die Bücher als aus einer Schau derjenigen Wirklichkeit inspiriert erwiesen, für welche das *Sanctissimum* auf Erden ein Unterpfand war. Und ebenfalls überraschend folgte dann der Papst, hier Sixtus IV. Rovere, doch mit geschlossenem Buche und wiederum das ausgestellte Sakrament anschauend, und schließlich diejenigen, die ihn einander als Vorbild wiesen und ihm folgten. Das eine der Kreis und das Geschäft der Väter, das andere die Sache des Papstes und der ihm folgenden Gläubigen.

Die Dispositionsstudien für die linke Seite lehren nun, daß dieses besondere Thema erst im Laufe der Arbeit auftrat und unter mehrfach neuen Dispositionen, in welchen Figuren und Gruppen - nach Zusammenhang und Trennung (Leonardo: *compartizione*) - immer wieder neu geordnet wurden. Ich möchte diese Studien durchgehen mit der Absicht zu zeigen, wie Raffael die Disposition schrittweise entwickelte, wann und wie das besondere Thema auftrat und was jenem besonderen Thema in thematischer Hinsicht voraus-, was ihm vielleicht als allgemeineres Thema zu Grunde gelegen hatte: das möchte Raffael's eigenen Weltaspekt innerhalb der Malerei als Wissenschaft genauer erkennen lassen. Die Erläuterung sei auf die Disposition der Figuren und Gruppen beschränkt und die nicht unwichtige Hell-Dunkel-Ordnung dennoch beiseite gelassen.

Zunächst zum *terminus technicus* ‚Dispositionsstudie⁴⁵⁴‘: Unter ‚Dispositionsstudie‘ wird hier eine Zeichnung auf derjenigen Stufe des Werkprozesses verstanden, die bei der generellen Erörterung des Werkprozesses - eingangs dieser Schrift im Ersten Teile - und anhand Leonardo's - im zweiten Kapitel dieses Zweiten Teiles - als ‚Skizze‘, in Delacroix's Terminologie als *croquis*, in Leonardo's Terminologie als *componimento ordinato* bezeichnet wurde; das ist in dem Begriffsteile ‚Disposition-‘ gegenwärtig. Wegen des besonderen Charakters dieser Zeichnungen nun des Raffael, insbesondere ab der dritten, füge ich den Begriffsteil ‚-studie‘ hinzu: Raffael disponierte wohl auch mittels gestellter Modelle (s.u.), die und deren Zusammenhangsmöglichkeit er dann studierte.

Unter der Vorherrschaft einer Vorstellung und Praxis der Malerei als einer Studienkunst bemerkt man hier ein Ausstrahlen, ein Ausstrahlen der ‚Studie‘ auf die ‚Skizze‘. Mehr als hundert Jahre später konnte man - unter der dann

⁴⁵⁴ Ich hatte diese Zeichnungen in meiner Schrift *Komposition und Rhythmus ...* 1980 ‚Kompositionsstudien‘ genannt, im Hinblick darauf, daß mittels ihrer die Komposition erarbeitet wurde; in meinem eingangs dieses Kapitels genannten Beitrag zur Hubala - Festschrift 1985 hatte ich dann, präziser, von ‚Dispositionstudien‘ gesprochen; so auch hier.

waltenden Dominanz der Vorstellung und der Praxis einer Malerei als Phantasiekunst - z.B. ein Ausstrahlen des ‚Ureinfallens‘ auf die ‚Studie‘ wahrnehmen, etwa bei Rembrandt, vor allem in dessen späten Studien, bei denen Rembrandt an den beobachteten Menschen eher etwas ein- und aufgefallen schien, als daß er sie sorgfältig und durchgängig studiert hätte⁴⁵⁵; Rembrandt zeichnete dieses bei seiner Beobachtung Ein- und Aufgefallene dann auf, ohne daß es sich technisch um ‚Erststudien‘, ‚Rapidstudien‘, um ‚*brevi ricordi*‘ im Sinne Leonardo’s gehandelt hätte.

Von den sechs nun zu erörternden Dispositionsstudien für die *Disputa* gehörten dreimal zwei näher zusammen.

Die ersten zwei waren die Dispositionsstudie in Windsor, welche der linken Hälfte sowohl der irdischen als auch der himmlischen Zone galt, und die Dispositionsstudie in Chantilly (die zugehörige Dispositionsstudie für die himmlische Zone in Oxford (RZ 259) bleibe hier außer Betracht), diese Dispositionsstudie in Chantilly war die einzige, die sowohl der linken als auch der rechten Hälfte der irdischen Zone galt.

Dispositionsstudie zur linken Hälfte der Disputa, ca. 1508, Vorgriffelung, Pinsel, Weißhöhung 0,28 x 0,29, Windsor, Royal Library 12 732 (RZ 258);
Dispositionsstudie für die untere Hälfte der Disputa, ca. 1508, Vorgriffelung, Pinsel, laviert, Weißhöhung, Spuren einer Quadrierung 0,23 x 0,40, Chantilly, Musée Condé F.R. (53) 45 (RZ 260).

Zur ersten Dispositionsstudie:

Ein Altar und das Altarsakrament waren anfangs noch nicht vorgesehen: Raffael stellte die Ordnung und das Verhältnis der himmlischen zu den irdischen Gestalten unmittelbar dar, er berücksichtigte kein Unterpfeiler jener bei diesen. Auch Stufen und Podeste, die gliederten und heraushöben und erhöhten, kamen noch nicht vor.

In der endgültigen Fassung auf der Wand der *Stanza della Segnatura* wurde die erste Einzelfigur, der zum Schauen ladende Jüngling, für eine solche Figur, die vom Charakter einer Anhebungsfigur, ungewöhnlich gestellt, nämlich einer ersten Dreiergruppe nach: dadurch wurde augenfällig das Neue, das Einwurfsartige nach den mit ihrem Buche Beschäftigten betont. In der Studie in Windsor hatte diese Figur auch die Funktion einer die Komposition links eröffnenden Anhebungsfigur und hatte diese Gestalt, auf einer Wolke schwebend, nahe ortsbestimmenden Architekturteilen, zugleich von der Erde zum Himmel zu weisen. In der endgültigen Fassung gab Raffael auf, diesen Verweis schon in die Anhebung zu nehmen, und er gewann, wie

⁴⁵⁵ Eine große Zahl solcher Studien in Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, vol. V, London (enlarged edition) 1973, ab Kat. Nr. 1069.

erwähnt, nach der Entwicklung des Disputes bis zum Schauen und zur Sichtbarkeit der Monstranz hin - plötzlich und unerwartet - den Streit durchbrechen, ihn überhöhen und das Inspirationsmotiv einführen zu können. Doch wenden wir uns der Hauptversammlung zu: Aufgabe war, die vier Kirchenväter, linksseits zwei, inmitten anderer vorzüglich stehender Männer sitzen zu lassen. Einer der linken Kirchenväter schaute auf - jetzt schon zum zweiten Male zum Himmel führend - und einer schrieb oder las. Raffael spitzte dieses Aufschauen und dieses Schreiben/Lesen thematisch nicht in einen Gegensatz zu, es waren Variationen, wie an den Beteiligungen der anderen zu merken, und das Aufschauen zum Himmel, welches stärker zur Mitte band, setzte Raffael an den Rand. Raffael bettete die aufschauenden und schreibenden oder lesenden Sitzenden in den Zusammenhang der anderen ein: der erste saß vor einem Fond Stehender, welche der rahmenden Architektur - man beachte die Winkelung in der Ferne und die perspektivrechte Isokephalie - entsprachen, ja diese wiederholten, selbst kontinuierlich gereiht; und zu dem zweiten, seinem Schreiben oder Lesen zu, senkte sich die Folge der Gebeugten und stieg wieder hinter ihm herum, auch sie kontinuierlich gereiht; und dieses Kontinuum der Stehenden und sich Beugenden wurde rechts, nach einer Pause, durch zwei letzte, der gesamten Reihung Voranstehende stabilisiert. Die Neigung der Häupter wurde variiert; Stehen, sich Beugen, Knien und Sitzen wurden charakteristisch unterschieden, deren Charaktere aber einander verwandt genommen und stufenweise erreicht.

Zur zweiten Dispositionsstudie:

Raffael disponierte hier die linke und auch die rechte Hälfte der irdischen Gestalten gemeinsam. Raffael sah links wohl keine Architektur mehr vor, die Stehenden links wiederholten auch keine mögliche Architektur. Die Köpfe der Stehenden und die der Sitzenden waren links jetzt dichter beieinander, die Abstände zwischen ihnen kleiner. Vielleicht, daß die Gestalten insgesamt der himmlischen Zone näher, höher gerückt waren und daß links mit etwas oder einem Tieferstehenden hätte angehoben werden sollen. Doch ließ Raffael das Problem der Anhebung beiseite, von der älteren Anhebung sah er ab. Da jene zwei Gestalten, welche die linke Hälfte ehemals rechts beschloss, jetzt fehlten oder der rechten Hälfte der Gestalten in Dante und seinem Begleiter integriert wurden, wäre die ältere Anhebungsfigur wohl auch aus dem Gewichte. Doch, beendet sei das Mutmaßen und verglichen, was zu sehen ist: Der sitzende links, der aufschaute, nahm das Aufschauen in der rechten Hälfte der Komposition voraus, sodaß diese Bindung zum Himmel dort nicht überraschte. Zur Dispositionsweise: die in der vorigen Studie beobachtete Tendenz, kontinuierliche Reihen auszubilden, wurde in der linken Hälfte der Studie nun verstärkt befolgt: der Vierte der dort Stehenden war jetzt zu den sich Beugenden geneigt; so entstand ein allseitig lückenloses Kontinuum der Köpfe, in welchem Raffael Dreierreihen ausgliederte. Mir liegt an dem

Begriff *Kontinuum*. Dieses Kontinuum war kein Kontinuum vorzüglich Stehender mehr, sondern ein Kontinuum sich Beugender und Aufrichtender. Raffael führte das Kontinuum so, daß ummantelnde Mulden entstanden, vor und innerhalb derer die Sitzenden aufgehoben waren. - Dieses zur linken Hälfte der Komposition, der Raffael aber die rechte entgegengesetzte.

Die nächsten beiden Dispositionsstudien, deren erste aus zusammengehörigen Teilkopien im Louvre bekannt ist und deren zweite im Britischen Museum vorliegt, bezeugten einen fundamentalen Bruch. Raffael wählte an Stelle des Pinsels mit Bister und höhendem Weiß, nun die schärfer zeichnende Feder und lavierte die zweite dieser Dispositionsstudien zusätzlich.

Dispositionsstudie für die linke untere Hälfte der Disputa (Teilkopien), ca. 1508, Feder 0,26 x 0,46 (zusammengefügt), Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins 3981 und 3980 (RZ 262/263); *Dispositionsstudie für die linke untere Hälfte der Disputa*, ca. 1508, Vorgriffelung, Feder, laviert, Weißhöhung 0,25 x 0,40, London, British Museum 1900-8-24-108 (RZ 267). Raffael ordnete in der ersten dieser zwei Dispositionsstudien das zunächst der Zahl nach gleiche - sieben -, doch um die beiden Voranstehenden rechts und den Einweisenden links wiederum vermehrte, die sitzenden Hauptgestalten umgebende Personal - der Zahl nach insgesamt sieben, zehn, zwölf Gestalten - grundsätzlich neu. Er trennte die Gestalten mittels Zäsuren in Zusammengehörige, in Einzelfiguren und Gruppen: durch *compartizione*, wie das Oxymoron des Leonardo hieß, durch verbindende Teilung: Gestalten, die in Verbindungen auseinandertraten, weil sie gemeinsam in Gegensätzen und Unterschieden standen. *Diskontinuierlich*. Was Raffael klärte, disponierte, hätte sich in die Frage kleiden lassen: warum stehst du bei demjenigen, der aufschaut; warum stehst du bei demjenigen, der gebeugt liest; wenn ihr bei demjenigen, der aufschaut, zu Recht steht, steht ihr dann hinter ihm zur Stärkung seiner Aufrichtung; oder stehst du dann neben ihm, ein Gleiches oder, parallel, ein anderes tuend; wenn du zwischen dem Aufschauenden und dem Lesenden mit seinen Begleitern stehst, wohin wendest du dich, wohin zeigst du, wohin schaust du, damit gesehen werde, was du zeigst; und, wenn ihr beim Lesenden seid, schaust du - wie er - in das Buch oder von ferner her; schaust du aufmerksam - wie er - oder dringender. Daraufhin befragte Raffael seine Gestalten und bestimmte die nächsten Beteiligungen der Personen, der verbundenen und der einzelnen, bestimmte deren *accidenti mentali* neu und disponierte mit einem Male vielfältiger und - vor allem denjenigen, der jenseits des Aufschauenden zeigte - wendungsreicher und - man achte auf die Stellung der mittleren Gestalten insgesamt zwischen den zwei abschließenden Gestalten rechts und der auf tieferem Bodenniveau einweisenden Gestalt links - komplexer.

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

Im Hinblick auf die nächste, unmittelbar zugehörige Dispositionsstudie ist aber auch einzuschränken: Raffael steigerte durch die genannte trennende Verbindung die die Kirchenväter rahmenden und sie ummantelnden Nebengestalten in Figuren und Gruppen, welche zwischen, hinter und vor den Kirchenvätern unterscheidungs- und gegensatzreich lebten und sich zeigten, noch ohne den Ort, noch ohne den Rang und die Sache der Väter selbst neu zu bedenken: waren die Väter und deren Aufschauen und Lesen mit Grund räumlich und figural getrennt? war hinter dem einen mit Grund ein paralleles Tun, vor dem anderen aber ein Gespräch gebildet? warum war der Kniende hinter dem Lesenden einer, waren die Stehenden hinter dem Aufschauenden aber ihrer drei? Dann: war ein dreifaches und ein dreifach gleiches Zeigen am Platze, und, wo waren diejenigen, denen derjenige, der jenseits stand und zeigte, sich zuwendete? Kurzum: Raffael, auf das Trennen und Verbinden, im Sprunge jetzt - man beachte das Spontane - auf das wendungs- und gegensatzreiche sich Bewegen und Handeln der Gestalten aus, war auf die charakterisierende Unterscheidung der Figuren und Gruppen so konzentriert, daß ihm die Disposition, als diese Studie fertig war, nach Einheit, nach Proportion und Gliederung, nach Gewichtung und Klarheit nicht mehr genügte und ihm auch, wie vermutet werden mag, die Anhebungs- und Schlußfiguren durch Variation und Zahlenverhältnis nur äußerlich verbunden, eher adnotiert als angefügt, schienen.

Raffael wandelte die Disposition in der nächsten, zugehörigen Dispositionsstudie aufgrund des neu gewonnenen Prinzipes, sich gegen- und miteinander bewegende Menschen in gegensätzliche Figuren und Gruppen zu

scheiden, durchgängig um; jetzt erschien sie in der Tat reich und klar, gemessen und konzentriert.

Im Einzelnen: Raffael ersetzte die anhebende Einzelfigur durch eine Vierergruppe und wiederholte diese Gruppe in der Ferne, variiert. Raffael versetzte die Einzelfigur des Knienden, welche die Kirchenväter motivisch, figural und räumlich getrennt hatte, nach links hinter den aufschauenden Gregor und ersetzte sie dort durch eine Reihe aus drei Knienden, welche der Reihe der Stehenden nun gleich gewichtig. Raffael rückte die Kirchenväter zusammen, der aufschauende war nun von der Seite, der lesende weiterhin halb von vorne und beide im leichten Bogen nebeneinander zu sehen. Raffael fügte die Schlußfiguren aus der vorigen Dispositionsstudie dem lesenden Kirchenvater und spiegelbildlich dem aufschauenden an, er stufte sie aber zurück und herab, bloß deren Köpfe waren noch zu sehen. Raffael bereicherte die Bodenniveaus, eines für die Vierergruppe, eines für die Dreierreihen, eines für die Thronenden; bereicherte die Figurenschemata, es gab nun keine Einzelfiguren mehr, nur noch Gruppen, Reihen, Doppelfiguren; er bereicherte die Personenanzahl, statt insgesamt zwölf, jetzt zwanzig. Die Komposition wirkte gemessen: gleich schien die sichtbare (sic!) Länge des Altartisches und der Abstand bis zum Treffpunkte der Arm- und Rückenlehnenvolute, nicht eindeutig fixierbar gleich dann der Abstand bis zum Nacken des fernsten Knienden, gleich dann, nach einer Pause, welche ihrem Herantreten fühlbar Platz gab, die Weite der Anhebungsgruppe; aufeinander bezogen waren, anstelle der in der vorigen Dispositionsstudie im Abstände wiederholten Einzelfiguren, hier nun: der Baluster links vornean, die ornamentale Thronwange und die ornamentale Altarecke, proportional zwei zu eins; Raffael proportionierte die Anzahl der an den Gruppen und Reihen beteiligten Gestalten 4 : 4 : 3 : 3 : (1 nebst 2 + 1 nebst 2).

Raffael klärte die Komposition und konzentrierte rigoros: es gibt nun den Thronenden fernere Gestalten, diese standen in gerundeten, geschlossenen Gruppen auch eher für sich, standen hier und da, einander gleichend; es gab den Thronenden nähere Gestalten, sie waren in Reihen zusammengekommen, bald aufragend, bald niedergegangen, sich unterscheidend, in die Ferne und in die Breite gereiht, winkelig gefügt, den Thronenden offen, und sie waren, solcherart formiert, in der Gesamtfolge der Figuren und Gruppen eckig spannend; es folgten die Thronenden, in variierten Figuren, sie saßen in offenem Bogen von größerer Weite nun lockerer beisammen. Und rigoros wirkte zur Konzentration die perspektivrechte Flucht: in diese wurden die Herzutretenden, die Knienden, die Thronenden gebracht, ja deren ferne Begleiter noch, eine Einheit je ferner als die andere, kulissenartig hervorkommend; diese Flucht wurde verstärkt durch die Folge von Baluster, von Thronwange und Ecke des Altars; und innerhalb dieser Perspektive zeigte sich nun auch der Ansatz zu einer motivisch folgerechten Geschichte, zu einer *Storia*: ein sich besprechendes Nähertreten, ein ins Schauen Drängen, ein

Aufschauen und Lesen. Und als Ziel der linksseitigen Konzentration und neben der perspektivrechtlichen Flucht freigesetzt, dadurch: wie erscheinend, stand hier, erst in der vierten der behandelten Dispositionsstudien, der Altar mit Kelch und Hostie. Das dem sich besprechenden Hinzutreten dann folgende ins Schauen Drängen der Niedergeknieten galt dem Sakramente, das Aufschauen Gregors der in größerer Ferne erscheinenden Taube, das Lesen des Hieronymus (vermutlich) der Bibel.

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

Der Sprung von den ersten beiden kontinuierenden zu den nächsten beiden diskontinuierenden Dispositionsstudien war in der Einsicht und in den Arbeiten des Raffael von grundsätzlicher Natur, eine spontane Entwicklung seines Kompositionsvermögens; Raffael brauchte diesen Sprung bei seinen späteren Werken nicht zu wiederholen. Raffael - so könnte man sagen -, ein junger Mann von fünfundzwanzig Jahren, hatte unter Komponieren zunächst verstanden: Unterschiede Beobachten und diese dann Einbetten und kontinuierliche Übergänge Schaffen; nun mit einem Male aber: Gegensätze Herausarbeiten, sie gegeneinander Wenden und Ausbalancieren. Darin - so ist zu sagen - folgte Raffael den Leonardo und Michelangelo in einer historischen Wende des Komponierens im Hinblick auf das Formalprinzip des Komponierens: vom *Kontinuum* zum *Diskontinuum*⁴⁵⁶, und trat ihnen zur Seite.

Doch zunächst die weiteren Dispositionsstudien: die letzten zwei in Frankfurt und in Wien gehörten abermals zusammen. Sie dokumentierten einen weiteren, bedeutenden Schritt, sie bezeugten eine Vertiefung der Thematik und zwar: auf der Grundlage eines Verzichtes.

Dispositionsstudie für die linke untere Hälfte der Disputa, ca. 1508, Vorgriffelung, Feder, Konture teilweise in Feder nachgezogen und durchstochen 0,28 x 0,42, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung 379 (RZ 269); *Dispositionsstudie für die linke untere Hälfte der Disputa*, ca. 1508, Kreide, Pinsel, Weißhöhung, quadriert 0,30 x 0,44, Wien, Albertina 224 (RZ 273).
Zunächst deren erste:

⁴⁵⁶ S. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, passim, bes. p. IX und pp. 109-138; und hier nachfolgend.

Da Raffael, die Handlungen und Verhältnisse der Personen zueinander aus den Stellungen und Bewegungen der Gestalten zu begründen, suchte, folgte wiederum eine Dispositionsstudie in Akt. Als ein Beispiel für jene Begründung mag genügen anzugeben, wie Raffael die Reihe der Knienden artikulierte, daß er die mittlere Figur jetzt durch die Korrespondenz ihres rechten Unterschenkels mit dem der hinteren und ihres linken Oberschenkels mit dem der vorderen Figur einband, durch die Wendung und Streckung ihres Oberkörpers die Reihe zugleich spannte und daß er durch die Folge der rechten Beine aller drei Figuren eine Bewegungssequenz darstellte. Und - in Vorkenntnis der letzten Dispositionsstudie - möchte man, mit Raffael zu urteilen, fragen: der letzte der Reihe blieb scheu zurück, die vorderen strebten vor: war ‚Reihe‘ überhaupt die angemessene Figur ihrer Bindung, zerriß die Reihe nicht? und sodann: wenn die Folge angemessen lautete: scheues Verharren im Anblicke des Sakramentes, daraus aufbrechendes und drängendes Streben zum Sakramente hin: was hinderte die Jünglinge, das Sakrament auch zu erreichen, war die Distanz zum Sakramente notwendig, war der Ort der Reihe angemessen? und man könnte als Antwort vorausnehmen: Raffael kehrte die Motivfolge um, und das Drängen zum Sakramente hin ging, sobald man diesem näher war, in die scheue Verehrung über und kam darin zum Halte, ja, ein Stau entstand und statt der Reihe eine Gruppe, und der Ort und die Distanz waren begründet.

Raffael arbeitete des Weiteren die Anhebung und den Schluß im Hinblick auf deren kompositorischen Ort in der Folge der Figuren neu aus. In der Anhebungsgruppe links wurden nicht nur die Stellungen der ferner Stehenden begründet, nicht nur die Haltung und die Bewegung eines jeden gegensatz- und wendungsreicher, diejenigen der ferner Stehenden stimmiger zwischen den näheren, waren nicht nur alle in weiträumigerem Kreise beisammen, sondern Raffael explizierte auch deren gemeinsame Situation, die Handlung der *Storia* anzufangen, dreifältig in dem Beisammen-Stehen, in der gestischen Weiterleitung und (in dieser Dispositionsstudie für ein Mal auch) in einem Davongehen, in einem Sich-Nicht-Einlassen. Und er ersetzte am Schlusse der Figurenfolge die den Kirchenvätern folgenden, zweimal zwei ferneren Begleiter durch nur eine Gruppe aus zwei Figuren, welche rückweisend schlossen und vorweisend weiterleiteten. Diese Schlußgruppe, die Raffael ornamental in einem Bogen mit den Kirchenvätern verband, sodaß eine einfache und klare Proportion in der Anzahl der an den Gruppen und Reihen beteiligten Gestalten von 4 : 3 : 3 : 3 : (2+2) entstand, verdient auch in motivischer Hinsicht Aufmerksamkeit: denn beide Gestalten, zu wendungsreichem und stimmigem Gespräche figuriert, empfahlen einander das Buch und das Sakrament: jetzt noch eines unter drei Gesprächen (in der Anhebungsgruppe, in der Reihe der stehenden Thronassistenten und in ihr) mit je anderem Inhalte, jetzt noch eine unter mehreren Alternativen bei drei Intentionen eröffnend (auf das Sakrament oder zum Himmel oder in das Buch

zu sehen), war in dieser Gruppe zum Ersten Male, doch als Motiv, da, was ab der nächsten Dispositionsstudie das besondere und durchgängige Thema der *Disputa-Storia* werden sollte.

Demnach trat das besondere Thema der *Disputa* erst in der fünften und zweitletzten der behandelten Dispositionsstudien auf und als ein Motiv unter mehreren. Wie wenig mußte der Auftrag, den Raffael erhalten hatte, im Einzelnen bestimmt gewesen sein: er forderte, wie zu sehen war, nicht den Altar, nicht das Sakrament, nicht das Thema des Disputes, vielleicht nur, daß die Trinität, die Deesis, die Evangelisten und Heilige im Himmel und auf Erden Theologen, voran die Kirchenväter, und Gläubige darzustellen seien.⁴⁵⁷

Was aber lag dem besonderen Thema dann voraus, vielleicht als allgemeineres Thema zu Grunde, was ging die Sache Raffael zunächst an?

Raffael war seit vielen Blättern dabei, lebendig bewegte, inzwischen ab- und zu-, gegen- und übereinanderhin gewendete Gestalten zu erfinden (*invenzione*), die Situationen unterschiedener Gespräche, gemeinsamen, von den nächsten aber unterschiedenen Handelns prägnant, sachklar und strahlkräftig in Figuren, Gruppen und Reihen herauszubringen (*figurazione*), in Gewand und begründend in Akt, zweischichtig. Raffael's Grundthema und sein Weltaspekt in der Malerei als Wissenschaft war, die soziale, gesellige Wirklichkeit miteinander lebender Menschen zu durchforschen, die Motive, in denen sie wirklich wird, zu finden und zu höchstmöglicher Klarheit und Prägnanz zu bringen. Darum auch war *die Gruppe* die eine Aufgabe seiner Kunst, war sie das Element seiner Komposition. So die erste Hälfte der Antwort.

Für die zweite Hälfte gehe ich von einer weiteren Beobachtung aus, komme zur besonderen Bedeutung der letzten beiden Studien zur Disposition und gehe unvermittelt zur sechsten Studie über. Diese Beobachtung gilt zunächst der

⁴⁵⁷ John White, „Raphael and Bruegel: Two Aspects of the Relationship between Form and Content“, *The Burlington Magazine* 103, 1961, 230-235, enthält eine bemerkenswerte Analyse der Dispositionsstudien Raffael's für die *Disputa*, auch im Hinblick darauf, daß das Programm durch einen Auftrag nicht so vorgegeben gewesen sein konnte, wie schließlich realisiert, sondern geändert wurde, während und weil Raffael die Komposition weiterentwickeln, sie verbessern wollte. Auf der letzten Seite seines Aufsatzes (p. 235) geht White noch auf den Unterschied ein zwischen Kelch und Hostie auf dem Altare (an die Messe erinnernd) und Monstranz auf dem Altare (vom ausdrücklichen Bezug auf die Messe getrennt). Ich bin auf diesen Aufsatz erst aufmerksam geworden durch: Julian Kliemann, Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien, Hochrenaissance und Manierismus, 1510 - 1600*, München 2004, p. 132 (Text von Rohlmann). Auch Michelangelo's Ausmalung der *Sixtinischen Decke* hatte, wie bekannt, mit dem ursprünglichen Auftrage (*Zwölf sitzende Apostel*) wenig zu tun. Ebenso war der ursprüngliche Auftrag für die *Grabtragung Borghese* (*Grabtragung Baglioni*), 1506/1507 (Rom, Galleria Borghese 170), den Atalanta Baglioni - in Erinnerung an ihren ermordeten Sohn - Raffael erteilte, offenbar nicht zwingend gewesen; denn die erhaltenen Zeichnungen lassen erkennen, daß Raffael während des Entwurfsprozesses von einer *Beweinung Christi* über eine *Niederlegung Christi* bis zu einer *Grabtragung Christi* fortgeschritten war, deren jede zum Stiftungszwecke gepaßt hätte und paßte.

Rigorousität Raffael's im Umgang mit seinem eigenen Entwurf, seiner uneitlen, sachgerichteten Gesinnung:

Raffael parallelisierte nun die Kirchenväter, er brachte deren Intentionen, die Erscheinung der Himmlischen zu Schauen (in der nächsten Fassung: das Sakrament zu Schauen) und in heiligen Schriften zu Lesen, aus der Figur der Variation in die der Vergleichung, und er stellte die Thronassistenten, nun auch die ferneren wie die näheren, so wie die Kirchenväter, strikt auf den Altar hin auf. Damit entfiel die wirkungsvolle, bogenförmige Anordnung der Kirchenväter und ihrer auftauchenden Begleiter. Raffael schied die Gruppen schärfer: er hob die zwei Reihen der Thronassistenten, der entfernteren von den Ellenbogen an, der näheren von den Hüften an, über die Reihe der Knienden hinaus; er trennte auch und vor allem die Anhebungsgruppe von der Reihe der Knienden scharf - man sehe, wie das Knie eines Stehenden und das Gesäß des letzten Knienden einander abstießen -; und er trennte die Reihe der Knienden von der Gruppe der Kirchenväter - man beachte, wie jener, der Thronwange parallele, Arm des ersten Knienden geändert wurde -. Die drei Teile wurden selbständiger; sie wurden im Hinblick auf die Bildfläche nebeneinander und zugleich blockartig ferner und höher gesetzt: jenes, die jeweils nächsten kulissenartig, immer ein Stück weiter zur Mitte, vorkommen lassende, dann den Altar umrundende und ihn erscheinen lassende, fast vorbarocke, Arrangement wurde damit vernichtet. Warum opferte Raffael dieses gelungene und so wirkungsvolle Arrangement? Deshalb: weil es sich nicht aus den Handlungen der Personen ergab: die rigorose, perspektivrechte Flucht zur Mitte war ja nicht *accidente mentale* der sitzenden Kirchenväter oder der am linken Rande beieinander stehenden Personen, noch war die Erscheinung des Altares irgendjemandes Intention.

Die letzte Dispositionsstudie zeigte, wie Raffael nun eckig in die Tiefe stufte und dieses aus den Personen motivierte: zunächst das Einziehen nach rechts; folgend die Drängend-Strebend-, doch Innehaltenden; dann der Stehende, abrupt in die Ferne gewandt, um in des Gregor Buch zu zeigen; es folgten die Väter, in die Ferne gestaffelt, und, abrupt gegenan gewendet, der fernste Stehende, um des Hieronymus Blick wieder nach rechts zu leiten. Und Raffael wiederholte in dieser allerletzten Dispositionsstudie, ebenso in der Ausführung auf der Wand der *Stanza della Segnatura*, wie schon früher einmal, eine Einzelfigur in Abständen.

In der Ausführung endlich löste Raffael das Gefolge dessen, der da anhebend einzog, von ihm ab, figurierte es in eine eigene Gruppe, und er wendete alle drei Einzelfiguren schärfer gegen die je vorausgehenden Gruppen in einem nunmehr durchgängig energisch gefügten Wechsel.

In dieser letzten Dispositionsstudie sparte Raffael auch zum ersten Male die Wendung zum Himmel auf; und setzte sie in der Ausführung dann, wie gesagt, erst rechts nach dem Höhepunkte der Komposition in Altar und

Monstranz ein, überraschend, unerwartete Handlung einer der beteiligten Personen. Raffael verzichtete, er opferte ein gelungenes, wirkungsvolles Arrangement, das den Figuren und Gruppen aufgelegt und solcherart willkürlich war, und er drang auch hier auf Objektivierung.

Die besondere und eigentliche Bedeutung der zwei letzten Dispositionsstudien lag darin: Raffael motivierte jetzt auch den Zusammenhang der *Storia*, den Zusammenhang der Orte, der Trennungen und Bindungen, der gesamten und ganzen Folge der Figuren und Gruppen durchgängig aus den Handlungen der beteiligten Personen. Das war die zweite Hälfte von Raffael's Grundthema und seines eigenen Weltaspektes in der Malerei als Wissenschaft: nicht nur die soziale, gesellige Wirklichkeit mit- und gegeneinander lebender Menschen nach Motiven, in denen sie wirklich wird, zu durchforschen und diese zur Klarheit und Prägnanz zu bringen, sondern auch den Zusammenhang dieser Wirklichkeit zu durchforschen und ständig neu zu ordnen (*disposizione*), bis die Einzelnen und die vielförmigen Gemeinschaften sachzusammenhängend, folgerichtig und aus ihren Intentionen heraus notwendig am rechten Orte waren. Darum war die *Disposition-Komposition* neben der Gruppe die andere zentrale Aufgabe in der Kunst des Raffael. - Von dem allgemeinen Thema zu dem besonderen Thema leitete, daß Raffael die Wirklichkeit je mittlerer Gemeinschaften durchforschte; und daß er so für die *Disputa* diejenigen, die auf Gott, die Heiligen, das Sakrament und die heiligen Schriften bezogen waren, wie diese selbst, für die *Schule von Athen* diejenigen, welche die Naturwissenschaft und die Philosophie vereinigte, und z.B. für die *Vertreibung des Helidor* diejenigen, die ein Wunder erfuhren, - sich und uns zu größtmöglicher Klarheit brachte.

c) *Composizione* anhand von Zeichnungen für die *Schule von Athen*.

Ein Ureinfall, ein *componimento inculto*, eine ungepflegte, noch nicht durchgearbeitete Komposition ist weder für den Figurenzusammenhang der *Disputa* noch denjenigen der *Schule von Athen* erhalten, nur Ureinfälle für einzelne Figuren, so für die nachgesetzt anhebende Figur des Jünglings in der *Disputa* (Lille, Musée des Beaux-Arts 447, RZ 265). Die Disposition, das Kernstück einer Erarbeitung des Figurenzusammenhanges, welche für die *Disputa* gerade erläutert wurde, führte zu einem *componimento ordinato*, einer geordneten Komposition, *levando e ponendo*, durch Wegnehmen und Hinsetzen von Figuren, so, wie gerade gezeigt. Die Ausarbeitung des Ganzen einer vielfürigen *Storia* führte schließlich zu dem *componimento ornato*, der geschmückten und ausgefeilten, in allen Teilen vollendeten Komposition. Dieses dritte Stück, die *Composizione*, soll nun anhand von Zeichnungen für die *Schule von Athen* kurz dargetan sein.

Indem man die Arbeitsschritte bei der Komposition der *Schule von Athen* denen bei der Disposition der *Disputa* anhängt, kommt man zu einer idealtypischen Konstruktion, eben jener Vollendung des Werkprozesses im Rahmen eines Verständnisses und einer Praxis der Malerei als Studienkunst und Wissenschaft, von der eingangs dieses Kapitels die Rede war; möglicherweise vermehrt man dabei die Arbeitsschritte. Denn es könnte nicht nur Zufall gewesen sein, sondern mit den Themata der jeweiligen Darstellungen zusammengehangen haben, daß für die *Disputa* in größerer Zahl und von größerer Wichtigkeit Dispositionsstudien und für die *Schule von Athen* Gruppenstudien erhalten sind und so für den *Parnas* auffallend viele Studien zu Kopfwendungen, Schrittweisen und Handgesten. In allen diesen drei *Storie* gab es für die Gestalten eine Mitte: den Altar mit der Monstranz oder Platon und Aristoteles oder Apoll und die Musen. In der *Disputa* bewegten sich die Gestalten (die Theologen und Gläubigen) auf diese Mitte zu: der Zusammenhang dominierte. In der *Schule von Athen* aber blieben die Gestalten (die Philosophen und Naturwissenschaftler) an ihrem Platze: die Selbständigkeit dominierte. Und im *Parnasse* überwog das Sich-aneinander-Wenden in Blick, Schritt und Geste. Bei seiner Arbeit an den Stanzen brachte Raffael den Werkprozeß sicherlich auch deshalb zu dieser und solcher Vollendung, weil der am Anfang erst fünfundzwanzigjährige Maler bei seinen ersten weiträumigen, wandfüllenden, figurenreichen *Storie* mit allergrößter Umsicht und Sorgfalt vorgehen und sich diese Aufgabe Schritt für Schritt erarbeiten wollte.

Raffael stellte in der *Schule von Athen*⁴⁵⁸ die Gemeinschaft der Naturwissenschaftler und der Philosophen dar: achtundfünfzig Gestalten, durch *compartizione* in zweiundzwanzig Gruppen und Einzelfiguren auseinander-zusammengetreten, lebten vor den Augen des Betrachters zunächst (vor den Stufen links) das Begehren, das Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse, dann - höher gestuft - (vor der Seitenwand des Gebäudes) wissenschaftlichen Streit und philosophischen Disput, und - in der Mitte der Architektur: - das freie philosophische Gespräch miteinander Gleicher (in Platon und Aristoteles), welches anderen Lehre war, und dann - überraschend die Symmetrie und die Ordnung der Komposition durchbrechend, die bisherige Kompositions-Ordnung ‚entwertend‘ - worauf zurückzukommen ist - die Ostentation des Diogenes, was denn einer Lehre gemäßes Leben sei, und schließlich - rechts, nun auch auf der unteren Ebene, vor den Stufen rechts - ein wissenschaftliches Lehren und wissenschaftliches Lernen, welche das Leben der

⁴⁵⁸ Eine ausführliche Erläuterung der Komposition der *Schule von Athen*, auch des thematisch erheblichen anschaulichen Unterschiedes der Figurenkomplexe links und rechts vor den Stufen des Schulgebäudes von Athen, in: Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 74-108.

Lehrenden und der Lernenden durchformte und die Denkenden dem Gedachten ähnlich machte⁴⁵⁹.

Raffael baute, auf der Grundlage eines *componimento ordinato*, diesen *componimento ornato* über drei Stufen auf und auf jeder dieser drei Stufen abermals in zwei unterschiedenen, doch einander komplementären Schritten. Raffael stärkte im jeweils ersten Schritte den Zusammenhang und im jeweils zweiten Schritte dann wiederum die einzelnen Gruppen und Figuren.

Auf der ersten Stufe war dieser *Zusammenhang* im *componimento ordinato* bereits erreicht.

Raffael führte dann im zweiten Schritte die *Figuren und Gruppen* einzeln aus. Als Beispiele mögen genannt sein: eine Studie in Oxford für eine *bewegte* Gruppe zum Relief der Kämpfenden in der linken Seitenwand und eine Studie in

⁴⁵⁹ Die Unterscheidung und Übereinanderstufung von επιθυμητικόν, θυμοειδής und λογιστικόν bestand auch in den zwei Reliefs und (im Gattungssprunge) in der Statue in der Seitenwand links des Gebäudes der Schule von Athen; damit des *Concupiscibile* und des *Irasibile* in den Reliefs (unterhalb der Statue des Apollon), wie es Giovanni Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1695 (Reprint Gregg 1968) p. 21, sagt.

Diogenes entwertet das νόμισμα (so Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen der Philosophen* VI, 21).

Lehre und Lernen, welche das Leben durchformen und das Denkende dem Gedachten ähnlich machen: so Platon, *Timaios* 89e - 90d (welchen Traktat/Dialog Platon in der *Schule von Athen* lt. Inschrift mit sich führt): „Wie wir schon wiederholt bemerkten, daß drei Seelenteile von dreifacher Art in uns ihren Wohnsitz erhalten haben (sc. Begehren, Mut, Erkennen), 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 Franz Susemihl in: Platon, *Sämtliche Werke*, Heidelberg o.J. vol. 3, pp. 188sq.).

Frankfurt für eine *ruhige* Gruppe, für diejenige des schreibenden Jungen vor der rechten Seitenwand des Schulgebäudes von Athen, beide in Rötel.

Kämpfende, ca. 1509/10, Griffelvorzeichnung, Rötel 0,38 x 0,28, Oxford, Ashmolean Museum P II 552 (RZ 309); *Studierende und Zoroaster*, ca. 1509/10, Rötel 0,39 x 0,25, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung 4303 (RZ 310).

Nur zu den zwei Studenten der Studie in Frankfurt: Raffael stellte jetzt die Individualität der Personen dar, den Wurf und Fall ihres Gewandes, ob bauschig, gegürtet oder aufgezogen-fallend und verhüllend, er stellte deren Kopf nach seiner Wendung, deren Hände nach ihrer Haltung, deren Beine und Füße nach Stand, Schritt und Kreuzung und deren Alter dar als Äußerung ihres individuellen Charakters, ihrer seelisch-geistigen Gestimmtheit und ihrer Vitalität, als ihr Handeln. Auch in den beiden Jünglingen zusammen, in ihrer Gruppe, stellte Raffael den individuellen Charakter dieser kleinsten Gemeinschaft, die Zusammengehörigkeit ihrer Mitglieder in seelisch-geistiger und vitaler Hinsicht, in ihrem Handeln dar, in Abstand und Zuneigung, in Ähnlichkeit und Unterschied.

Auf der zweiten, dann folgenden Stufe der *composizione* arbeitete Raffael jenen *Zusammenhang* aus, in den einander *nächststehende* Einzelfiguren und Gruppen zueinander traten, und nach dieser Klärung wiederum und nun endgültig festlegend *jede der Figuren und der Gruppen für sich*. Als Beispiele für die Komposition des Zusammenhanges der einander *nächststehenden* Figuren und Gruppen mögen gelten: (kaum sichtbar) eine Studie für die *Gruppe* des Euklid *und* für die *Figur* des Ptolemaios (vorne rechts im Gemälde) in Oxford und eine Studie für die *Gruppe* des Pythagoras *und* für die *Einzelfigur* eines Stehenden (vorne links im Gemälde) in Wien, beide präzise in Metall- und Silberstift, beide weißgehöht.

Gruppe des Euklid und Figur des Ptolemaios, ca. 1509/10, grünlich-grau grundiertes Papier, Silberstift, Weißhöhung 0,25 x 0,33, Oxford, Ashmolean Museum P II 553 (RZ 311); *Gruppe des Pythagoras und Einzelfigur*, ca. 1509/10, grau grundiertes Papier, Silberstift, Weißhöhung 0,29 x 0,40, Wien, Albertina 4883 (RZ 305).

Nur zu der Studie in Wien: während die Nebenfiguren schon endgültig gewandt waren und wohl als geklärt galten, studierte Raffael die Hauptgestalten der Gruppe und die Einzelfigur daneben nochmals nach Modellen (s. a. den Modellstab), aktähnlich in eng anliegendem Arbeitsdress - auch in der anderen Studie in Oxford wurden nur Euklid und Ptolemaios, die für den Zusammenhang entscheidenden Figuren, aktähnlich dargestellt -; Raffael studierte sie im Hinblick auf die Stellung und Bewegung der Beine und Füße, das Dabeistehen und Heranschreiten, deren Verbindung, und klärte Proportion, Abstand und Korrespondenz. Wenn die Gestalten in der Ausführung dann auch verhüllt wurden und nur die Knie durchschienen, die

Fußspitzen herausblinkten, wirkte doch, daß der Zusammenhang geordnet und organisch begründet worden war⁴⁶⁰.

Raffael klärte auch den Zusammenhang des Hell-Dunkels (s. die Weißhöhung) und begründete auch dieses Hell-Dunkel aus der Bewegung der Gestalten in Licht und Schatten.

Dann zeichnete Raffael die Einzelfigur des Stehenden, mit Änderungen im Oberkörper und im Motive, eigens in Gewand heraus, mächtig und das Blatt fast sprengend, wie um von der links vorangegangenen Studie und Aufgabe nun auch Abstand zu gewinnen.

Raffael hatte die Figuren und Gruppen auf der ersten Stufe der *composizione* - in den Kategorien des Leonardo - nach Oberflächenerscheinung, Bewegung und Ruhe dargestellt und nun nach der Lage, der Nähe und Ferne der Gruppen und Figuren zueinander und nach ihrem Hell und Dunkel.

Als Beispiele für den (auf dieser zweiten Stufe) komplementären Schritt, für die endgültig festlegende Ausarbeitung der einzelnen Figuren und Gruppen mögen gelten: die Studie in Oxford für die Gruppe jener treppauf- und absteigenden Jünglinge, welche einander Diogenes und Platon/Aristoteles, welche sie gesehen und erfahren, als Vorbilder wiesen und die Studie in Frankfurt für die Einzelfigur des ostentativ seine Lehre auch lebenden Diogenes, beide Studien in Silberstift und weißgehört.

Gruppe der Treppauf- und Treppab-Steigenden, ca. 1509/10, rosa grundiertes Papier, Silberstift, Weißhöhung 0,28 x 0,20, Oxford, Ashmolean Museum P II 550 (RZ 307); *Diogenes*, ca. 1509/10, rosa grundiertes Papier, Silberstift, Weißhöhung 0,24 x 0,28, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung 380 (RZ 306).

In jenen früher genannten Rötel-Studien für das Relief der Kämpfenden und für die Gruppe des schreibenden Jungen dominierte die Lebendigkeit des Striches, in diesen Silberstift-Studien nun Abwägung und Festigung der Figuren im Ganzen, Korrespondenz und Bindung der Glieder untereinander. Dafür beachte man in der Studie für den Diogenes die Herauszeichnungen, wie Raffael links oben die Achsel und Armbeuge gestaltete, die inneren Konturen einander korrespondieren ließ oder rechts oben die inneren Konturen der Schenkel und in der Mitte den Fuß trotz der Hebung des Knöchels optisch in die Einheit des Beines band. Diese Festlegungen setzten

⁴⁶⁰ Raffael sah oberhalb des Pythagoras schon eine Figur vor, doch nicht höher aufragend als der überhin Strebende, mit Mütze; er versetzte sie im Fortgange des Probierens weiter nach rechts, dann oberhalb des rückgewendeten Jünglings; auch links der Einzelfigur des Stehenden finden sich Spuren. Infolge der Konturierung und der Weißhöhung fällt an dieser Zeichnung deutlich auf, daß es Raffael um die Gliedmaße, die Arme, Beine, Hände und Köpfe ging; andere Teile der Körper wurden durch die Schraffuren oft nicht modelliert, sondern eher weggedrängt, zurückgesetzt, wie im Hinblick auf die momentane Aufgabe der Arbeit etwas störend.

Klarheit nicht nur über das Motiv, die Bewegung und Ruhe, sondern auch über den Zusammenhang mit den nächsten Figuren und Gruppen nun voraus, sie folgten ihr. Darnach konnten die Figuren und Gruppen unter Einsetzung der Herauszeichnungen in den sg. Karton übertragen werden.

Raffael vollendete das Werk auf der dritten und letzten Stufe der *composizione* zweimal: zuerst in seinem Zusammenhang auf dem Karton; sodann, abermals zugleich die einzelnen Figuren und Gruppen stärkend, auf der Wand der *Stanza della Segnatura*. Beide Fassungen galten der Florentiner Kunsttradition als Vollendungen.

Karton der Schule von Athen, ca. 1510, Kohle, Weißhöhung 2,85 x 8,04, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana 126 (RZ 313/316); *Schule von Athen*, ca. 1510, Fresko 5,77 x 8,14, Rom, Palazzo del Vaticano, Stanza della Segnatura. Raffael prüfte auf dem Karton (in Mailand) in der endbeabsichtigten Größe letztmals den Zusammenhang der Figuren, die Wirkung aller verweisenden Gesten, führte die Komposition aber auch, in Kohle und Kreide gezeichnet und weiß gehöht, in voller Größe in Hell-Dunkel durch. Er schuf in Hell-Dunkel überfigurale Zusammenhänge, z.B. von den treppauf- und -absteigenden Jünglingen zu den nächsthöher stehenden Personen, welche dem Platon und dem Aristoteles rechts das Spalier bildeten, und vereinheitlichte durch den Wechsel von Hell und Dunkel die Komposition. Der Karton gab überhaupt die dichteste Einheit der in ein und dasselbe Hell-Dunkel gebundenen Komposition: er gab die Vollendung der Komposition als Figuren- und Gruppenfolge⁴⁶¹.

Raffael führte die Komposition auf der Wand der *Stanza della Segnatura* schließlich in Farbe aus. Die verschiedenen Farben und Farbakkorde stärkten nochmals die einzelnen Figuren, banden und stärkten die einzelnen Gruppen, hoben die Figuren und Gruppen wieder voneinander ab: Raffael insistierte noch einmal auf den Figuren und Gruppen, den Elementen der Komposition, als einzelnen und in farbkomplementären Entsprechungen, er insistierte auf deren Differenz in dem einen Zusammenhange der Komposition, und er schuf durch die Wiederaufnahme der gleichen Farbe im Sprunge über die Wandfläche hin zuletzt noch überfolgerechte Entsprechungen und Kontraste.

⁴⁶¹ ‚Vollendung der Komposition‘ heißt selbstverständlich nicht, daß ein Künstler historisch/faktisch nicht noch Änderungen, selbst thematisch bedeutende, hätte vornehmen können, wofür gerade die *Schule von Athen* ein gutes Beispiel: so war die Einzelfigur des vorne an seinem Steine sitzenden Mannes, damit motivisch-thematisch die Figur des für sich allein Denkenden und Grübelnden, was da zu schreiben sei, auf eben der Arbeitsstufe des Kartons noch nicht vorgesehen; sie wurde - nach technischer Untersuchung - sogar erst in das auf der Wand bereits fertig gestellte Fresko unter Herausschlagen des Verputzes eingefügt. S. Deoclecio Redig de Campos, *Raffael in den Stanzen*, Milano ²1971, pp. 11sq.

Die Sorgfalt, die Gründlichkeit und Systematik des Werkprozesses fallen auf. Diese Solidität bekundete sich in dem Werke, erschien als Qualität: da war keine Farbe, kein Licht, kein Dunkel unbedacht; keine Lage, kein Abstand, keine Nähe und Ferne unüberlegt; da war kein Gewand, nicht Hand, nicht Zehe unbegründet; jede Gestalt, Figur, Ruhe und Bewegung stimmte.

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

Die Wirkung von Raffael's Urteil und Unterscheidungsvermögen war evident.

2. Leonardo, Michelangelo, Raffael: das Dreigestirn der Malerei als Wissenschaft.

Michelangelo und Raffael folgten, so sagte ich, Leonardo in ihrem Verständnis der Malerei als Wissenschaft nach; doch sahen deren Werke anders aus, sodaß deren andere Weltaspekte zu benennen sind. Dabei werde ich nochmals und ausführlicher von Raffael und von dessen Ausmalung der Stenzen als einem Beispiele handeln und dann kurz zu Michelangelo und, eher an frühere Ausführungen im zweiten Kapitel des zweiten Teiles dieser Schrift erinnernd, zu Leonardo übergehen.

a) Der besondere Weltaspekt des Raffael in der Malerei als Wissenschaft.

Raffael stellte - wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels zu zeigen war - das Seelische und das Geistige der einzelnen Menschen in deren Haltungen und Bewegungen als ein Handeln, als Tun (*agere*) dar und machte es so durchgängig sichtbar. Raffael stellte auch den Zusammenhang der Menschen als Handeln und Tun dar und fügte diesen Zusammenhang - zumindest seit der Arbeit an den Stenzen - diskontinuierlich, aus dem Gegen- und dem Miteinander-Handeln der sich einander zu-, von einander ab-, sich gegen- und übereinanderhin wendenden Gestalten.

Als *Exemplum* - nach den angeführten Dispositionsstudien für die *Disputa* nun eine Ausführung aus der fünfteiligen Komposition der *Schule von Athen*: - der zweite Teil dieser Komposition: der Figurenzusammenhang oberhalb der Stufen vor der linken Schauwand des Gebäudes: Man könnte sagen, Raffael stellte dort einen auf dem Felde des wissenschaftlichen Arbeitens üblichen Vorgang dar, daß eine neue Lehre oder Lehrweise vorgetragen oder ausgeübt wurde, der man zunächst Argumente oder die Argumentationsweise älterer Autoren

entgegenzusetzen suchte, welche dann aber infolge des Qualitätssprunges und -vorsprunges des neu Gelehrten Makulatur waren, was wiederum einige früher merkten als andere. Alles das wurde Handlung mit spontan gewechselten Richtungen und wurde solcherart sichtbar: Hereinlief, von einem Grüßenden gefolgt, ein Jüngling mit Rolle und Buch in der Hand und unter dem Arme, die Stelle des gesuchten und gefundenen Argumentes in dem Buche mit den Fingern eingemerkt, und spontan sich zum nächsten in die Ferne wendend, wohin das Buch und die Rolle zu bringen sei; dieser nächste stand ventral und wendete spontan und spöttischen Gesichtes Kopf, Arm und Hand zur Seite, wies den Weg, wohin zu eilen sei. Und ein nächster, weiter rechts, stehend lateral wie auch die nächsten, wendete sich spontan zurück, mit Kopf, Arm und Hand über das Ventrale hinaus, er grüßte den Grüßenden und winkte den Einlaufenden herbei; die weiteren aber, ihrer drei, Alkibiades und zwei Ältere, in einer Reihe, standen lateral nach rechts, mit den Rücken nach links, nichts daher mehr erwartend, und sie hörten; anderes war eingetreten: erglühend der erste, skeptisch der zweite, sinnend der dritte, hörten sie. Und, rechts eines ferner Stehenden, der seinen Kopf nachsinnend hob, stand Sokrates, lateral nach links, klar den Hörenden und allen Gestalten links gegenan, distinkt begründend. Hier handelten und taten die Gestalten; sie vollzogen durch Einlaufen, Einlassen, Herbeiwinken, Abwenden, Gegenanstehen jenes wissenschaftliche Geschehen; sie wirkten Trennung und Verbindung, Nähe und Abstand ihres Zusammenhanges selbst. Das Geistige war Äußerung, die Äußerung Tun, und das Mit- und Gegeneinander der Menschen bildete deren diskontinuierlichen Zusammenhang.

Raffael's Grundthema, wie dargelegt, der von ihm für seine Erforschung und Darstellung gewählte Weltaspekt, war die soziale, gesellige Wirklichkeit miteinander lebender Menschen. Schon vor jedem besonderen Thema, wie anhand der Dispositionsstudien für die *Disputa* klar wurde, ging es ihm darum, Figuren und Gruppen zu finden, diese zu ordnen und darin die soziale, gesellige Wirklichkeit miteinander lebender Menschen zu durchforschen, die Motive, in denen sie wirklich wurde, zu finden, diese zu höchstmöglicher Klarheit und Prägnanz zu bringen und auch den Zusammenhang dieser Wirklichkeit zu durchforschen, ständig neu zu ordnen, bis die Einzelnen und die vielförmigen Gemeinschaften sachzusammenhängend, folgerichtig und aus ihren eigenen Intentionen heraus notwendig am rechten Orte waren. Darum waren Gruppenbildung und Komposition zentrale Aufgaben seiner Kunst.

Raffael stellte diese soziale, gesellige Wirklichkeit in Figuren, Gruppen (und darin auch Typen) des gesellschaftlichen Handelns umfassend dar. Den Reichtum des im Hinblick auf dieses allgemeine Thema von ihm Beobachteten, Unterschiedenen, Geklärten und treffend Charakterisierten vermöchte man erst abzuschätzen, wenn man sich Reihen bildete.

Man könnte soziales Verhalten, zunehmendem Wachstum und Alter folgend, dargestellt sehen, so anhand der im Fortgange der Komposition der *Schule von Athen* regelmäßig gesetzten und schrittweise älter werdenden Gestalten des Kindes in der ersten Gruppe ganz links, des Knaben unmittelbar rechts neben dieser Gruppe, des Jünglings nochmals weiter rechts und des zwischen Alkibiades und Sokrates ferner stehenden jungen Mannes. Man könnte ähnliche Motive miteinander vergleichen, etwa die (ohne die Engel) allein elf Zeigenden in der *Disputa*, wie sie bemerkten, aufmerkten, hinwiesen, darzeigten, nächste ansprachen, aufriefen; oder die fünf Staunenden daselbst; oder die mannigfache Art, einen Mantel zu tragen in der *Schule von Athen* und dadurch Selbstbewußtsein, Zurückhaltung, Öffnung oder Verschließung zu äußern. Man könnte überhaupt in dem einen zyklischen Zusammenhange der Stanzen die einander ähnlichen Stellungen und Haltungen vergleichen und sich Reihen bilden der sitzenden und lagernden, der knienden, der stehenden, der gehenden und laufenden Personen. Aufmerksamkeit verdiente die Mannigfaltigkeit der inneren Figuren- und Gruppenorganisation. Aus der *Schule von Athen* sei einiges aufgezählt und rubriziert: Einzelfigur, ventral hergewandt, selbständig, einladend und anderen geneigt, halblinks vornean; Einzelfigur, frontal uns gegenüber, verschlossen sitzend mitsamt ihrem Steine, rechts daneben; Einzelfigur, ventral sich anbietend, locker und offen sitzend, halb rechts auf den Stufen, Diogenes; Einzelfigur, lateral nach links, gegenanstehend, klar und distinkt sich äußernd, Sokrates; da und dort weitere vier Einzelfiguren, auch die zwei Statuen des Apollon und der Athene. Dann Reihen, so eine Reihe aus drei Gestalten, die des Alkibiades, eine aus fünf, die links dem Platon und dem Aristoteles, und eine aus sieben Gestalten, die rechts den Philosophenfürsten Spalier bildeten. Eine Figur mit Begleitung, derjenige, der, links der Spalierbildenden, sinnend, verschlossen aus der Ferne nahte; eine Doppelfigur derjenigen, die, symmetrisch rechts, wogend in die Ferne gingen. Dann Gruppen, ganz links vornean eine aus vier Gestalten, welche durch das Buch über dem Säulenstumpfe gespannt beieinander waren; oberhalb der Stufen ganz rechts eine Gruppe aus zwei Gestalten, dem konzentriert schreibenden Jungen und dem ihm zugeneigten älteren Freunde. Dann die Zweifigurengruppen aus gleichrangigen Gestalten, einmal die der treppauf- und absteigenden Jünglinge, die einander begegneten und einander im Vorübergehen, was sie gesehen, zeigten und sehen ließen, und endlich die mächtigste, die des Platon und des Aristoteles. Dann die zwei Komplexe, der eine des Pythagoras vornean links, dicht und eng, von ihm inmitten dominiert, und der des Euklid vornean rechts, locker und luftig, gleichmäßig gewogen, in welchen Schüler und Lehrer sich miteinander einließen. Man könnte andere Weisen der inneren Ordnung aus den Darstellungen in derselben und den benachbarten Stanzen beibringen.

Wichtig scheint: Raffael bildete die mannigfaltig organisierten Figuren und Gruppen ins Typische durch. Jede Figur und Gruppe war individuell, man

vergleiche die beiden ventral sitzenden Einzelfiguren miteinander oder die beiden Zweifigurengruppen der Treppauf- und absteigenden und des Platon und des Aristoteles; und keine Figur und Gruppe war nicht zugleich typisch. Der Typus fungierte als individuelle Verallgemeinerung. Dadurch war jede Stelle der Komposition konkret und doch so durchgeklärt, daß von einer umfassenden Darstellung der allgemeinen geselligen Wirklichkeit überhaupt gesprochen werden konnte. Und in der Folge der klar und prägnant gemachten Figuren und Gruppen der sozialen, geselligen Wirklichkeit war das besondere Thema, waren Erörterung und Erzählung dann da.

Raffael entfaltet die soziale, gesellige Wirklichkeit zugleich systematisch in thematischen Teilen. Schon in den Darstellungen der einen *Stanza della Segnatura* war die Weise des Aufeinanderfolgens, des Zusammenhanges der Personen, der Figuren und der Gruppen und darin die besondere soziale Wirklichkeit Darstellung für Darstellung eine andere.

Die Rechtswissenschaft, welche auf der einen Schmalseite des Raumes vergegenwärtigt wurde, war bekanntlich ganz anders dargestellt. Unter dem Titelbilde der *Justitia* am Gewölbe des Raumes sah man oben an der Wand die anderen Kardinaltugenden und dann unterhalb dieser Tugenden Setzungsakte des weltlichen und des kirchlichen Rechtes, die *Übergabe der Pandekten durch Kaiser Justinian an Trebonian* und die *Übergabe der Dekretalen durch Papst Gregor IX. an den hl. Raimund von Peñaforte*: die Rechtswelt war in Rechtsstiftungsakten gegenwärtig; die anderen Künste und Wissenschaften im bleibenden Beisammen ihrer autoritativen Vertreter.

Doch auch deren Beisammen hatte eine je andere Struktur. Sogar innerhalb der einen *Disputa* bestand ein Unterschied zwischen den Gestalten im Himmel und denen auf der Erde. Die Gestalten im Himmel, Trinität, Deesis, Vertreter des Alten und Neuen Bundes, Putten und Engel waren fest an ihrem Orte, in beständiger Relation, in gleichmäßiger, lebendiger Ruhe; sie lebten keine Auseinandersetzung, keine Entwicklung, keine Umbrüche: sie lebten in diesem (thematischen) Betrachte keine *Storia*. Und auch die Irdischen in der *Disputa*, in der *Schule von Athen* und in dem *Parnasse* hingen, wie in diesem Kapitel berührt, je anders zusammen. Sie verhielten sich zum Oberen und, was jetzt wichtig war, zu ihren Mitten verschieden, welche sie in Altar und Altarsakrament, in Platon und Aristoteles und in Apoll und den Musen hatten. Die Theologen und Gläubigen waren unter entschiedenem Wechsel von Gruppe und Figur blockhaft in die Tiefe gestuft, waren auf ihre gemeinsame Mitte konzentriert, sie luden einander dahin ein, sie wiesen einander und bewegten sich dahin; der Zusammenhang dominierte. Die Philosophen, Naturwissenschaftler und Bildenden Künstler blieben mehr für sich, an ihren Orten; man betrachte den Komplex des Pythagoras, den des Euklid, auch andere Figuren und Gruppen vornean und auch rechts oberhalb der Stufen und, wie jene Teilfolge von dem mit Rolle und Buch Einlaufenden bis zu Sokrates eben in Sokrates für sich zum

Abschlüsse gebracht wurde; die Selbständigkeit dominierte. Ein solches Bestehen auf und für sich schloß eine plötzliche Verbindung wie in den Treppauf- und -absteigenden, ein plötzliches Spalierbildern wie zu Seiten des Platon und des Aristoteles nicht aus, ließ diese viel eher als thematisch erfahren. Zwischen der Dominanz des Zusammenhanges und der Dominanz der Selbständigkeit lag die soziale, gesellige Wirklichkeit der Dichter mitteninne, doch war auch sie eigener Art: die Dichter und die Musen erörterten den Aufstieg, das Verweilen und den Abstieg - zu dem gewiesenen Publikum hin - zum, auf und von dem Berge des Apollon; und vor allem wendeten sie sich, selbstbewußt und frei, in mannigfaltigen Neigungen ihrer Köpfe, Bewegungen ihrer Hände den Gestalten nächster Einzelfiguren und nächster Gruppen zu: sie ließen aus ihrer Selbständigkeit - so könnte man sagen - ein Schweben ihrer Beziehungen entstehen, wohl jenes Schweben ihrer Beziehungen, welches die heutige Philologie unter dem Begriffe der Intertextualität thematisiert. So standen in den Gemeinschaften der Dichter, der Philosophen, der Theologen, der Gestalten im Himmel, letztlich in den Rechtssetzungen verschiedene Bilder der geselligen Wirklichkeit vor dem Betrachter da; und andere würden in den Gemeinschaften der Wunderereignisse in der *Stanza d'Eliodoro* zu sehen sein. Wie schon bei der Bildung der Figuren, so gab es auch in der Bildung des Zusammenhanges ein Mittleres; gab es zwischen jenem allgemeinen Thema und dem besonderen eine individuelle Verallgemeinerung, einen Typus des Zusammenhanges, der den Theologen, den Philosophen usf. als je mittleren Gemeinschaften eignete.

Wie waren diese verschiedenen Ebenen in der praktischen Arbeit des Raffael methodisch miteinander verbunden? Nach Auskunft der herangezogenen Dispositionsstudien für die *Disputa* so: Raffael suchte zuerst - und fand ihn technisch sicherlich über Ureinfälle, welche im Falle der *Disputa* nicht erhalten, - den Typus des Beieinanders der genannten mittleren Gemeinschaften, wie eine jede zusammenhänge und wie sie sich - gegebenen Falles - zu je ihrem Oberen und je ihrer Mitte verhalten könnte. Der Typus dieses Beieinanders war in den Dispositionsstudien relativ rasch klar. Raffael bildete dann innerhalb des seiner Art nach bestimmten Zusammenhanges und entsprechend seinem Grundthema einzelne Figuren und Gruppen aus, *ponendo e levando*, wie es Leonardo gesagt hatte, durch Hinsetzen und Wegnehmen. Aufmerksam darauf, ein geeignetes, besonderes Thema zu finden, fand er es auch bei eben dieser Arbeit, welches besondere Thema dann erlaubte, den Zusammenhang der Figuren und Gruppen zu straffen, ihn nochmals frisch durchzuorganisieren und ihn als *Geschichte* zu realisieren und zu vollenden. So erschien jener Typus des Zusammenhanges schließlich individualisiert als eine *Storia*, als eine Erzählung oder eine erzählende Gedankenentwicklung.

Auch Raffael stellte seinen Weltaspekt nach einer Vielzahl von Kategorien dar. Es seien zunächst die zehn Kategorien des Leonardo angeführt und wiederum der zweite Teil der Komposition der *Schule von Athen*, rekapitulierend und erweiternd, als Beispiel gewählt.

Fünf der Kategorien wurden bei der früherer Erläuterung schon berücksichtigt: Raffael stellte seine Gestalten nach Körper und Gewand dar, nach beidem so, daß die Oberflächen sichtbar waren; Raffael machte auch alles Innere, das Geistige und das Seelische dieser Gestalten in deren Körpern/Oberflächen sichtbar; die Kategorie: Körper (Oberfläche), *Corpo (Superficie)*; Raffael beurteilte das Körperliche wie das Geistige/Seelische seiner Gestalten, welches er als Handeln und Tun darstellte, nach den komplementären Kategorien Bewegung und Ruhe, *Moto, Quiete*; Raffael brachte seine Gestalten bald ins Einzelne, in Einzelfiguren, bald in Formen der Gemeinschaft, in Reihen, Gruppen usw. und gestaltete sie solcher Art prägnant durch; die Kategorie: Figur, *Figura*; und seine Gestalten, herbeilaufernd, einlassend, herbeiwinkend, sich abwendend oder gegenanstehend, nahmen, aus ihrem Handeln motiviert, zueinander eine Stellung und eine Lage ein; die Kategorie: Lage, *Sito*.

Die weiteren fünf Kategorien: zunächst die komplementären Entfernung und Näherung, *Remozione, Propinquità*. Ein Beispiel: zwischen der Reihe des Alkibiades und der Einzelfigur des Sokrates tauchte die Einzelfigur eines jungen Mannes auf, in der Mitte ihres lehrenden und hörenden *Commercium*: er war dabei und zugleich distanz und fern, er schloß sich mit seinem linken Arm ab und hob sinnend sein Haupt; solche Situation kennt jeder: man ist bei einem Gespräch dabei, ohne sich zu involvieren, und sinnt dem aus der Mitte dieses Gespräches sich erhebenden Gedanken nach, man ist dabei und fern zugleich; und zwischen dem Nahen und dem Fernen bestand hier eine weitere Relation, denn das Sinnen erhob sich aus dem Gespräch und gab diesem seinerseits eine Stimmung hinzu. Ein zweites Beispiel: Raffael stellte in der Wand des Schulgebäudes zwischen dem spöttisch Einlassenden und dem Herbeiwinkenden zwei Reliefs dar, das untere mit einer Darstellung begehrenden Ergreifens, das obere mit einer Darstellung mutvollen Kampfes⁴⁶², und Raffael bezog die Figuren davor auf diese ferneren Reliefs, die Hand des Einlassenden entsprach dem Schenkel und dem Arm der ergriffenen Nereide („Da hab'ts, das Begehrte, und haltet's fest!“) und dem oberen Reliefe zu mit der Darstellung des höheren Mutes und Kampfes hob der Herbeiwinkende seinen Arm, ja, wie seinem Blicke enthoben sich oberhalb seines Armes die mutvoll Streitenden („Kommt her!“ so winkte er, „zum Dispute und Streit!“ riefen seine Augen): dieser Art wurde das Handeln voran aus der Ferne interpretiert. Die beiden Kategorien Ferne und Nähe waren für die *Schule von Athen* überhaupt zentral. In den ersten drei Teilen

⁴⁶² Zu diesen Reliefs und der Statue des Apollon s. weiter oben im ersten Abschnitte dieses Kapitels unter c) *Composizione* anhand von Zeichnungen für die *Schule von Athen* eine ausführliche Anmerkung.

der Komposition wechselte die vorherrschende Dimension: im ersten Teile, vor den Stufen des Gebäudes links, gingen die Figuren und Gruppen dominant vom Boden aus auf, sie blieben am Platze, ruhig; im zweiten Teile waren die Figuren in einem lebhaften, auch umbrechenden Wechselverkehre von links nach rechts über die Erde hin; und im dritten und Hauptteile dominierte, vom verschlossen sinnenden Kommen und vom wogenden Eilen in die Ferne links und rechts des Spalieres begleitet, der Auftritt und der Durchbruch des Platon und des Aristoteles aus der Ferne in die Nähe.

Die letzten drei Kategorien, welche den Zusammenhang und die Selbständigkeit der Figuren und Gruppen in besonderem Maße betreffen, waren Dunkel und Hell (Dunkelheit und Licht), *Tenebre* und *Luce*, und die Farbe, *Colore*. Wie erläutert, vollendete Raffael eine Komposition wie die der *Schule von Athen* zweimal, auf dem Kartone mit den Figuren in endbeabsichtigter Größe als Zeichnung in Hell und Dunkel und auf der Wand der *Stanza della Segnatura* als Fresko in Farbe, das erste Mal im Wechsel von Hell und Dunkel den Zusammenhang, das zweite Mal durch die unterschiedenen Farben und Farbakkorde innerhalb eines solchen Zusammenhanges nochmals die einzelnen Figuren und Gruppen betonend.

Zu diesen Darstellungsgesichtspunkten, zu diesen zehn Kategorien hinzu kamen noch andere Gesichtspunkte, wie Enge und Weite in dem Komplexen des Pythagoras und dem des Euklid oder Offen und Geschlossen in den Einzelfiguren des lagernden Diogenes und des sitzenden Sinnenden vornean; dann modale Unterschiede wie nochmals Hell, so alle Bilder der *Stanza della Segnatura*, die Bilder bleibender Gegenwart und Gültigkeit der Theologie, der Philosophie/Naturwissenschaft, der Poesie und der Rechtssetzungen, und heftig wechselndes Hell-Dunkel, so alle Bilder der *Stanza d'Eliodoro*, die Bilder übernatürlicher Eingriffe in die Geschichte zur Rettung des jeweils Heiligen⁴⁶³;

⁴⁶³ Die vier Hauptbilder auf den Wänden der *Stanza d'Eliodoro* stellten Eingriffe Gottes, seiner Engel und Heiligen dar zur Rettung und Sicherung der Heiligkeit der Lehre (*Messe von Bolsena*, Transsubstantiationslehre; unter der *Opferung Isaaks* an der Decke), der Heiligkeit der Person des Pontifex Maximus (*Befreiung Petri*; unter der *Jakobsleiter* an der Decke: *et ero custos tuus quocumque perrexeris*, Gn. 28,15), der Heiligkeit des Tempels (*Vertreibung des Heliodor*; unter dem *Brennenden Dornbusch* an der Decke: *locus enim, in quo stas, terra sancta est*, Ex. 3,5) und schließlich der Heiligkeit des Territoriums des Patrimonium Petri (*Vertreibung Attila's* aus der Gegend von Rom, wohin die Begebenheit entgegen der historischen Überlieferung verlegt wurde; unter *Gott erscheint dem Noach* an der Decke).

Die seit Ludwig von Pastor's bloßen Erwägungen (Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters* III/2, Freiburg ⁵1924, pp. 1030 sqq.; IV/1, Freiburg ⁵1923, pp. 492 sqq.) immer wieder vertretene Überzeugung, die Auswahl der übernatürlichen Wunderbegebenheiten habe mit Vorkommnissen im persönlichen Leben der Päpste Julius II. und Leo X. zu tun und solle daran erinnern, habe ich nie zu teilen vermocht; sie erinnerte mich - *sit venia* - an jene Touristenfotos, die den daheim Gebliebenen gezeigt zu werden pflegten und auf denen man die Wunder dieser Erde sah, die Zugspitze, den Großglockner oder den Mont Blanc, und davor den Reisenden selbst mit seinem Mercedes. S.a. Rudolf Kuhn, "Peter Paul Rubens, Das große 'Jüngste Gericht' für die Jesuitenkirche in Neuburg a.D., ein Kunstwerk als

dann Gesichtspunkte der Höhenlage des Stiles, wie das Feierliche oder Bewegende des hohen Stiles, in welchem die Hauptbilder der Stanzen, oder das Humorvolle und Unterhaltende des mittleren Stiles, in welchem die biblischen Geschichten der benachbarten Loggien erschienen.

b) Die besonderen Weltaspekte des Leonardo und des Michelangelo in der Malerei als Wissenschaft.

Der Weltaspekt, den Raffael erarbeitete, unterschied sich von den Weltaspekten, die Leonardo und Michelangelo erarbeitet hatten bzw. gleichzeitig erarbeiteten. Bei allen drei war dabei die Wirklichkeit, welche sie sichtbar machten, von der Methode, in welcher sie diese sichtbar machten, nicht zu trennen.

Leonardo's Gegenstand, wie ausführlich dargelegt, war die Naturwirklichkeit, zunächst jene Naturwirklichkeit, die wir vor uns sehen: die Pflanzen, die Tiere, der Mensch, incl. der Anatomie, das Wasser, die Luft, das Licht und der Schatten, insbesondere die körperlichen und die psychischen Bewegungen, dann die Zusammenhänge bildenden Wechselwirkungen; sein Gegenstand waren Architekturen und Landschaften, Werkzeuge und Maschinen; - um wiederholend nur einige zu nennen. Diese erforschte Leonardo, konstruierte sie, beschrieb sie sorgfältig, zeichnete sie rein. Leonardo erforschte dabei das Einzelne auf ein Typisches, auf Gesetz und Regel hin, und zwar vor dem Objekte. In herausarbeitender, sichtbar machender Forschung durchdrang er seine Objekte, schon die Pflanzen auf ihr Wachstum hin; erweiterte sie auf ein Ganzes hin; steigerte sie nach Kräftigkeit, Lebendigkeit, Proportion auf eine Idee von Natur hin; er analogisierte, die unmittelbare Wirklichkeit überschreitend, bis auf Mischwesen hin und erforschte, die unmittelbare Wirklichkeit verlängernd, das Mögliche bis auf den Naturuntergang hin; davon war ausführlich die Rede. Diese phantasiereiche Erforschung der Wirklichkeit war Studium, sie lag in Studienzeichnungen und Studiennotizen vor; in den sehr vielen Jahren seiner Arbeit führte sie nur zu wenigen Bildern - besonderer Stellung -, wurde sie nur zu Teilen in solche integriert.

Anders, wie dargelegt, Raffael. Sein Gegenstand war die soziale Natur des Menschen. Raffael setzte und entfaltete, er schied und ordnete, er realisierte vorgängige Beobachtungen und Beurteilungen gerade in der Ausarbeitung von Bildern, in denen er das soziale Miteinander als Zusammenhang erst sichtbar machen konnte; er ließ die soziale Natur des Menschen in der als typisch erfahrenen Zusammenhangsweise je mittlerer Gemeinschaften besondere Figur

Geschichtsdenkmal und als politische Tat" von 1984, jetzt in: Annemarie Kuhn-Wengenmayr, Rudolf Kuhn, *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt 2001 (Ars Faciendi Vol. 10), pp. 77-93, bes. pp. 79sq.

und Gruppe, besondere Trennung und Bindung und ein individuelles, Gemeinschaft erzeugendes *Commercium*, eine Geschichte werden. So lag Raffaels phantasievolle Erforschung der Wirklichkeit vor.

Nochmals anders Michelangelo. Sein Ausgangspunkt war wohl die leib-seelische Selbst- und Fremd-Erfahrung, sein Vermögen, sich selbst in verschiedenen Zuständen als leib-seelische Existenz zu spüren, dieses sich bewußt zu machen, die Zustände zu unterscheiden, sie in Stufen und Reihen zu ordnen. Man vergleiche nur die Figuren Liegender an der Sixtinischen Decke, des Adam in seiner Erschaffung, des Adam bei Eva's Erschaffung, der Mutter links in der Sintflut, des Noach in seiner Trunkenheit. Solche Zustände leib-seelischer Existenz erfährt jederman als Gesundheit, Krankheit, nach verschiedener Schwere am Morgen, am Abend, nach Spannkraft und Müdigkeit, nach Festigkeit, Rundheit, nach Desorganisation, Aufschwemmung, nach Abgeschlossenheit oder Ausstrahlung. Michelangelo vermehrte diese Kenntnisse, intensivierte diese Erfahrung und erstreckte die Ordnung auch auf die jenseitige Welt; er näherte seine Erfahrung über Engel und über ein Bild Jahwes auch Gott. Michelangelo erfuhr die leib-seelische Existenz als metaphysische: er stufte die ein anderes ergreifende Tätigkeit, dann das beieinander Ruhen, dann das innerlich bewegte, über sich hinaus Sein, dann das äußerst bewegte bei sich Sein, dann das hervorbringende, schaffende, ordnende, segnende Sein an der Sixtinischen Decke in Figuren und Gruppen der Vorfahren, des Volkes Israel, der Propheten, der Engel bis zu Jahwe übereinander und ließ damit, was *vita activa, voluptuosa, contemplativa, angelica* und *vita divina* sein möchten, Figur und, in Stufen und Reihen, Figurenzusammenhang werden⁴⁶⁴. Michelangelo erfuhr die leib-seelische Existenz zugleich als die des religiösen Menschen, des einzelnen vor Gott, so als Hinbewegung, Liebe, als Selbstverschluß, Sünde; er ordnete sie zu Schöpfung, Sündenfall, Bundesschluß, zu Inkarnation, zu Bekehrung und Martyrium und zum Endgerichte: er stellte insbesondere den Anfang der Geschichte des religiösen Menschen von der Erschaffung der Urmaterie bis zum ungeschiedenen Beieinander der Gerechten und der Ungerechten und das Ende dieser Geschichte im Jüngsten Gerichte, der endgültigen Ankunft eines jeden an seinem Orte, in der *Cappella Sistina* dar. Michelangelo durchdrang seine Erfahrung, er ordnete sie; er setzte sie in Figuren aus sich heraus an ihren Platz, er bildete sie an diesem ihrem Platze heraus; er machte sie sich zur objektiven Gegebenheit, zum Gegenüber. Seine Erforschung der inneren Wirklichkeit des Menschen stand insbesondere in den beiden Teilsystemen der religiösen metaphysischen Existenz an dem Gewölbe und an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle vor den Augen des Betrachters da.

⁴⁶⁴ Näher ausgeführt in: Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die sixtinische Decke*, Berlin 1975, bes. pp. 91 sqq., jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4682/> S.a. die Zusammenfassung und inhaltliche Erweiterung, in: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 640 - 648, jetzt auch online: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4691/>.

c) Das Diskontinuum und die Fundamentalüberraschung.

Ich komme zum Diskontinuum als dem Formalprinzip des Komponierens und zu den Fundamentalüberraschungen innerhalb der Figuren- und Gruppenfolgen. Ich gehe von dem durchgängigen Handeln der Gestalten aus und wende mich nochmals der Methode zu, eine *Storia* in der Folge der Figuren und Gruppen, über den *Ordo*, zu entwickeln, eben: zu erzählen.

Und wähle als Beispiel wiederum den zweiten Teil der *Schule von Athen*: Raffael stellte, wie dargetan, das Seelische und das Geistige der Menschen als deren Handeln und Tun dar, und er motivierte den Zusammenhang der Gestalten aus dem Gegen- und Miteinander-Handeln eben dieser Menschen. Weil Raffael das Handeln als ein immer wieder spontan sich wendendes verstand, fügte er den Zusammenhang der Handlung diskontinuierlich: Hereinlaufen, abruptes Wenden des Kopfes in die Ferne; ventrales Dastehen, abruptes Wenden des Kopfes und der Hand zur Seite, usf. Raffael erkannte die Spontaneität nicht nur innerhalb einer besonderen Handlungsfolge, sondern, in tieferer Schicht und grundsätzlich, im Mit- und Gegeneinander aller Beteiligten: so wurde das Diskontinuum zum Prinzip der Zusammenhangsbildung, zum Formalprinzip des Komponierens. In dem gewählten Beispiel: das Figuren- und Gruppenband riß zwischen dem Einlassenden und dem Herbeiwinkenden (und die Reliefs an der Wand wurden sichtbar); der Herbeiwinkende blätterte ab von der Reihe des Alkibiades; und zwischen der Reihe des Alkibiades und der Figur des Sokrates band aber dann der Fernerstehende: und das Gegenüber der Reihe des Alkibiades und der Figur des Sokrates, darin Hören und Argumentieren, wirkte eminent, weil es jene Folge spontaner Wendungen, von Riß und Abblättern, abschloß, die Menschen damit aufhörten und nun vor einander standen. In Winkelung, Ablösung, Bindung und Riß war das Diskontinuum da, und im Diskontinuum die spontane, die geistige und seelische Lebendigkeit der Personen.

Um den historischen Ort anzuzeigen, sei aus anderen, älteren Untersuchungen mitgeteilt, daß es Errungenschaft der Frührenaissance gewesen war, anstelle der älteren Kohärenz der Figuren- und Gruppenfolgen (etwa bei Giotto) ein Kontinuum auszubilden (so Masaccio) und nach diesem Prinzip aus abgehobenen Einheiten durch Gegensatz und Wiederholung ein gegliedertes Gesamtes hervorzubringen.⁴⁶⁵

Gerade weil man darauf aus gewesen war, Fülle und Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Wirklichkeit zu entdecken und in ein Bild aufzunehmen, dadurch eine Geschichte zu bereichern, war die Einheit des Gesamten neu verstanden und durch Unterscheiden, durch entgegengesetztes und

⁴⁶⁵ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 128 sqq. und: Kuhn, *Erfindung und Komposition*, bes. pp. 97 sqq. (Giotto), pp. 351sqq. (Masaccio).

wiederholendes Gliedern erzeugt worden. Triumph war es dann gewesen, wenn es gelang, kompositionelle Schwierigkeiten, die thematisch begründet waren, zu bewältigen und z.B. das Ungeordnete einer Schlacht, das Tohuwabohu der Sintflut, wie z.B. Uccello, in einem durch Gegensatz und Wiederholung gegliederten *Ordo* herauszubringen.⁴⁶⁶

Das Diskontinuum als Kompositionsprinzip war historisch somit ein Gegensatz zum Kontinuum. Sachlich gesehen aber kein ausschließender Gegensatz; denn das Diskontinuierliche bedurfte des Kontinuierlichen, um es durchbrechen, um sich ereignen zu können, es war die ausdrückliche Überwindung des Kontinuierlichen.⁴⁶⁷ Dies vorzüglich in den Fundamentalüberraschungen innerhalb der Figuren- und Gruppenfolgen.

Leonardo, Michelangelo und Raffael bauten nämlich an besonderen Stellen des Figuren- und Gruppenzusammenhanges ihrer *Storie*, vorzugsweise rechts der Mitte, somit nach dem Höhepunkte und damit unerwartet,

Fundamentalüberraschungen ein, indem sie dort auch dasjenige, was dem diskontinuierlichen Zusammenhange das Fundament abgab, überraschend preisgaben und dadurch zugleich das Thema überraschend vertieften.

In der *Schule von Athen* z.B. fand man in der Mitte, auf dem Höhepunkte der Komposition, zunächst einen Umschlag in das Gegenteil, vor und rechts dieser Mitte dann die Fundamentalüberraschung.

Zunächst der Umschlag in das Gegenteil: Raffael unterschied in der *Schule von Athen* im ersten und im zweiten Teile der Komposition Nähere Gestalten, die im ersten Teile aktiv am Begehren, Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse, im zweiten Teile aktiv am wissenschaftlichen Streite und philosophischen Dispute beteiligt waren, und Fernere Gestalten, die zwischeninne auftauchten und an jener Geschäftigkeit nicht teilnahmen, statt dessen aber Stimmungen lebten, im ersten Teile links ein Bub, weiter rechts ein Jüngling, im zweiten Teile der junge, sinnende Mann zwischen der Reihe des Alkibiades und der Figur des Sokrates; diese Zwischenfiguren wurden gesetzt oder, zum Gegensatze, entfielen auch, wie dort, wo in der ferneren Schicht die Reliefs mit den Darstellungen des Begehrenden und des Mutvollen sichtbar wurden⁴⁶⁸. Raffael ließ auch in dem dritten Teile der Komposition diese Unterscheidung und Ordnung nach Näheren und Ferneren Gestalten - zunächst - gelten: ganz links der Alte mit Begleiter, auftauchend, verschlossen sinnend, die Ferneren; und, zu der Figur des Sokrates spiegelbildlich und die Reihe des Alkibiades variierend, also zu den Näheren gehörig, die Reihe derer, die links das Spalier bildeten; doch mit einem Male - und so der Umschlag in das Gegenteil - traten die nun zu erwartenden Zwischenfiguren, nämlich Platon und

⁴⁶⁶ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 21 sqq. (Uccello, *Sintflut*), 37sqq. (Uccello, *Schlacht von San Romano*).

⁴⁶⁷ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, p. 137.

⁴⁶⁸ Man beachte auch die Statue des Apollon obenüber.

Aristoteles, aus der Ferne in das Nahe auf, waren Hauptfiguren, waren die Hauptfiguren der *Schule von Athen* schlechthin. Thematisch verkörperten sie, zu der mit Sokrates abschließenden Sequenz quer und zugleich in der Folge jener Stimmungen stehend und aus der Ferne kommend, Wissenschaft anderer Art und anderer Herkunft, und sie verkörperten dies so durchbrechend, daß die anderen, die bislang voranstehenden, Gestalten auf sie hin Haltung annahmen und Spalier bildeten. So der Umschlag auf dem Höhepunkte der Komposition. Und dann, schräg vor diesen Figuren und Gestalten, in Diogenes die Fundamentalüberraschung: als erste Figur des vierten Teiles der Komposition wäre Diogenes dem Sokrates, der letzten Figur des zweiten Teiles, symmetrisch zu plazieren gewesen; Raffael ordnete ihn aber nicht symmetrisch an, sondern rückte ihn erheblich nach links und um Stufen herab, Raffael brachte das bis über die Mitte der Komposition hin Geltende, die stufende und nach Nah und Fern, Mitte und Seiten unterscheidende Ordnung in dieser Figur zum Einsturz. Thematisch vertiefend, verkörperte Diogenes, Platon und Aristoteles demonstrativ in den Weg gelagert, was das Leben einer Lehre denn wäre, thematisch in seiner Person das bisher Geltende (das νόμισμα, wie berührt) entwertend. Raffael gab an dieser Stelle der Komposition ein zunächst etabliertes Kontinuum, ja die grundlegende Ordnungsweise seiner Komposition preis, durchbrach sie ereignishaft und ging zugleich damit das Thema sprunghaft gründlicher an.⁴⁶⁹

Ich zähle einige Fundamentalüberraschungen, auf das Erzählerische verkürzt, her:

Aus Leonardo's Werken: im *Letzten Abendmahle* die Gruppe unmittelbar rechts der Einzelfigur Christi, s. dazu die Kompositionsanalyse im zweiten Kapitel des zweiten Teiles dieser Schrift; und dortselbst in der Analyse der *Madonna in der Felsengrotte* der Hinweis auf den zumindest ausgezeichneten Ort rechts der Mitte in eben dieser Komposition.

Aus den Werken des Michelangelo: im *Aufbruch zur Schlacht von Cascina* (Kartonkopie, Grisaille von Bastiano, gen. Aristotile da Sangallo, Holkham Hall, Earl of Leicester) die Hände des Ertrinkenden im Wasser, welche die von Manno

⁴⁶⁹ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Kompositionsanalyse der *Schule von Athen* pp. 74 - 108, bes. pp. 89sq. (Platon und Aristoteles), pp. 95sq. (Diogenes). Gegenüber meiner dortigen Darlegung möchte ich, wie schon in meinem Aufsatz: „Was ist das Klassische ...“ (s. erste Anm. dieses Kapitels), die Fundamentalüberraschung in Diogenes von dem Umbruche in Platon und Aristoteles unterscheiden; die Fundamentalüberraschung war gründlicher, überraschend und konnte nicht als bloßer Gegensatz beurteilt werden, wie noch der Wechsel von Zwischen- zu Hauptfiguren.

Zu den zwei Reliefs und der Statue des Apollon und zu Diogenes in thematischer Hinsicht s. weiter oben in dem ersten Abschnitte dieses Kapitels unter c) *Composizione* eine ausführliche Anmerkung anhand von Zeichnungen für die *Schule von Athen*.

Donati vorausgesehene Gefahr eines *Unterganges* wirklich vor Augen stellten⁴⁷⁰; in der *Sintflut* (Vatikan, Capp. Sistina): der Vater, der den Leichnam seines Sohnes trug, nach der Erzählung von mannigfachen und gesteigerten Fluchten in dem einzigen Toten der Komposition, was wirklich drohte und wirklich bevorstand, zeigend⁴⁷¹; und im *Jüngsten Gerichte* (Vatikan, Capp. Sistina;): Bartholomäus rechts oben und jene Mauer weiterer Heiliger, die drohend ihre Marterwerkzeuge vorführten, den Kampf der Engel gegen die himmelan stürmenden Verdammten im Sinne von Apokalypse 6,9 sq.⁴⁷² begründend. Und aus Raffael's Werken: in der *Disputa*, wie erörtert, rechts des Altares Ambrosius und Augustinus und ihre beiden Begleiter, in welchen der Disput, ob Bücher zu lesen oder das *Sanctissimum* anzuschauen, durchbrochen wurde und an denen zu sehen war, daß auch die Bücher der Väter einer Schau erwachsen und aus ihr inspiriert waren⁴⁷³; in der *Vertreibung des Heliodor* (Vatikan, Stanza d' Eliodoro): da riß - rechts der Mitte - der Handlungszusammenhang der Menschen, da wurde die Architektur des Tempels, wurden die Bundeslade und deren Kerube plötzlich sichtbar, den Tempel bekundend, dessen Unverletzlichkeit dann durch die Erscheinung des Reiters geschützt wurde⁴⁷⁴; in der *Vertreibung des Attila* (Vatikan, Stanza d' Eliodoro) gebot in einer näheren Schicht der Papst dem Könige Halt, erblickte der König Petrus und Paulus, im Schreck zurück- und mit seinen Armen zur Seite fahrend, da war sein erschrecktes zur Seite Heben der Arme das Anhalten des Angriffs, den zwei Reiter gerade gegen Papst und Erscheinung begonnen; doch dieses Vordergründigen und dieses Großfigurierten bedurfte es garnicht: denn, wiederum rechts der Mitte, geschah in fernerer Schicht Wunderbares: die Fahnen drehten im Winde und, entsprechend der Drohung und Weisung der

⁴⁷⁰ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Kompositionsanalyse des *Aufbruchs zur Schlacht von Cascina* pp. 63 - 70, bes. p. 69.

⁴⁷¹ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Kompositionsanalyse der *Sintflut* pp. 141 - 157, bes. p. 153sq.

⁴⁷² Apk. 6,9 sq.: "Und als es das fünfte Siegel öffnete, sah ich [...] die Seelen derer, die hingeschlachtet worden waren um des Wortes Gottes und des Zeugnisses willen, das sie festhielten. Und sie schrieten mit lauter Stimme: *Wie lange, Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger, [soll es noch dauern] bis du Gericht hältst und unser Blut rächst an den Bewohnern der Erde?*"

⁴⁷³ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Kompositionsanalyse der *Disputa* pp. 3 - 20, bes. p. 19sq. Auch im Falle der *Disputa* möchte ich, wie schon in meinem Aufsatz: „Was ist das Klassische ...“, den Begriff der Fundamentalüberraschung restriktiver benutzen, die genannten Personen von dem den Himmel Weisenden bis zum Sekretär als Fundamentalüberraschung zusammenfassen und nur eine in der Komposition erkennen.

⁴⁷⁴ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Kompositionsanalyse der *Vertreibung des Heliodor* pp. 49 - 59, bes. p. 54sq. Nur diese eine Fundamentalüberraschung; sie ‚stört‘ das Geschehen genügend.

Apostelfürsten, zogen die ersten der vielen Soldaten, geordnet und unter klingendem Spiele, bereits heimwärts⁴⁷⁵.

Vielleicht sollte man noch erwähnen, welche menschlichen Fähigkeiten in Kontinuum und Diskontinuum Form geworden. Es war eine Leistung der frührenaissanten Kunst gewesen, die Fülle und die Mannigfaltigkeit des Wirklichen zugelassen, ja, sie entdeckt, in ein Bild aufgenommen und eine Geschichte damit bereichert zu haben. Und es war der Fähigkeit, Gesetz und Regel zu geben, entsprungen, dieses Einzelne durch Wiederholung und Gegensatz gestärkt, das Gesamte dadurch gegliedert, beides zur Wirkung gebracht und jener Fülle und Mannigfaltigkeit des aufgenommenen Wirklichen eben dadurch Regel und Ordnung gegeben zu haben. Es war nun Leistung der Leonardo, Michelangelo und Raffael, den Handlungszusammenhang aus der spontanen Lebendigkeit der handelnden Personen zu motivieren und in diesem Handlungszusammenhange durch die Fundamentalüberraschungen, in denen der Darstellungszusammenhang einem zunächst etablierten Kontinuum, einer solcherart angesetzten Regel, überregelmäßig nicht mehr folgte, sowohl Regel und Gesetz als auch deren Überwindung zur Wirkung zu bringen. Sie, Leonardo, Michelangelo und Raffael, ließen dadurch die Spontaneität des Menschen Form werden. Es hat keinen Sinn, der Realisierung der Spontaneität jetzt Zügel anlegen zu wollen; man kann nur beschreiben, wie und wozu jene Maler diese Spontaneität gebrauchten, nämlich in Spannung zu der gesetzgebenden Fähigkeit und dazu, daß dieser ihr Ort blieb, die Grenze der Regel jedoch immer wieder ins Spiel kam, daß das Bindende, das sie erzeugte, auch durchbrochen und überwunden wurde, dies stets zu einer gründlicheren Auffassung der Sache, des Themas hin. Es war schon etwas Besonderes, das hier geschah: denn es war die Erfahrung der eigenen, kontinuierlichen und beharrlichen Arbeit *und* - wie im Falle der Dispositionsstudien Raffael's für die *Disputa* gezeigt, in deren dritter Raffael auf das Diskontinuierliche, in deren fünfter/sechster er auf die durchgängige Motivierung des Zusammenhanges aus dem Handeln der Gestalten, in deren fünfter er auf das Motiv kam, welches durchgängiges Thema werden konnte, - *und* die Erfahrung der eigenen Entwicklungssprünge und Einfälle, welche die Künstler und ihre Sache vorwärtsbrachten, die jene Männer in die Methode der Darlegung einer Erzählung aufnahmen.

3. Die Malerei als Wissenschaft ohne Nachfolger.

Leonardo's Lehre und seine Praxis war, die Malerei sei Wissenschaft, Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden

⁴⁷⁵ Zur Fundamentalüberraschung im *Borgobrand* s. Kuhn in: Kuhn-Wengenmayr und Kuhn, *Kompositionsfragen*, Kompositionsanalyse des *Borgobrandes* (der Komposition des Bildes *Guernica* von Picasso kontrastiert) pp. 269 - 288, bes. p. 282.

könnte. Michelangelo und Raffael folgten Leonardo in diesem Verständnis und in dieser Praxis der Malerei als Wissenschaft, sie erforschten andere Weltaspekte; sie wirkten an der Vertiefung und - an der Krönung jener Malerei als Studienkunst mit. Der lange Weg dahin und dieses endliche Ergebnis waren in dieser Schrift bislang aufzuzeigen.

Michelangelo und Raffael, wie ich sagte, folgten Leonardo, sie folgten ihm nach seinem Konzepte und in dem Anspruche, in dem Anspruche an sich selbst und an die Sache: sie hatten jedoch in den Jahren ihres gleichzeitigen Wirkens - anders als wir heute - Leonardo's *Libro di Pittura* und seine anderen Traktate nicht zur Hand; sie konnten sicherlich dann und wann einzelne Zeichnungen Leonardo's sehen, welche sich in Künstler- und Freundeshänden befinden mochten - wie Vasari es für diese und spätere Jahre schildert -, und selten genug konnten sie einen Karton oder ein einzelnes Gemälde, welche in Kirchen/Klöstern oder Privatpalästen verwahrt wurden, studieren - deren gab es aber überhaupt und vor allem in ihrem räumlichen Umkreise nur wenige⁴⁷⁶. Immerhin läßt Vasari den

⁴⁷⁶ Neben den Einzelbesichtigungen, welche Künstlern gewährt werden mochten, gab es gelegentlich - und davon schrieb Vasari zum Ruhme einiger Werke und ihrer Schöpfer - auch allgemeine Besichtigungen, so, wie schon erwähnt, die bewundernde Pilgerfahrt vieler Bürger zum Karton der *Annaselbdritt* eben des Leonardo (ca. 1499), heute in London: „...[sc. Leonardo] riß damit nicht nur alle Künstler zur Bewunderung hin; sondern wie das Werk fertig war, liefen zwei Tage lang Männer und Frauen, Jung und Alt, in dem Zimmer zusammen, als ob ein hoher Festtag wäre, um Leonardos Wundertaten zu sehen, die das ganze Volk mit Erstaunen erfüllten“ (übers. Gronau: Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6, p. 17; Vasari Milanesi vol. 4, p. 38); ein eben solches und allgemeines Staunen dürfte dem Karton der *Schlacht von Anghiari* mit dem zentralen *Kampf um die Fahne* für die *Sala del Gran Consiglio* des Palazzo Vecchio in Florenz (ca. 1504/06) zuteil geworden sein.

Vasari berichtet Ähnliches vom jüngeren Michelangelo, so anlässlich des Kartones der *Schlacht von Cascina* mit den *Badenden Soldaten* für denselben Sitzungssaal, nun über Künstler: „So geschah es, daß die Künstler Staunen und Bewunderung packte vor der unerhörten Meisterschaft dieses Werkes. ... Denn als das Werk vollendet war ..., da zeigte es sich, daß alle vortreffliche Meister wurden, die an diesem Bilde lernten und danach zeichneten. Das ist Jahre hindurch von Einheimischen und Fremden in Florenz geschehen. Es lernten an diesem Karton ... [sieben Namen, darunter Raffael]. Später waren es ... [neun Namen, darunter Andrea del Sarto und Pontormo].“ (übers. Vielhaber und Schottmüller: Vasari Gottschewski-Gronau vol. 7,2. pp. 313sq; Vasari Milanesi vol. 7, pp. 160sq.).

Die Kartons des Leonardo und des Michelangelo waren nach Vasari im ‚Saale des Papstes‘ am Kreuzgange des Klosters von S. Maria Novella ausgestellt und konnten von allen Künstlern, einheimischen und auswärtigen, studiert werden (so z.B. in der Vita des Andrea del Sarto, Vasari-Milanesi vol. 5, pp. 7sq; „... *quando [der junge Andrea] aveva punto di tempo, e massimamente i giorni di festa, egli spendeva tutto il dì insieme con altri giovani disegnando alla sala del papa, dove era il cartone di Michelagnolo e quello di Lionardo da Vinci; e che superava, ancorchè giovanetto, tutti gli altri disegnatori, che terrazzani e forestieri quasi senza fine vi concorrevano; ...*“).

Der Topos des staunenden Zusammenlaufens bei solchen allgemeinen Besichtigungen kehrt in Vasari's Vita des Michelangelo noch dreimal wieder [von den genannten Übersetzern jeweils frei

Raffael eben solcher Kartons des Leonardo und des Michelangelo wegen - für die *Schlachten von Anghiari* und *von Cascina* -, welche er rühmend gehört, seinen Wohnort nach Florenz verlegen⁴⁷⁷. Die Malerei als Wissenschaft, welche die drei Künstler realisierten, war und blieb trotz solcher einzelner, sachlicher Begegnungen kaum ein gemeinschaftliches Unternehmen - und darin lag und wirkte eine Grenze.

Leonardo bereitete zwar, wie früher erörtert, einen Atlas seiner anatomischen Studien für eine Publikation in Kupferstich vor, und auch andere seiner Traktate hätten auf solche Art, durch seine Spiegelschrift erleichtert, vervielfältigt und anderen Wissenschaftlern bekannt gemacht werden können; sie wären dann als Materialien für ein gemeinsames Weiterarbeiten - wie aus den Naturwissenschaften heute gewohnt - zu gebrauchen gewesen. Doch, wie bekannt, kam es zu solcher Publikation nicht.

Ein möglicher Umgang mit den Werken des Michelangelo oder des Raffael wäre - deren Natur nach - auch anderer Art gewesen: vor diesen Werken stehend, hätte man sich, wie vorgeschlagen, z.B. Reihen bilden können, so von den Liegenden etc., um diese Werke zu erfassen, sie zu verstehen und zu würdigen: man hätte sie eher einzeln für sich, wie aus den Geisteswissenschaften gewohnt, als Hauptwerke der Wissenschaft studieren, sich selbst dadurch bilden und dann zu eigenem Forschen fortschreiten können. Diese Hauptwerke der Wissenschaft

und steigernd übersetzt], so bei der Enthüllung der Decke der Sixtinischen Kapelle: „Als das Werk aufgedeckt wurde, war es ein Strömen und Laufen dahin von allen Seiten her. Und wer kam und sah, stand erschüttert und stumm davor. ... (a.a.O. p. 344; bzw. a.a.O. p. 186: *Sentissi nel scoprirla correre tutto il mondo d'ogni parte; e questo bastò per fare rimanere le persone trasecolate e mutole*) - ähnlich, doch kürzer, Condivi (Lit. am Ende dieser Anmerkung) -, dann bei der Enthüllung des *Jüngsten Gerichtes* in derselben Kapelle: „Ganz Rom, ja die ganze Welt stand voller Bewunderung, voller Erschütterung davor. ...“: „*con stupore e meraviglia di tutta Roma, anzi di tutto il mondo ...*“ (a.a.O. p. 379 bzw. a.a.O. p. 215), und bei der Fertigstellung des Holzmodells für die Kuppel von Sankt Peter: „Die Vollendung dieses Modells wurde mit ungeheurem Jubel aufgenommen - nicht nur von Michelagnolos Freunden. Ganz Rom [hier vermutlich eher das Fachpublikum und der päpstliche Hof] war außer sich“: „*Fu la fine di questo modello, fatto con grandissima soddisfazione, non solo di tutti gli amici suoi, ma di tutta Roma, il fermamento e stabilimento di quella fabbrica*“ (a.a.O. p. 433 bzw. a.a.O. p.257).

Der Topos kommt in Vasari's Vita des Raffael übrigens nicht vor, weder bei den vatikanischen Stanzen, die ‚private‘ Räume waren, noch aber auch sonst; eher erwähnt Vasari auch hier die Bewunderung der Künstler, wie z.B. und insbesondere diejenige der *Verklärung Christi*, Rom, Pinacoteca Vaticana 333, 1518/20 („*E nel vero, egli vi fece figure e teste, oltre la bellezza straordinaria, tanto nuove, varie e belle, che si fa giudizio comune degli artefici che questa opera, fra tante quant' egli ne fece, sia la più celebrata, la più bella e la più divina*“ (Vasari Milanese vol. 4, p. 372). Der Verweis auf Condivi - weiter oben in dieser Anmerkung - meint: Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, ed. Giovanni Nencioni, Florenz 1998, pp. 34sq; Ascanio Condivi, *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, übers. Rudolph Valdek, Wien 1874, (§§ 37/8) pp. 49sq.

⁴⁷⁷ Vasari Milanese vol 4, pp. 319sq.

des Michelangelo und des Raffael waren jedoch an Orte gebunden, so an päpstliche Stanzen und Kapellen, nur schwierig und selten zugänglich, somit kaum zu studieren. Und zu einer Vervielfältigung dieser Werke des Michelangelo und des Raffael in Kupferstichen gab es lediglich Ansätze zu fortgeschrittener Zeit, bei welcher Vervielfältigungsweise auch noch die Farbe entfiel. In der Vita des Michelangelo erwähnt Vasari z.B. Zeichnungen und - hier wichtiger: - auch Kupferstiche nach dessen *Jüngstem Gerichte* in der Sixtina: „Es sind so viele Zeichnungen und Stiche, große und kleine, danach gemacht worden, ...“: „*perchè se n'è ritratte e stampate tante, e grandi e piccole, ...*“⁴⁷⁸. Und in der Vita des Raffael berichtet Vasari von dessen Interesse an der Kupferstechtechnik des Albrecht Dürer⁴⁷⁹ und von dessen Bestreben, diese Technik für die Publikation der eigenen Werke nutzen zu lassen: „Als Raffael nun das Verfahren in den Stichen Albrecht Dürer's gesehen hatte, wollte auch er zeigen, was er in dieser Kunst vermochte, und veranlaßte den Bolognesen Marco Antonio, unausgesetzt in dieser Technik zu studieren, der dann so trefflich wurde, daß er von ihm seine ersten Sachen drucken ließ, das Blatt des Kindermords, ein Abendmahl, den Neptun und die heilige Cäcilia im Ölkessel. Darauf fertigte Marco Antonio für Raffael eine Anzahl von Stichen, die Raffael dann seinem Gehilfen Baviera schenkte. ... Um aber wieder auf die Stiche zu kommen, so hatte die Begünstigung Baviera's durch Raffael zur Folge, daß dann Marco da Ravenna und unzählige andere erstanden, so daß die Stiche, erst so selten, dann so häufig wurden, wie wir es gegenwärtig erleben. ...“: „*Avendo dunque veduto Raffaello lo andare nelle stampe d'Alberto Durero, volenteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente; il quale riuscì tanto eccellente, che gli fece stampare le prime cose sue ...*“, (übers. Gronau)⁴⁸⁰. Doch der erwähnte und dafür auch wichtigste Kupferstecher, Marc Antonio Raimondi⁴⁸¹ (ca. 1475/80 - nach 1527), publizierte kaum Werke des Michelangelo wie z.B. Einzelfigur und Gruppe aus der *Schlacht von Cascina*, weit mehr allerdings Werke des Raffael, sogar Zeichnungen, in Kupferstich, doch wiederum kaum die umfangreichen, für die Malerei als Wissenschaft zentralen, großen Kompositionen in den Stanzen.

⁴⁷⁸ Op.cit. [dt. Ausgabe] p. 373 bzw. [ital. Ausgabe] p.210. Auch Condivi erwähnt solche Kupferstiche (a.a.O. [ital. Ausgabe] p. 49: „... *essendone stati stampati tanti e così vari ritratti ...*“; a.a.O. [dt. Ausgabe] § 53, p. 69).

⁴⁷⁹ Raffael's Interesse an einem Kontakte zu Albrecht Dürer wird auch durch die Übersendung einer Studie an Dürer bezeugt (s.u.).

⁴⁸⁰ Vasari Gottschewski-Gronau vol. 4, pp. 235sqq; Vasari Milanesi vol. 4, p. 354.

⁴⁸¹ Vasari Milanesi vol. 5, pp. 395sqq. bes. pp. 404sqq.; Henri Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi, Étude Historique et Critique*, Paris 1888; Walter L. Strauss, *The Illustrated Bartsch*, vols. 26 und 27 (formerly Vol. 14, Parts 1 and 2): *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, ed. Konrad Oberhuber, New York 1978; Innis H. Schoemaker, Elizabeth Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas 1981 (Ausstellungskatalog).

Die Malerei als Wissenschaft war, wie ich sagte, kein gemeinschaftliches Unternehmen, sie war schon kein gemeinschaftliches Unternehmen dieser drei, und jenseits dieser drei Klassiker⁴⁸², wie man sie anerkennend nennen könnte, fanden sich kaum Nachfolger. Da die Werke dieser drei Maler-Wissenschaftler nicht durchgängig und im Zusammenhange studiert werden konnten, wurde kaum einer aus der nächsten Generation angeregt und aufgereizt, einem solchen Konzepte zu folgen, diesen Weg weiterzuführen und auf ihm weiterzugehen, ungeachtet der Möglichkeit, daß die jüngeren - auch in günstigerem Falle - vielleicht dennoch gewählt hätten, einen eigenen und anderen Weg zu bahnen und zu gehen.

Leonardo und Michelangelo bildeten auch in ihrer eigenen Werkstatt keine jüngeren Nachfolger aus, beide waren und blieben Solitäre, in ihrer Wissenschaft absolut. Allein Raffael bildete seine Werkstatt - zur Bewältigung der vielen und umfangreichen Aufträge - in ein Atelier um mit verantwortlichen Mitarbeitern, die an der Komposition, die an der Disposition und die sogar am Entwürfe beteiligt waren⁴⁸³, mit noch zusätzlichen Spezialisten⁴⁸⁴. Doch selbst der tüchtigste unter diesen Mitarbeitern, Giulio Romano (ca. 1499 - 1546)⁴⁸⁵, blieb m.E. gänzlich ohne Neigung zu einer Malerei als Wissenschaft; selbständig geworden, wurde er, wie bekannt, ein vielseitiger Maler, erfindungsreich, in der Durchführung opulent, mit überraschenden Perspektiven und Effekten - auch frech-witzigen -, erfreuend und belustigend, momentan auch erschreckend, zur Unterhaltung und zur Hebung der Stimmung⁴⁸⁶.

Vielleicht folgte ihnen nur Jacopo Pontormo (1494 - 1557) nach. Schon Vasari zeichnet Pontormo in dessen Vita aus dadurch, daß er ihn zu jedem der drei Klassiker in eine persönliche Beziehung bringt: der junge Jacopo - er müßte gegen vierzehn Jahre alt gewesen sein - habe in der Werkstatt des einen, Leonardo's, für kurze Zeit gelernt - kaum in förmlicher Lehre; und der andere, Raffael, habe, als er das ‚erste‘ Werk des jungen Pontormo, eine heute verschollene *Verkündigung*, sah und mit Staunen das Alter des wohl

⁴⁸² S.dazu Kuhn, "Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?", *Über das Klassische*, hg. Rudolf Bockholdt, Frankfurt 1987, bes. pp. 137 - 139 und pp. 163 - 169.

⁴⁸³ Einige Beispiele aus Fischel und Oberhuber, *Raphaels Zeichnungen*, vol. 9, Berlin 1972: Kompositionen von Gianfrancesco Penni RZ 430, 433, 440, Disposition von Penni RZ 459; Figurierungen von Giulio Romano RZ 437, 454; Disposition von Giulio Romano RZ 438; späterer Ureinfall von Giulio Romano RZ 439 u.a. Beispiele mehr.

⁴⁸⁴ Z.B. Giovanni da Udine.

⁴⁸⁵ Zu Giulio Romano generell: Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958.

⁴⁸⁶ Vasari: keiner unter den Schülern Raffael's war: *più fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abondante ed universale* als Giulio (Vasari Milanesei vol. 5, p. 524); *vario, ricco e copioso d'invenzione e d'artificio* (pp. 538sq.), *capricciosissimo ed ingegnoso* (p. 541), *la quale pittura non è meno capricciosa e di bella invenzione e dilettevole, che fatta con giudizio e diligenza* (p. 540); *stanze piene di tante varie fantasie, che vi s'abbaglia l'intelletto* (p. 541).

achtzehnjährigen Malers erfuhr, und ebenso der dritte, Michelangelo, als er später die *Fides* und die *Caritas* (ehem. Florenz, SS. Annunziata, Atrium; abgenommenes Fresko, jetzt Depositi alle Gallerie der Soprintendenza, kaum mehr zu erkennen) des damals neunzehnjährigen Malers sah, ihm eine große Zukunft prophezeit, wie sie dann eingetreten, letzterer, indem er gesagt: „Dieser Jüngling wird augenscheinlich, wenn er am Leben bleibt und so fortfährt, einmal diese Kunst zum Himmel erheben“.⁴⁸⁷ Michelangelo blieb tatsächlich in einer gewissen Verbindung zu Pontormo, oder er erneuerte diese Verbindung, so empfahl er dem Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, und dem Bartolomeo Bettini, denen er Kompositionen in Karton gezeichnet hatte, eben Pontormo (1531/34, als dieser Ende dreißig war) zur Ausführung der Kompositionen als Gemälde und in Farbe: *Noli me tangere* (wohl das Exemplar in Florenz, Casa Buonarroti, oder dasjenige in Mailand, Privatbesitz) und *Venus mit Cupido* (Florenz, Accademia). Zum ersten Kartone schreibt Vasari: „und er [sc. D'Avalos] tat alles mögliche, daß Pontormo ihm diesen [Karton] in Malerei ausführte, da ihm Buonarroti gesagt hatte, niemand vermöchte ihn besser, als jener, zu bedienen“, und zum zweiten Kartone: „Als man nun sah, wie hoch Michelangelo den Pontormo schätzte, und mit welchem Fleiße Pontormo Michelangelos Kartons und Zeichnungen ausführte und aufs beste in Farben übertrug, setzte Bartolomeo Bettini es durch, daß der ihm eng befreundete Buonarroti für ihn einen Karton mit einer nackten Venus und einem Cupido, der sie küßt, entwarf, um ihn von Pontormo in Farben ausführen zu lassen.“ (übers. Gronau)⁴⁸⁸.

Pontormo⁴⁸⁹ folgte - so scheint es - besonders dem Michelangelo nach: er folgte ihm in der leib-seelischen Selbst- und/oder Fremd-Erfahrung, in der Erforschung

⁴⁸⁷ Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6. p. 202. Vasari: *quando fu messo ... a stare con Lionardo da Vinci* (Vasari Milanese vol. 6, p. 246); ... *Raffaello da Urbino, vide l'opera ed il giovinetto che l'avea fatta, con infinita meraviglia, profetando di Iacopo quello che poi si è veduto riuscire* (p. 246sq.); ... *e Michelagnolo Buonarruotti veggendo un giorno quest' opera, e considerando che l'avea fatta un giovane d'anni 19, disse: questo giovane sarà anco tale, per quanto si vede, /che, se vive e seguita, porrà quest'arte in cielo* (p. 250).

⁴⁸⁸ Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6. pp. 229sq. „... *avendogli detto il Buonarrotto, che niuno poteva meglio servirlo di costui. ... Veggendosi ... quanta stima facesse Michelagnolo del Puntormo, e con quanta diligenza esso Puntormo conducesse a perfezione e ponesse ottimamente in pittura i disegni e cartoni di Michelagnolo ...*“ (Vasari Milanese vol.6, p. 277). Michelangelo gab früher wohl auch dem Sebastiano del Piombo (ca. 1485 - 1547) und später, dann allerdings auch geringeren Künstlern aus seinem nächsten Umkreis wie Marcello Venusti (1512/15 - 1579) und Ascanio Condivi (1525 - 1574) Zeichnungen/Kartons zur farbigen Ausführung.

⁴⁸⁹ Zu Pontormo s.a. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 648 - 656 über den (verlorenen) Zyklus der *Geschichte der Ersten und der Letzten Dinge* in der Chorkapelle von S. Lorenzo in Florenz. Generell: Kurt W. Forster, *Pontormo, Monographie mit Kritischem Katalog*, München 1966; Philippe Costamagna, *Pontormo, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Paris 1994. Wenn man Leonardo, Michelangelo und Raffael, in einer gewissen Übereinstimmung mit der Forschung anderer zu anderen Künstlern, als Klassiker bezeichnen wollte, wie ich vorgeschlagen (s. meinen einige Anmerkungen zuvor genannten Aufsatz „Was ist das Klassische in der Malerei

verschiedener Zustände dieser leib-seelischen Existenz, und er ging dann - in der Erforschung neuer, ungemainer Zustände - auch eigene Wege und über Michelangelo wohl hinaus⁴⁹⁰; darauf und auf Beispiele sei hingewiesen: Gewiesen sei z.B. auf die von einer Macht erfüllten Personen wie die Veronika der *Veronika mit dem Schweißstuche* (1515, Fresko, Florenz, S. Maria Novella, Kapelle des Papstes) und die Maria und die Elisabeth des Vierfigurengefüges der *Heimsuchung* (1528, Carmignano, Pieve di S. Michele) in deren wie mit angehaltener Luft gehobenem Knien und in deren getragenen Schreiten⁴⁹¹; gewiesen sei z.B. auf die in Seligkeit, auch in Leidensseligkeit, verzückten Gestalten der *Sacra Conversazione* (der Pala Pucci, 1518, Florenz, S. Michele Visdomini); z.B. auf die - wie tanzend - leichtbewegten Gestalten der *Verkündigung* (Fresko) und der *Grabtragung Christi*⁴⁹² (beide ca. 1525/28, Florenz, S. Felicita, Capp. Capponi): alles vom Göttlichen angeregte, ergriffene und bald erfüllte Gestalten. Pontormo ging dann bis zur Erfahrung und zum Studium leib-seelischer Existenz weiter, in welcher der Leib einknickte, sich bog und wand, einer Existenz des Einzelnen und des in allzu dichter, enger Gemeinschaft Vereinzelteten, wie bei jenen Studien für die untergegangenen, allegorischen Wandmalereien in den Loggien der Medici-Villen in Careggi (ca. 1535/36) und Castello (1538/43) und bei jenen Studien für die *Geschichte der*

der Hochrenaissance“), - wobei ich vor allem an Thrasyboulos Georgiades' Forschungen zur Klassischen Wiener Musik der Haydn, Mozart und Beethoven denke -, dann erinnerte die Situation des hinzutretenden Pontormo an die Situation des hinzutretenden Schubert, abermals nach den Forschungen Georgiades'.

⁴⁹⁰ Vasari bemerkt anlässlich der Ausmalung der Chorkapelle von S. Lorenzo: „Er dachte nun, er wolle in diesem Werk alle Maler und vielleicht gar, wenigstens sagte man es, Michelangelo übertreffen“ (übers. Gronau, Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6. p. 239): *“immaginandosi dunque in quest'opera di dovere avanzare tutti i pittori, e forse, per quel che si disse, Michelagnolo“* (Vasari Milanesi vol.6, p. 285).

⁴⁹¹ In der früher als die genannten Werke schon begonnenen, 1514, und 1516 abgeschlossenen *Heimsuchung* (Fresko, übertragen, 1514/16, Florenz, SS. Annunziata, Atrium) hatte Pontormo das Natürliche noch zum Bedeutenden hin überschritten: so in der Vorausnahme des Motives des Tragens, sichtbar und unsichtbar, in drei stehenden Figuren links; so in der Achse der Kinder, sichtbar und unsichtbar, auf den Armen einer Mutter, wohl auch ein Knabe, im Schoße der Maria und in Schoße der Elisabeth und auf den Stufen der Portalkonche, nun betont ein Knabe; so in der Opferung des Sohnes des Abraham als Exemplum des Alten Bundes für den zu opfernden Gottessohn im Neuen Bunde, oberhalb jenes Portales, das gemeinsam zu durchschreiten war; so in dem knienden, zeigenden Bezeugen Mariens durch Josef und dem stehenden, durch Geste sprechenden, beglaubigenden Lobpreis durch den noch stummen Zacharias und in der die Reihe abschließenden Figur des Propheten Jesaias oder eher des Evangelisten Lukas. In den beiden Hochgesängen, dem *Magnifikat* der Maria (Lk. 1,46sq.) und dem *Benediktus* des Zacharias (Lk. 1,67sq.), welche Lukas überliefert, wurde ausdrücklich auf Abraham und auf das ihm gegebene Versprechen seines Gottes Bezug genommen.

⁴⁹² Vgl. die eigenartige Figur des in der Ferne weggehenden Josef mit der Figur des in halber Ferne weggehenden Johannes in der *Madonna Doni* des Michelangelo (ca. 1504, Florenz, Galleria degli Uffizi), des Josef, da seine Aufgabe der Fürsorge für Christus nun zu ihrem Ende gekommen, und des Johannes, da seine Aufgabe als Vorläufer des Christus nun begann.

Ersten und der Letzten Dinge, vormalig in der Chorkapelle von S. Lorenzo in Florenz (1545/56), Studien, die immer wieder auch die Vitalität, ja die erregte Virilität einschlossen⁴⁹³.

Nicht aber folgte der ältere, Raffael fast gleichaltrige Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo, 1486 - 1530) nach, auch er, wie mir scheint, ohne Neigung zu einer Malerei als Wissenschaft. Sein Paradigma war: die Malerei als Schöne Kunst⁴⁹⁴. Vasari zeichnet auch Andrea del Sarto in dessen Vita mit den ersten Worten und zusammenfassend im letzten Absatze aus, indem er das vollkommenen,

⁴⁹³ Janet Cox-Raerick, *The Drawings of Pontormo, A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, New York ²1981, Zeichnungen für die Villen in Careggi (Nrn. 312sq.) und Castello (Nrn. 336sq.) und für die Chorkapelle von S. Lorenzo (Nrn. 350 sq.). Vasari mißbilligt diese späteren Erforschungen und Darstellungen des Pontormo, welche faktisch die durch Michelangelo's Darstellungen autorisierte Figuren- und Zusammenhangsbildung überschritten; er schreibt zu den Figuren in Castello: „denn obschon darin vieles gut ist, so scheint die Proportion der Figuren im ganzen sehr verunglückt, und gewisse Verdrehungen und Stellungen, die vorkommen, entbehren scheinbar des Maßes und sind sehr eigentümlich“ (übers. Gronau, Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6. p. 236): „*perciocchè, se bene sono in questa molte parti buone, tutta la proporzione delle figure pare molto difforme, e certi stravolgimenti ed attitudini che vi sono, pare che siano senza misure e molto strane*“ (Vasari Milanesi vol.6, pp. 282sq.), und zu den Darstellungen in S. Lorenzo - über die ihn befremdende ikonographische Thematik hinaus - allgemein: „... ja nirgends scheint mir historische Reihenfolge, noch Maß, noch Zeit beobachtet, keine Mannigfaltigkeit der Köpfe, kein Wechsel des Inkarnats und kurzum weder Regel, noch Proportion, noch irgendwelche perspektivische Ordnung; sondern alles ist voll mit Aktfiguren, die mit einer Ordnung, Zeichnung, Erfindung, Komposition, Kolorit und Malerei nach seiner Weise gemacht sind; ... daß er in den elf Jahren Zeit, die er hatte, sich und jeden, der die Malerei sieht, mit diesen so gestalteten Figuren zu verwirren suchte. Und obwohl man in diesem Werk ein vereinzelt Stück Torso sieht, der die Schultern oder die Vorderseite wendet, und einzelne Hüftdrehungen, die Jacopo mit wunderbarem Studium und großer Mühe gemacht hat, ... so fällt das ganze nichtsdestoweniger aus seinem Stil heraus und ist, wie es fast jedem vorkommt, ohne rechten Maßstab. Denn zumeist ist der Rumpf groß, Beine und Arme klein; um nichts von den Köpfen zu sagen ...“ (übers. Gronau, Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6. pp. 240sq.): „... *non mi pare, anzi in niun luogo, osservato nè ordine di storia, nè misura, nè tempo, nè varietà di teste, non cangiamenti di colori di carni, ed in somma non alcuna regola nè proporzione, nè alcun ordine di prospettiva; ma pieno ogni cosa d'ignudi, con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo; ... che in undici anni di tempo che egli ebbe, cercass' egli di avvilluppare sè e chiunque vede questa pittura, con quelle così fatte figure. E se bene si vede in questa opera qualche pezzo di torso, che volta le spalle o il dinanzi, ed alcune apiccature di fianchi fatte con maraviglioso studio e molta fatia da Iacopo ...; il tutto nondimeno è fuori della maniera sua, e, come pare quasi a ognuno, senza misura, essendo nella più parte i torsi grandi e le gambe e braccia piccole; per non dir nulla delle teste ...*“ (Vasari Milanesi vol.6, pp. 286sq.).

⁴⁹⁴ Zu Andrea del Sarto s.a. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 656 - 663 über den Zyklus der *Geschichte des Johannes des Täufers* in Florenz, Chiostrò dell Scalzo, und Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 131sq. über das *Letzte Abendmahl* in Florenz, S. Salvi. Zu Andrea del Sarto generell: Sydney J. Freedberg, *Andrea del Sarto*, Cambridge Mass. 1963; John Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965.

gleichmäßig Entwickelte in dessen Malerei hervorhebt; Vasari, selbst auf das Schwierige, Heroische, (Halb)Göttliche in der Malerei eines Michelangelo als dem höchsten Ziele jeder Malerei gerichtet, nennt allerdings auch eine Grenze, welche Andrea nicht überschritten, und er unterschätzt damit die allseitige Mässigung in des Andrea Malerei, welche jener treffend charakterisierten Gleichmäßigkeit entsprach: „So sind wir nun nach den Lebensbeschreibungen so vieler Künstler, von denen der eine sich im Kolorit, der andere in der Zeichnung und ein dritter wieder in der Erfindung hervorgetan hat, bei dem vortrefflichen Andrea del Sarto angelangt: in diesem einen offenbarten Natur [sc. seine Begabung] und Kunst [sc. was er im Hinblick auf die Kunst gelernt], was die Malerei alles mittels der Zeichnung, des Kolorites und der Erfindung vermag; und dies in so hohem Maße, daß, wäre Andrea nur etwas lebendigeren und kühneren Sinnes gewesen, so wie er ein Mann von höchstem Genie und tief in das Wesen dieser Kunst eindringendem Urteil war, er ohne allen Zweifel seines Gleichen nicht gehabt hätte. Aber eine gewisse Ängstlichkeit und ein zurückhaltendes und schlichtes Wesen ließen in ihm niemals jene lebhaftige Glut und jene Kraft hervortreten, die ihn, in Verbindung mit seinen übrigen Eigenschaften, zu einem wahrhaft göttlichen Maler würden erhoben haben; denn demzufolge fehlte es ihm an jenen Zierden - Größe und wechselnde Fülle des Stils -, die man bei vielen andern Malern gefunden hat. Doch sind seine Figuren, obschon einfach und rein, voll Verständnis gemacht, fehlerlos⁴⁹⁵ und in jeder Rücksicht ganz vollkommen. Der Ausdruck der Köpfe bei seinen Kindern, wie bei den Frauen ist natürlich und anmutig, bei den Jünglingen und Greisen voll Wahrheit und bewundernswerter Unmittelbarkeit, die Gewandbehandlung zum Erstaunen schön, die Akte gar wohl verstanden; und ist auch die Zeichnung einfach, so ist sein Kolorit doch ganz erlesen und wahrhaft göttlich.“

„... er darum doch in seiner Kunst von erhabenem, sehr gewandtem Geist war und in jeder Arbeit geübt; er hat mit seinen Werken die Plätze, wo sie sich befinden, geziert und den Kunstbeflissenen in bezug auf Stil, Zeichnung und Kolorit den größten Nutzen gebracht: und das alles mit weniger Fehlern, als irgendein Florentiner Maler; denn, wie zuvor gesagt wurde, verstand er sich trefflich auf Schatten und Licht und auf das Verschwinden der Gegenstände im Dunkel und hat seine Bilder mit einer sehr lebendigen Holdseligkeit gemalt“ (übers. Gronau).⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Vasari's berühmte gewordenes Wort über Andrea del Sarto, dessen Werke 'senza errori' seien, schon im Vorwort zum dritten Teil der *Vite* (Vasari Milanese vol. 4, p. 12).

⁴⁹⁶ Vasari Gottschewski-Gronau vol. 6. pp. 61sq. und p. 108. „Eccoci, dopo le *Vite di molti artefici, stati eccellenti chi per colorito, chi per disegno, e chi per invenzione, pervenuti all' eccellentissimo Andrea del Sarto; nel quale uno mostrarono la natura e l'arte tutto quello che può far la pittura mediante il disegno, il colorire, e l'invenzione: in tanto che, se fusse stato Andrea d' animo alquanto più fiero ed ardito, sì come era d'ingegno e giudizio profondissimo in questa arte, sarebbe stato, senza dubitazione alcuna, senza pari. Ma una certa timidità d'animo, ed una sua certa natura dimessa e semplice, non lasciò mai vedere in lui un certo vivace ardore,*

Dieser Charakterisierung der Malerei des Andrea del Sarto wäre m.E. hinzuzufügen, daß die Komposition der Figuren- und Gruppenfolgen durch Andrea nun nicht mehr nur ein *Gesamt* hervorbrachte, wie zumeist in der Malerei des Quattrocento, sondern ein *Ganzes*; daß ihnen der Charakter der Notwendigkeit eignete; keine Figur oder Gruppe ließ sich hinzufügen oder wegnehmen; und diese Ganzheit war in einer überfiguralen *Bildform* anzuschauen. Das versuchte ich anderen Ortes⁴⁹⁷ anhand der *Geschichte des Johannes des Täufers*, Florenz, Chiostro dello Scalzo, (im Kontraste zu derjenigen von der Hand des Ghirlandaio in Florenz, S. Maria Novella) zu zeigen, in deren späteren *Storie* die Symmetrie unter partieller, stimmiger und belebender Asymmetrie in der Verteilung und Gewichtung *und* zugleich die räumliche Aufstellung der Figuren und Gruppen nach fern und nah es waren, welche miteinander diese Ganzheit hervorbrachten; es entstand eine Figurenkonstellation.

Während bei Leonardo, Michelangelo und Raffael die Ganzheit sich aus deren Intention, eine Sache vollständig darzustellen, wie aus dieser Sache selbst, ergab oder von ihnen über die Verwirklichung dieser Intention angestrebt wurde, fügte Andrea del Sarto die Ganzheit durch Disposition, über Proportion und Gewichtung hinzu, sie war eine - von der thematischen Durchdringung der Sache her müßte man wohl sagen: bloß - ästhetische Qualität; sie vollendete jene Schöne Kunst, in welcher sich die Schönheit nicht mittelbar ergab, wie ich das für Leonardo, Michelangelo und Raffael in dieser Schrift darzulegen versuchte, sondern unmittelbar und um ihrer selbst willen angezielt wie hervorgebracht wurde. Das Verständnis der Malerei als Kunst nahm eine andere und eine neue Richtung, und dies ergab auch eine neue Vorstellung von einem abgeschlossenen, in sich gerundeten ‚Bilde‘.

nè quella fierezza che, aggiunta all'altre sue parti, l'arebbe fatto essere nella pittura veramente divino; perciocchè egli mancò per questa cagione di quegli ornamenti, grandezza e copiosità di maniere, che in molti altri pittori si sono vedute. Sono nondimeno le sue figure, se bene semplici e pure, bene intese, senza errori, e in tutti i conti di somma perfezione. L'arie delle teste, così di putti come di femmine, sono naturali e graziose, e quelle de' giovani e de' vecchi con vivacità e prontezza mirabile; i panni, begli a meraviglia, e gl'ignudi molto bene intesi: e se bene disegnò semplicemente, sono nondimeno i coloriti suoi rari e veramente divini.” „... egli non è per ciò che nell'arte non fusse d'ingegno elevato e speditissimo, e pratico in ogni lavoro, avendo con l'opere sue, oltre l'ornamento ch'elle fanno a'luoghi dove elle sono, fatto grandissimo giovamento ai suoi artefici nella maniera, nel disegno e nel colorito: ed il tutto con manco errori che altro pittor fiorentino; per avere egli, come si è detto inanzi, inteso benissimo l'ombre ed i lumi, e lo sfuggire delle cose negli scuri, e dipinte le sue cose con una dolcezza molto viva: ...“ (Vasari Milanesi vol.5, pp. 5sq. und p. 60).

⁴⁹⁷ S. Nachweis in der ersten Anmerkung zu Andrea del Sarto.

Nicht auch folgte der jüngere Agnolo Bronzino (1503 - 1572)⁴⁹⁸ nach (zwanzig Jahre jünger als Raffael), nicht, obwohl Schüler des Pontormo; auch er hatte, wie mir scheint, keine Neigung zu einer Malerei als Wissenschaft in dem erörterten Sinne, keine Neigung zu einer erforschenden Darlegung dessen, was sichtbar sei und sichtbar gemacht werden könnte; auch ihm genügte, so könnte man sagen, der *status quo* der Wirklichkeitserkenntnis, der zu halten, einzuüben, zu üben, zu wandeln, zu gebrauchen war.

Ging es Andrea del Sarto um das Natürliche, zugleich allseits Maßvolle, welches als schön und auch schön darzustellen sei, so betonte Bronzino - im Gegensatz zu jenen drei, doch auch zu Andrea del Sarto, - die Künstlichkeit der Kunst, welche Kunstwelt neben die Naturwirklichkeit, dieser im Vergleiche auch entgegen, zu stellen wäre, und das nicht nur in der Figurenbildung, nicht nur in seinen Kunstfiguren, sondern mehr noch in der Bildung des Zusammenhanges, in seinen Figurenfügungen auf knappem Raume. Kein wirklicher Vogel sollte nach einer gemalten Weinbeere picken; kein Betrachter sollte sich in den Anblick des gemalten Wirklichen wie in dieses selbst verlieren und in einer Erkenntnis des Wirklichen in dessen Darstellung aufgehen.

Beide Paradigmata, die Malerei als *Schöne Kunst* des hochrenaissanten Malers Andrea del Sarto und die Malerei als *Künstliche Kunst* des manieristischen Malers Bronzino, wendeten das Verständnis der Malerei in's Ästhetische; sie bedeuteten abermals einen Sprung, doch nicht einen Sprung auf ein und demselben Wege voran (wohin auch?), sondern zur Seite und auf eine andere Bahn.

Nicht endlich folgte ihnen Giorgio Vasari (1511 - 1574) nach, der in der *Doctrina*, in seinen *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, die Architekten, Bildhauer und Maler unter teilweise auch definierten Gesichtspunkten⁴⁹⁹ und unter dem leitenden Gesichtspunkte der *maniera* und der Entwicklung der *maniera* erörtert, unter dem Paradigma einer Malerei als *Charakteristische Kunst*, dem Paradigma des Stiles und der Entwicklung des Stiles, welches Paradigma die Künstler einander annähert und, sie zu vergleichen und darin zu unterscheiden, erlaubt⁵⁰⁰. Vasari tut dies, wie bekannt, reich

⁴⁹⁸ Zu Bronzino: Arthur McComb, *Agnolo Bronzino, His Life and Works*, Cambridge Mass. 1928; Andrea Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960; Charles McCorquodale, *Bronzino*, London 1981; Craigh Hugh Smyth, *Bronzino as Draughtsman, An Introduction*, Locust Valley, NY 1971.

⁴⁹⁹ Definitionen z.B. von *regola, ordine, misura, disegno e maniera*, welche in der *maniera moderna* hinzukamen, im *Proemio* zum entsprechend zweiten Teile der *Vite* (Vasari Milanese vol.4, pp. 7sq.)

⁵⁰⁰ Vasari beabsichtigt „*a conoscere agevolmente la perfezione o imperfezione di quelle [opere], e discernere tra maniera e maniera*“ (Vorwort zum Gesamtwerk, Vasari Milanese vol. 1, p. 105), sowohl „*i modi ed i mezzi e le vie che hanno usate*“ zu untersuchen, als auch die „*qualità de'tempi, che delle persone*“ zu erörtern (Vorwort zum zweiten Teil, Vasari Milanese vol. 2, pp. 93sq.). Wie Leonardo's Naturstudien denjenigen des Ghiberti in dieser meiner Schrift

entfaltet, unterscheidet er doch Zeit-, Orts- und Personalstile. Denn Vasari unterscheidet, wie man weiß, erstens die *tre maniere* (oder *tre età*) der durch Cimabue und vor allem Giotto neubegründeten lateinischen Malerei, die Phase der ersten Wiedererweckung im 14. Jahrhundert (die *maniera di Giotto*), die Phase des Wachstums und der Ausschmückung im 15. Jahrhundert (die *maniera moderna* des Masaccio oder die *bella maniera*, in welcher *regola, ordine, misura, disegno e maniera* voll entwickelt) und die Phase der Vollendung von einem besonderen Grade der *bellezza* und *maestà* in der für Vasari kaum vergangenen Phase der Hochrenaissance (die *terza maniera*), in welcher die *licenzia* in der *regola*, die *grazia* in der *misura*, die *facilità graziosa e dolce* im *disegno* und die *leggiadria* in der *maniera* zugelassen bzw. erreicht wurden und - im Einzelnen z.B. durch Leonardo - zu der Bewegung des Körpers noch das Atmen des Leibes hinzukam⁵⁰¹. Vasari unterscheidet zweitens, wie man weiß, die florentinisch-römische *maniera*, die in der Zeichnung, im *disegno* prozedierte, und den venezianischen Stil, der in der Farbigkeit, dem *colore* prozedierte. Und er unterscheidet drittens die *maniere* der Künstler, ja Vasari erkennt durchaus schon die stilistische Entwicklung eines Künstlers unter wechselndem Vorbilde, z.B. die drei *maniere* des Raffael oder auch die drei *maniere* des Pontormo.

Aufgrund dieser und ähnlicher Paradigmata - auch ungeachtet der Tatsache, daß Vasari's *maniere* zum sehr praktischen Leitbegriffe der Kunstgeschichtswissenschaft avancieren sollten -, aufgrund dieser und ähnlicher Paradigmata wurden keine Werke geschaffen, die denen des Leonardo, Michelangelo und Raffael in der Welterkenntnis äquivalent wurden; diese drei Maler waren nun, wie es scheint, - entfernt, und sie blieben - im Vergleiche zu reden - die ‚Vier-, Sechs- oder Achttausender‘ in ihrer eigenen Umgebung. Zur Wiedergewinnung der Äquivalenz bedurfte es einer gründlichen Erneuerung und, wie es scheint, - des Tizian.

4. Abschluß: noch zwei Studien des Raffael.

Zum Abschlusse jener zwei Teile dieser Schrift, welche der Malerei als Studienkunst gelten, seien noch zwei Studien des Raffael herangezogen. Die erste, eine Studie für eine Gruppe, gehörte zu einer Reihe von Aktstudien für Einzelfiguren und Gruppen überraschter Soldaten-Wächter für ein schließlich doch nicht ausgeführtes Altarbild der *Auferstehung Christi*, wohl für die Capp. Chigi in S. Maria della Pace in Rom, für welches Bild sich auch drei Ureinfälle

gegenübergestellt wurden, so wären Ghiberti's Geschichtsstudien diejenigen des Vasari gegenüber zustellen.

⁵⁰¹ Der zusammenfassende Abriß der Geschichte der Malerei mit den angeführten Begriffen findet sich in den Proemien zum zweiten und dritten Teile der *Vite* (Vasari Milanesi vol. 2, pp. 93-107, vol. 4, pp. 7-15, *il moto ed il fiato* bei Leonardo: dortselbst p. 11).

erhalten haben. Die zweite, eine Studie für eine Doppelfigur, ebenfalls in Akt, war die einzige Zeichnung, die sich aus dem Werkprozesse für die *Seeschlacht bei Ostia* in der *Stanza dell' Incendio* des Vatikanischen Palastes erhalten hat, aus welcher Studie auch eine, die rechte der Figuren, gerüstet, als Feldhauptmann verwendet wurde.

Zwei am Boden hockende Soldaten-Wächter, ca. 1513, schwarze Kreide 0,27 x 0,22, Windsor, Royal Library 12736 (RZ 392); *zwei stehende männliche Akte*, ca. 1515, Rötel über Metallgriffel 0,41 x 0,28, Wien, Albertina 27575 (RZ 426).

In der ersten Studie einer Geschlossenen Gruppe in Windsor saß der nähere Soldaten-Wächter wohl auf einem Steine; er hatte sein rechtes Bein (wie zum Knien) nach hinten untergeschlagen, sein linkes Bein im Oberschenkel aufwärts und leicht auswärts, dann im Unterschenkel abwärts und leicht einwärts vorgestreckt und den Fuße leicht nach links gekehrt so, daß die linke Ferse, in großem Abstände zwar, doch vor dem Knie des rechten Beines zu ruhen kam; er hatte den aufgerichteten Oberkörper im Schrecke ein wenig zur linken Seite geneigt, leicht eingezogen und vorgebeugt, sich im Rücken ein wenig geduckt; er hatte seinen rechten Arm gehoben, eingewinkelt und seinen Unterarm zurück, hinter den Arm des Kameraden geführt, sich an ihm wie auch ihn an sich zu halten; und er schaute schreckoffenen Mundes, weitoffener Augen auf; im Ganzen aus dem Offenen unten in das Kompakte und Dichte oben figuriert. Der Gefährte, während der Nachtwache wohl ebenfalls sitzend, jenseits, dicht neben ihm, hatte, ventral gewendet, das linke Bein jedoch lateral und parallel zum Gefährten aufgestellt und das Knie, vor Schreck näherrückend, über des anderen Oberschenkel, gegen dessen Brust her gerückt; er hatte seinen rechten Arm um den Rücken des Gefährten geführt, die Hand diesseits auf dessen Seite, sich an den Gefährten zu halten, und den Kopf auf dessen Nacken und Schulter gelegt, die Nase knapp über dessen Rücken, sich in dessen Schutze zu bergen; er hatte den linken Arm und die linke Hand, mit einem Rundschilde bewehrt, vor ihrer beide Köpfe und Arme gehoben, sie beide, vor allem den Kameraden, bei dem er sich barg, zu schützen. Sie waren Figur zweier Kameraden, die einander schützten und die beieinander Schutz suchten, das eine, wie das andere.

In der zweiten Studie einer Doppelfigur, nahe einer sich Öffnenden Gruppe, in Wien, zeichnete Raffael beide Akte nach nur einem Modelle - wie er für die zahlreichen Akte in den einschlägigen Dispositionsstudien für die *Disputa*, wie erinnerlich, nur ein oder höchstens zwei Modelle gebraucht hatte. Einmal - links - stand der Mann, lateral nach rechts, sein rechtes Bein vorgestellt, in den Hüften leicht hergewendet, mit der Rechten vor der Brust und mit der Linken neben dem Kopfe fest den diesseits aufgestellten Modellstab umfassend und, leicht geneigten Kopfes, ruhig ausschauend; er stand dann zum zweiten Male, weiter rechts, uns näher; er hatte aus der lateralen Stellung des rechten Fußes - noch gestreckten Beines - vorwärts und

leicht zu seiner Linken einen Schritt getan, nun fest in diesem Schritte stehend; mit dem Hintern halb und mit dem Rücken fast ganz hergewendet, hatte er seine Linke mit dem Handrücken auf den oberen Hintern abgestützt und streckte, aufrechten Hauptes, seinen rechten Arm weit und befehlend aus. Raffael begann, zwischen diesen beiden Figuren noch eine dritte Figur zu zeichnen, deren Körper wohl fast ventral zu sehen, deren Kopf und Blick jedoch dem gemeinsamen Interesse rechts zugewandt gewesen wäre; doch ließ Raffael diese Variante dann weg und arbeitete die verbliebenen zwei Figuren um so klarer in ihren Gegensatz aus: die linke Figur, schweren Leibes, ruhig und gesammelt, fest, etwas ferner; die rechte Figur, näher und bewegt, gespannten Leibes, so gesammelt wie ausgreifend; die linke wie einatmend, die rechte wie ausatmend, in dynamischer Sukzession. Welch ein Muster der Berücksichtigung der Leonardo'schen Kategorien - mit Ausnahme der Farbe -: welch ein Muster in der Ausführung von Licht und Finsternis (Hell-Dunkel), von Körper (Oberfläche), von Figur und Lage (Ort zu einander), von Nähe und Entfernung, von Ruhe und daraus aufbrechender Bewegung.

Raffael schenkte, wie bekannt, diese ‚Musterstudie‘, wohl als Botschaft einer Malerei als Studienkunst, einer Malerei als Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei und - hier an einem Menschen - sichtbar gemacht werden könnte, Albrecht Dürer, 1515, welcher nach dem Tode Raffael's (1520) darauf vermerkte: „1515 / Raffahell de Vrbin der so hoch peim / popst geacht ist gewest hat der hat / dyse nackette bild gemacht Und hat / sy dem albrecht durer gen nornberg / geschickt Im sein hand zu weisen“⁵⁰² - wie mochte Dürer - bei seiner Formulierung - des Raffael's Intention verstanden haben: „ihm seine Hand zu weisen“?: „ihm ein Zeugnis seines Stiles zu geben“?, wohl eher: „ihm seine Arbeitsweise sichtbar zu machen“ und so, wie sie ihm in diesem dynamisch disponierten und von Gesichtspunkten geleiteten Abbilde des Naturwirklichen vor die Augen trat und auch in dem Faktum, daß die ihm übersandte Zeichnung eine Studie war, durch welche Raffael sich einem Malerkollegen, einem Sachverständigen und *doctus* erkenntlich zeigen und von sich überzeugend Kunde geben wollte

⁵⁰² Transskription nach RZ 426.

Dritter Teil.
Die Malerei als Phantasiekunst. Über Tizian.

Ein Kapitel:
Über Tizian's Werkprozeß, über Tizian's Mythologien und einige
andere Gemälde. Die Malerei als Phantasiekunst.

I. Über Tizian's Werkprozeß. Die Malerei als Phantasiekunst.

Leonardo's (1452 - 1519) Lehre und Praxis war, die Malerei sei Wissenschaft, sie sei Wissenschaft von all dem, was sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könnte. Michelangelo (1475 - 1564) und Raffael (1483 - 1520) folgten Leonardo in diesem Verständnis und in solcher Praxis der Malerei als Wissenschaft und erforschten andere Weltaspekte als er. Vielleicht folgte ihnen auch, wie erwähnt, Jacopo Pontormo (1494 - 1557); nicht jedoch der ältere Andrea del Sarto (1486 - 1530) und der jüngere Agnolo Bronzino (1503 - 1572), nicht endlich Giorgio Vasari (1511 - 1574), sie alle waren, wie mir scheint, ohne jede Neigung zu einer Malerei als Wissenschaft. Die Malerei als Wissenschaft, diese Vertiefung und Vollendung der Malerei als Studienkunst, war mit Leonardo, Michelangelo und Raffael und vielleicht mit Pontormo auch schon an ihr Ende gekommen. Zur Gewinnung, nicht der gleichen, sondern einer anderen, doch äquivalenten Auffassung und Praxis der Malerei bedurfte es eines gründlichen Neukonzeptes, bedurfte es, wie es scheint, des Tizian⁵⁰³ (1488/1490 - 1576). Und an die Stelle der Malerei als Studienkunst trat durch Tizian die Malerei als Phantasiekunst. Tizian erneuerte die Auffassung und Praxis der Malerei zugleich im Sprunge so, daß sie jener Malerei als Wissenschaft, daß sie jener Malerei der Leonardo und Michelangelo und Raffael, wie stets gesehen, äquivalent blieb.

Tizian hatte sich ausgebildet und er arbeitete fern auch von jenem Rom, und Tizian hatte es keineswegs eilig, die Werke in der Cappella Sistina und in den Stanzen des Vatikan zu sehen, jene Werke, die zu den Höhepunkten der Malerei als Wissenschaft zählten; Tizian weilte - wie es scheint - erst und nur vom Herbste 1545 bis zum Sommer 1546 in Rom, d.h. in der Mitte seiner fünfziger Jahre.

Tizian folgte bei seiner Arbeit als Maler auch mit Nichten jenem Werkprozesse, den Raffael zur Vollendung brachte, über die Aufzeichnung von Ureinfällen und deren Auswahl (*il componimento inculto, la première pensée*), über die Skizzen

⁵⁰³ Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, Complete Edition*, London 1969-1975, vol. 1-3; Harold E. Wethey, *Titian and his Drawings, with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton N.J. 1987; Terisio Pignatti, *Tiziano Disegni*, Florenz 1979.

zur Erarbeitung der Disposition (*il componimento ordinato, le croquis*), über die Studien nach der Naturwirklichkeit für eine Komposition (*il ritratto, la étude*) und über Zusammenfassende Zeichnungen (*il componimento ornato, le dessin*), alles auf Papier und Karton, bis hin zu dem Gemälde, damit das Sichtbare und sichtbar Gemachte, aus- und durchgeführt, in dessen *dimostrazione* zur Evidenz komme, einem betrachtenden Erwägen (*vedere e considerare*) klar, nach Gewichtung und Proportion angemessen, richtig und vollständig, und eben dadurch auch zu seiner Schönheit gebracht.

Von der Hand des Tizian haben sich zwar, wie bekannt, Zeichnungen erhalten, doch nur wenige. Pignatti und Wethey zählen in ihren *Corpora* je gut fünfzig; und, falls man die in Tizian's zeichnerischem Oeuvre besonderen Zeichnungen von Landschaften mit Hirten und Herden, mit Musizierenden und Liebenden, mit Gestalten aus Religion und Dichtung, oft auch Zusammenfassende und zu Ende gebrachte Werke, von jener Zahl abzieht, dann bleiben gut dreißig Zeichnungen aus einem sehr langen Arbeitsleben übrig; doch Zeichnungen aller genannten Kategorien.

Vor allem auch quadrierte Zeichnungen, die sich schon durch die Quadrierung als aus einem Werkprozesse stammend zu erkennen geben, z.B. wohl eine Skizze für *Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino* (ca. 1535, dickes, cremefarbenes Papier, Feder, braune Tinte 0,24 x 0,14, Florenz, Uffizien 20.767F, Wethey 13), vielleicht eine Abschließende Zeichnung für *Abrahams Opfer*, wahrscheinlich wegen des extremen *di sotto in sù* für wünschenswert gehalten (1542, graues Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung, mit roter Kreide quadriert 0,23 x 0,26, Paris, École des Beaux Arts 402, Wethey 1) und wohl abermals eine Abschließende Zeichnung für einen *Vogel Strauß* (ca. 1555/60, blaues Papier, schwarze Kreide, weiß gehöhnt, mit schwarzer Kreide quadriert, sehr groß 0,51 x 0,34, Windsor 6675, Wethey 31) und einige mehr.

Unter den Zeichnungen - wenn ich Zuordnungen versuche - Ureinfälle für einzelne Figuren und Gruppen, wie für den *Sebastian* des Averoldo - Altares in Brescia (ca. 1518, geweißtes Papier, Feder, braune Tinte 0,16 x 0,14, Berlin, Kupferstichkabinett 5962, Wethey 21), für die *Ermordung des Petrus Martyr*, ehemals in SS. Giovanni e Paolo in Venedig (ca. 1525, cremefarbene Papiere, Feder, braune Tinte 0,15 x 0,19, 0,06 x 0,09, 0,06 x 0,09, Lille, Musée Wicar 552, Wethey 19) und für *Jupiter und Io* (?) (ca. 1560, blaues Papier, Kohle, schwarze Kreide 0,25 x 0,26, Cambridge, Fitzwilliam Museum 2256, Wethey 11).

Unter ihnen Skizzen, wie die bereits erwähnte für das Porträt und die Einzelfigur des Herzogs *Francesco Maria della Rovere* und - ebenfalls wohl eine Skizze - für die vielfigurige Storie der *Schlacht von Spoleto* (ca. 1537, blaues Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung, braun laviert, übrigens quadriert 0,38 x 0,45, Paris, Louvre 21.788, Wethey 5).

Unter ihnen Studien, wie die Porträtstudie für eine *Junge Frau* (ca. 1511/12, blaues, gelblich laviertes Papier, schwarze Kreide 0,42 x 0,26, Florenz, Uffizien 718E, Wethey 23), wie die Figuren- und Ausdrucksstudien z.B. für *Petrus* in der *Himmelfahrt Mariae* in S. Maria Gloriosa dei Frari in Venedig (ca. 1516, blaues Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,16 x 0,13, London, British Museum 1895-9-15-823, Wethey 18), für einen *knienden Apostel* in der *Herabkunft des Hl. Geistes* heute in S. Maria della Salute in Venedig (ca. 1540, blaues, rauhes Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,26 x 0,18, Leeds, Lord Harewood, Wethey 4), für den *Engel Gabriel* in der *Verkündigung* in S. Salvatore zu Venedig (1560, blaues Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,42 x 0,28, Florenz, Uffizien 12.903F, Wethey 3), wie auch die Aktstudien z.B. für einen *weiblichen Rückenakt* (ca. 1525, wohl bräunliches Papier oder blaues, braun laviertes Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,23 x 0,16, ehem. Rotterdam, Boymans - van Beuningen Museum I 484 [Kriegsverlust], Wethey 12), wie die Gewandstudien z.B. für eine *Gewanddraperie* (ca. 1530, blaues Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,38 x 0,27, Florenz, Uffizien 1713F verso, Wethey 14 verso), wie die Kopfstudien z.B. für einen *bärtigen Kopf* (ca. 1508/10, cremefarbig vorbereitetes Papier, Feder, braune Tinte 0,09 x 0,08, Haarlem, Teylers Museum K I 43, Wethey 7) und die Beinstudien z.B. für die *Beine eines Schergen* in dem *Martyrium des Laurentius* in der Kirche S. Maria Assunta dei Gesuiti in Venedig (ca. 1548, blaues Papier, schwarze Kreide 0,41 x 0,25, Florenz, Uffizien 12.907F, Wethey 17), auch eine Studie für einen *Helm* (ca. 1536/37, blaues Papier, schwarze und weiße Kreide 0,45 x 0,36, Florenz, Uffizien 566ORN, Wethey 10), dann die Studien für Tiere, für einen *Hund*, in höchst ungewöhnlicher Technik, (ca. 1548/50, cremefarbenes Papier, Öl und Tempera 0,22 x 0,29, Stockholm, National Museum 4851, Wethey 30), und wiederum die Ausdrucksstudien für *Pferd und Reiter*, eine davon mit einem Hingestürzten, Gruppen in heftiger Bewegung, für jene unter den Werken des Tizian einzigartige, vielfigurige *Schlacht von Spoleto* (ca. 1537, blaues Papier, schwarze Kreide, Weißhöhung 0,53 x 0,39, Florenz, Uffizien 12.915F; zusätzlich quadriert 0,35 x 0,25, München, Staatl. Graphische Sammlung 2981; mit roter Kreide quadriert 0,27 x 0,26, Oxford, Ashmolean Museum, Wethey 5a recto, 5b, 5c).

Unter ihnen letztlich auch Abschließende Zeichnungen, insbesondere, wie schon erwähnt, für Landschaften, wie z.B. *Musizierende in einer arkadischen Landschaft* (ca. 1510, cremefarbenes Papier, Feder und braune Tinte 0,22 x 0,22, London, British Museum 1895-9-15-811, Wethey 35).

Obwohl Tizian also immer wieder auf Papier zeichnete, das eine Mal Ureinfälle notierte, auch einander überstürzende Ureinfälle, das andere Mal umfassende Dispositionen skizzierte, ein drittes Mal Abschließende Zeichnungen, auch für Figurenkompositionen, ausarbeitete und ein viertes Mal Studien zeichnete nach vor ihm stehenden Objekten wie einem Helme, Ausdruckstudien wohl auch nach

seiner freien Vorstellung, so folgte Tizian dennoch nicht einem Werkprozesse mit einer methodischen, regelmäßigen, stufenreichen, doch zeichnerischen Vorbereitung, wie Raffael ihn zur Vollendung brachte, welcher Werkprozeß jene Malerei als Wissenschaft von dem erforschten Naturwirklichen und dessen Zusammenhänge ermöglichte⁵⁰⁴. Tizian arbeitete anders.

Giorgio Vasari, der 1566 in Venedig war und die Werkstatt des Tizian besuchte und Tizian 1568 in der zweiten Auflage seiner *Vite* dann auch eine Lebens- und Werkbeschreibung widmete, schrieb darin über Giorgione, dem Tizian gefolgt sei:

[Von Giorgione und damit dem jungen Tizian:] ...trotzdem auch er die lebendigen und natürlichen Dinge vor sich hinstelle, sie, so gut er es vermochte, mit den Farben wiedergab und sie mit kräftigen und zarten Tinten hinzusetzen pflegte, so wie es das Vorbild zeigte, ohne vorher einen Entwurf zu machen (*secondo che il vivo mostrava, senza far disegno*); denn er war fest überzeugt, daß allein das Arbeiten gleich mit den Farben, ohne weiteres Zeichenstudium auf dem Papier (*che il dipignere solo con i colori stessi, senz' altro studio di disegnare in carta*), die wahre und beste Art zu schaffen und die wahre Zeichenkunst (*ed il vero disegno*) sei. Er bemerkte aber nicht, daß, wer da die Kompositionen wohl verteilen und die Erfindungen anordnen will (*a chi vuol bene disporre i componimenti, ed accomodare l'invenzioni*), sie erst auf mehrfache Art aufs Papier bringen muß, um zu sehen, wie das Ganze zusammengeht. Denn der Geist kann die Erfindungen nur dann in seinem Innern sehen und sie sich vollkommen vorstellen (*l'idea non può vedere nè immaginare perfettamente in sè stessa l'invenzioni*), wenn er seine Konzeption (*il suo concetto*) den leiblichen Augen eröffnet und zeigt, damit sie ihm behilflich sind, eine gute Entscheidung (*buon giudizio*) zu treffen; abgesehen davon bedarf es auch eines großen Studiums an nackten Körpern (*grande studio sopra gl' ignudi*), will man sie recht verstehen; und das geschieht nicht und kann nicht sein ohne Zeichnen (*senza mettere in carta*); und nackte oder bekleidete Personen stets [unmittelbar] vor sich zu haben, wenn man malt [sic!], ist eine große Unfreiheit. Wenn man dagegen durch Zeichnen auf dem Papier die Hand geübt hat, kommt man dann ganz allmählich dahin, zeichnend und malend mit mehr Leichtigkeit (*con più agevolezza*) auszuführen; und so, indem man sich in der Kunst übt, vervollkommen sich Stil und Urteil (*si fa la maniera ed il giudizio perfetto*)⁵⁰⁵ (übers. Gronau).

⁵⁰⁴ Dunkerton 2003 nimmt im Falle des *Noli me tangere* eine intensivere Vorbereitung durch Zeichnungen auf Papier an: *Titian must have developed the complex poses of the figures and their relationship to one another through many preliminary sketches and studies on paper*, p. 51.

⁵⁰⁵ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, Mailand 1881, vol. 7, p.427; Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der*

Vasari, welcher selbst, wie gesagt, keine Neigung zu einer Malerei als Wissenschaft hatte, schrieb hier jedoch insistierend und fast programmatisch über die Malerei als Studienkunst und so, wie es seit Alberti in der Lehre überliefert und dann ausgebaut wurde. Vasari wiederholte seine Meinung, soweit es um das Studium ging, in derselben *Vita* noch einmal und zwar als eigene Ausführung eines kurzen Urteiles des Michelangelo, der ihm höchsten Autorität, eines Urteiles, welches Michelangelo über Tizian abgegeben, als er, von Vasari begleitet, Tizian während dessen Romaufenthaltes einen Besuch abgestattet und dabei dessen *Danae* (heute in Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, technische Daten s. weiter unten) gesehen und besichtigt hatte:

[Jetzt vom mittelfünfzigjährigen Tizian:] Als sie [sc. Michelangelo und Vasari] dann von ihm [sc. Tizian] fortgegangen waren und sich über Tizian's Malerei unterhielten, erkannte Buonarroti sie sehr an und sagte, daß ihm sein Kolorit und sein Stil (*il colorito suo e la maniera*) sehr gefielen; es sei aber schlimm, daß man in Venedig nicht von vorn herein gut zeichnen lerne (*non s'imparasse da principio a disegnare bene*), und daß die Maler dort keine bessere Methode beim Studium (*miglior modo nello studio*) hätten. Denn, sagte er, wenn dieser Mann durch Kunst und Zeichnung ebenso unterstützt wäre, wie er es von der Natur [sc. durch seine Begabung] (*dall'arte e dal disegno, come è dalla natura*) ist, hauptsächlich in der Wiedergabe des Wirklichen [sic!], so könnte man nicht mehr oder besseres leisten, denn er hat den schönsten Geist und eine höchst gefällige und lebensvolle Art (*bellissimo spirito ed una molto vaga e vivace maniera*). Und das verhält sich tatsächlich so; denn wer nicht viel gezeichnet und ausgewählte antike und moderne Stücke studiert hat, kann nicht aus sich heraus durch Praxis Gutes leisten, noch über das, was man nach dem Modell kopiert [sic!, s.o. ‚nackte oder bekleidete Personen stets vor sich zu haben‘], hinauskommen und diesem jene Anmut und Vollkommenheit (*quella grazia e perfezione*) mitgeben, welche die Kunst über die Ordnung der Natur hinaus verleiht (*che dà l'arte fuori dell'ordine della natura*), die es gewöhnlich macht, daß einzelne Teile nicht schön sind⁵⁰⁶.

Vasari berichtete an der zuerst mitgeteilten Stelle aber auch von der Arbeitsmethode des Giorgione und des Tizian, von deren Werkprozesse, und zunächst dieses: „... ohne vorher einen Entwurf (*disegno*) zu machen; denn er war fest überzeugt, daß allein das Arbeiten gleich mit den Farben (*il dipignere solo con i colori stessi*), ohne weiteres Zeichenstudium auf dem Papier, die

berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, hrsg. Adolf Gottschewski und Georg Gronau, vol. 5, Straßburg 1908, p. 153.

⁵⁰⁶ Vasari Milanesei vol 7, pp. 447sq., Vasari Gottschewski Gronau, vol. 5, p. 171.

wahre und beste Art zu schaffen und die wahre Zeichenkunst (*ed il vero disegno*) sei“, er berichtete von des Giorgione und damit auch des Tizian Überzeugung, auf ihrem eigenen Wege genau dasjenige zu erreichen, was man den *vero disegno* nennen könnte (- oder was diesem äquivalent sei). Vasari konfrontierte in diesem Satze gleich eingangs den *disegno* und die *colori*, worin die florentinisch-römische und die venezianische Malerei, wie er es auch ausführte, je tatsächlich prozedierten. Vasari sagte zugleich und zuerst einmal, daß Giorgione und Tizian unmittelbar auf dem Bildträger arbeiteten, und das taten sie wohl in der Regel. Es ist daraus festzuhalten: daß Tizian, der die Malerei - wie ich zu sagen suchte - einer Malerei als Wissenschaft äquivalent erneuerte, dieses auf der Basis einer Werkprozeßtechnik tat, die - zunächst - aus dem Mittelalter stammte und die Cennini dementsprechend gelehrt hatte, nämlich des Entwerfens wie des Ausführens unmittelbar auf dem Bildträger.

Wenn ich mich nun dem Werkprozesse des Tizian des Näheren zuwende, so gestützt auf die Untersuchungen, Beobachtungen und Urteile, welche Restauratoren und Forscher zumeist im Zusammenhange mit Restaurierungen durchgeführt, gemacht, gefällt und publiziert haben⁵⁰⁷. Solche Beobachtungen

⁵⁰⁷ Zu Tizian's Technik und seinem Werkprozesse: Cecil Gould, „A famous Titian restored [sc. 'Noli me tangere', London, National Gallery]“, *Burlington Magazine* 100, 1958, 44 - 48; Arthur Lucas, Joyce Plesters, „Titian's ‚Bacchus and Ariadne‘“, *National Gallery Technical Bulletin* 2, 1978, 25 - 46; Herbert Lank, „Titian's ‚Perseus and Andromeda‘: restoration and technique“, *Burlington Magazine* 124, 1982, 400 - 406; Michael Jaffé, Karin Groen, „Titian's ‚Tarquinius and Lucretia‘ in the Fitzwilliam“, *Burlington Magazine* 129, 1987, 162 - 172; Charles Hope, Johann Rudolph Justus van Asperen de Boer, „Underdrawings by Giorgione and his circle“, *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII*, 1989 (ed. Hélène Vergrougstraete-Marcq, Roger van Schoute), Louvain-La-Neuve 1991, 127 - 140, bes. pp. 131sq.; Giovanna Nepi Sciré, „Recent conservation of Titian's paintings in Venice“, *Titian, Prince of Painters*, ed. Susanna Biadene, Ausstellungskatalog Washington, München 1990, 109 - 132 [derselbe als Ausstellungskatalog Venedig: *Tiziano*, ed. Susanna Biadene, Venedig 1990]; Lorenzo Lazzarini, „A study of various works from the period 1510 - 1542“, ebenda pp. 378 - 384; Giovanna Bartolaso, „A study of various works from the period 1542 - 1576“, ebenda pp. 385 - 387; Lorenzo Lazzarini, „Indagini scientifiche sui materiali e la tecnica pittorica dell' ‚Amor Sacro e Profano‘ di Tiziano“, *Tiziano, Amor Sacro e Amor Profano*, Ausstellungskatalog Rom, o. O. 1995, 345 - 352, bes. p.350; Nicholas Penny, „Two paintings by Titian in the National Gallery, London. Notes on technique, condition and provenance“, *Tiziano. Técnicas y restauraciones. Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado los días 3, 4 y 5 de junio de 1999*, Madrid 1999, 108 - 116; Jill Dunkerton, „Observations on the conservation history and technique of ‚The Tribute Money‘ in the National Gallery, London“, ebenda, 117 - 126; Jill Dunkerton, „Titian's painting technique“, *Titian, Essays by Charles Hope, Jennifer Fletcher, Jill Dunkerton, Miguel Falomir*, London 2003, 43 - 59; Paul Hills, „Titian's Colour“, *Tiziano*, ed. Miguel Falomir, Ausstellungskatalog Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, 308 - 313; Carmen Garrido, „Some considerations on Titian's technique“, ebenda, 333 - 338; Martina Griesser, Natalia Gustavson, „Beobachtungen zu Technik und Material in Tizians Spätwerk“, *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, ed. Sylvia Ferino-Pagden,

und Urteile passen, wenn hier aneinander gereiht, nicht unbedingt immer nahtlos aneinander, doch sie ermöglichen eine, wie mir scheint, gute Vorstellung von Tizian's Arbeits- und Werkprozeß. Ich spreche dabei vorzugsweise von seinen Leinwandbildern, Bilder auf Holz allerdings auch anführend, und mein Interesse gilt vor allem dem Entwurfe.

Die feinere, seit den 1540er Jahren auch gröbere, auch ungleichmäßige Leinwand, im Falle von *Bacchus und Ariadne* (1520/22, London, National Gallery, technische Daten s. weiter unten) auch ungewöhnlich feine und dünne Leinwand, wurde - wie von Holzbildern gewohnt - mit einem leimgebundenen Gips (*gesso*) grundiert, zumeist sehr dünn, so daß diese Grundierung die Vertiefungen im Gewebe füllte, kaum aber die erhabenen Fasern bedeckte und später - auch bei einem Transport des Gemäldes in gerolltem Zustande - kaum Risse bekam (Lucas, Plesters; Dunkerton 1999 und 2003).

Die so grundierte Leinwand konnte, wohl vor allem in Tizian's früher Zeit, mit einer getönten, grauen oder braunen, auch wechselnd farbigen Imprimitur, im letzteren Falle eher einer lokalen Untermalung, überzogen werden, die verhinderte, daß die Leinwand und die Grundierung zuviel Öl - bei Tizian zumeist Leinöl - aus den später aufgetragenen Malschichten aufsogen (Dunkerton 2003; Griesser, Gustavson).

Oft zeichnete Tizian dann darauf - was Vasari in dem zitierten, ersten Texte nicht eigens erwähnt - (zeichnete oft allerdings auch nicht, so wie es Vasari eher beschreibt); Tizian zeichnete mit dem Pinsel in einem dunklen Tone (Kohle, gemischt mit Ocker), zeichnete mit einem lockeren, breiten, oft ondulierenden Striche, er zeichnete etwas von der Komposition⁵⁰⁸. Tizian machte damit eine Vorzeichnung auf dem Bildträger: das war ein Arbeitsschritt, wie er abermals aus dem Mittelalter überkommen und nach der Lehre des Cennini vorgesehen war. Doch machte Tizian diese Vorzeichnung auffallend anders und neuartig; das erläutern Hope und Asperen de Boer durch einen Vergleich solcher Vorzeichnungen des Giovanni Bellini (1430 - 1516), des Giorgione (1477/78 - 1510) und eben des Tizian.

Nach diesen Autoren zeichnete Giorgione z.B. in den *Drei Philosophen* (ca. 1508, Leinwand 1,24 x 145, Wien, Kunsthistorisches Museum 111) die gesamte Komposition vor, einschließlich auch der fernen Landschaft, und den mittleren Philosophen sogar mit Parallelschraffuren in dessen Gesichte; allein der sitzende Philosoph wurde ohne jede Vorzeichnung und erst später anstelle eines Baumes in die Komposition eingefügt. Nach diesen Autoren zeichnete auch Bellini z.B.

Ausstellungskatalog, Wien 2008, 101 - 109; Elke Oberthaler, "Tizians Spätstil anhand von 'Nymphe und Schäfer'", ebenda, 110 - 121.

⁵⁰⁸ Einige Forscher sprechen gelegentlich von Spuren einer Kohlevorzeichnung, welche sie gefunden, ohne dabei einen Pinsel ausdrücklich zu erwähnen, so Lazzarini u.a.

in der *Jungen Frau bei der Toilette* (1515, Holz 0,62 x 0,79, Wien, Kunsthistorisches Museum 97) die gesamte Komposition vor, sogar die einzelnen Falten der Draperie, also weit detaillierter. Und Bellini folgte dieser Vorzeichnung dann beim Malen (in der Regel; Ausnahme: Lucas, Plesters) sorgfältig und genau, welche Vorzeichnung demnach als eine Abschließende Zeichnung allerdings auf dem Bildträger fungierte; während Giorgione beim Malen ausgedehnt *Pentimenti* vornahm. Insofern war Giorgione gegenüber der älteren Malweise, der Bellini folgte, nach jenen Autoren, ein vorsichtiger Neuerer. Und Tizian endlich bezeichnete - nach diesen Autoren - z.B. in der *Zigeunermadonna* (1510/11, Holz 0,66 x 0,84, Wien, Kunsthistorisches Museum 95) nur wenige Stellen wie für den Kopf und die Hand und mit rapiden, flüchtig spontanen Andeutungen, nur mit Hauptzügen wie Mund, Nase und Fingern, und er änderte während des nachfolgenden Malens intensive; ähnlich verfuhr Tizian bei der *Kirschenmadonna* (ca. 1515, Holz 0,81 x 1,00, Wien, Kunsthistorisches Museum 118). Auch bei der *Hl. Familie mit einem Hirten* (ca. 1510, Leinwand 0,99 x 1,37, London, National Gallery 4, Holwell Carr Bequest 1831) zeichnete Tizian an verschiedenen Stellen die Haltung der Figuren vor, nicht jedoch, wie die Autoren sagen, um die Komposition damit festzulegen, eine Komposition, die er im Gegenteil während des Malens extensive änderte (besonders bei dem Hirten, dessen Trankfäßchen er schließlich noch obenauf malte, Dunkerton 2003): *Titian ... stand apart from all these artists [u.a. Bellini, Giorgione, Sebastiano]. His underdrawings are much more summary, and he seems much readier radically to modify the poses of the figures as he paints. He thinks in paint, rather than in drawing. It is likely, therefore, that Titian was principally responsible for the demise of the traditional type of underdrawing mentioned by Pino, although the first steps had probably been taken by Giorgione.*⁵⁰⁹ Durch diese und des Tizian sprunghafte Weiterentwicklung und Änderung des überkommenen Werkprozesses schon auf der Stufe des Entwurfes trat eine historisch neue Situation ein, welche dann Paolo Pino (? - 1565) 1548, wie Hope und Asperen de Boer anführen, über Giovanni Bellini schreiben ließ: *that Giovanni Bellini's practice of drawing out a design in detail, including even lights and shades, was a waste of time, because the drawing was subsequently covered by paint*⁵¹⁰ „... n'anco disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro e scuro, come usava Giovan Bellino, perch'è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori ...“.⁵¹¹ Wie weit entfernt von der Urteilsweise eines Vasari.

In seinen späten Werken zeichnete Tizian immer wieder auch mehr vor, als er in seinen frühen Werken getan, in *Venus und Anchises (Nympe und Schäfer)*, Wien,

⁵⁰⁹ Hope, Asperen de Boer p. 135.

⁵¹⁰ Hope, Asperen de Boer p. 129.

⁵¹¹ Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, in: Paola Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960, vol. 1, pp. 93 - 139, bes. p. 116.

technische Daten s. weiter unten) Kinn und Rücken der Venus, Äste des Baumes über den Köpfen, Äste des Baumstumpfes, den Ziegenbock, vor allem Venus als das Zentrum des Bildes in klaren Konturen (Oberthaler), in *Tarquinius und Lucretia* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, technische Daten s. weiter unten) die Umriss der Figuren, Kissen, Bettvorhänge, auch Teile von Tarquinius' Kleidung, und mit parallelen Linien Schatten, mit sehr breiten Linien tiefe Schatten angehend (Jaffé, Groen).

Tizian entwickelte und variierte die Methode seines Werkprozesses durchaus; doch blieb, daß Tizian mittels seiner Vorzeichnungen mit dem Pinsel Indikationen für die Kompositionen gab, Ausgangspunkte für das Komponieren, welche Kompositionen er nach seiner Absicht und entsprechend seiner Erfahrung mit sich selbst nicht nur jederzeit ändern konnte, sondern ändern können wollte, die er - kaum festgelegt - entwickeln und weiterentwickeln wollte; Tizian ermöglichte sich so die Freiheit der Bewegung seines zugleich urteilenden Vorstellungs- und Gestaltungsvermögens, seiner hervorbringenden und prüfenden Phantasie auch und gerade im Hinblick auf den Entwurf.

Dementsprechend änderte Tizian die Kompositionen während seines Malens; er wandelte sie da und dort um, auch gehäuft und gründlich, gelegentlich auch auf die schon gemalten Schichten nochmals mit dem Pinsel zeichnend (Jaffé, Groen, Dunkerton 1999) oder sofort aus und in der Farbe; Tizian komponierte während des Malens: *almost from the beginning of his career, then, Titian developed his figure compositions as he painted, in a way that has no close parallels in Venice at that period, even in the secure paintings of Giorgione.*⁵¹² So malte Tizian in dem Bilde *Bacchus und Ariadne* die Ariadne über eine ältere Fassung dieser Figur neu, deren komplizierte Haltung in ihren räumlichen Relationen, wie weiter unten zu sagen sein wird, sich nach und nach erst erarbeitend, während er Bacchus, dessen Wagen, die Cheetahs, die ihn zogen, auch den kleinen Hund der Ariadne, unmittelbar so, wie sie waren, auf den Gipsgrund gemalt hatte, den kleinen Satyrbuben aber erst später hinzufügend (Lucas, Plesters); so änderte Tizian im *Zinsgroschen* (1568, Leinwand 1,09 x 1,02, London, National Gallery 224) die Haltung Christi aus einer Neigung zu dem Pharisäer hin in das aufrecht Würdige, dadurch die Haltung des Christus zum Pharisäer neu bestimmend, auch war die Münze zuvor zum Betrachter gekehrt, eigene Aufmerksamkeit verlangend (Dunkerton 1999); so malte Tizian im *Noli me tangere* (ca. 1512, Leinwand 1,09 x 0,91, London, National Gallery 270, Samuel Rogers Bequest 1856) die Hügel und Häuser des Hintergrundes zuerst in der linken Hälfte, jenseits Christi, später dann in der rechten, jenseits der Magdalena, und nahm zum Ausgleich dem Baume einen nach rechts gehenden Ast wieder weg (Gould, Dunkerton 2003); so malte Tizian in der *Pesaro-Madonna* (1519/26,

⁵¹² Hope, Asperen de Boer p. 132.

Leinwand 4,85 x 2,70, Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari) die Architekturbühne und -kulisse in drei Varianten übereinander (Nepi Sciré); so malte Tizian in dem Gemälde *Perseus und Andromeda* (London, Wallace Collection, technische Daten weiter unten) die Figur der Andromeda zuerst in der rechten Bildhälfte, beide Arme erhoben und das linke Bein abgewinkelt, und versetzte sie dann, zunächst in der gleichen Haltung, in die linke Bildhälfte und änderte darnach die Haltung so, wie heute zu sehen (Lank); so ließ Tizian in dem Gemälde *Venus mit Hund und Orgelspieler* (ca. 1550, Leinwand 1,36 x 2,20, Madrid, Museo Nacional del Prado 420) Venus zuerst den Orgelspieler anschauen, drehte ihren Kopf nach und nach in immer neue Stellungen, bis sie schließlich auf ihr Hündchen schaute, das er dann auch erst hinzufügte (Garrido); so fügte Tizian in den *Andriern* die schlafende Bacchantin rechts, immerhin die Schlußfigur einer Komposition, erst spät hinzu und malte sie über die bereits gemalte Landschaft mit dem durch diese Landschaft fließenden Weinbache (Garrido); so änderte Tizian auch Hauptfarben einer Figurenkomposition, z.B. in der *Himmlischen und Irdischen Liebe* (ca. 1514, Leinwand 1,18 x 2,79, Rom, Galleria Borghese 147) das Gewand der linken Hauptfigur sogar von Rot nach Perlgrau (Lazzarini 1995) und in dem Gemälde die *Madonna mit einer weiblichen Heiligen (Katharina?) und dem kleinen Johannes dem Täufer* (ca. 1530, Leinwand 1,01 x 1,42, London, National Gallery 635) das Gewand der Katharina von Rosa nach Gelb mit lila Schatten (Penny).

Oft auch verzichtete Tizian, wie schon Giorgione, auf jede Vorzeichnung, so wie es Vasari im zuerst zitierten Texte beschreibt: beide Maler arbeiteten dann sofort in und mit der Farbe: Giorgione bei der *Ruhenden Venus* (ca. 1508, Leinwand 1,09 x 1,75, Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister 185), bei der *Laura* (1506, Leinwand auf Holz 0,41 x 0,34, Wien, Kunsthistorisches Museum 31), wohl bei der *Tempesta* (1505/08, Holz 0,82 x 0,73, Venedig, Gallerie dell'Accademia 881), und Tizian sogar in einem großformatigen Bilde wie dem *Thronenden hl. Petrus mit Jacopo Pesaro und Papst Alexander VI.* (ca. 1512, Holz 1,46 x 1,84, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 357), dann z.B. beim *Noli me tangere*, bei welchem er, wie erwähnt, die Komposition extensiver änderte als Giorgione jemals (Hope, Asperen de Boer); keine Vorzeichnung fand sich sodann in dem mehrfach genannten Gemälde *Bacchus und Ariadne* (Lucas, Plesters).

Auch in jenem Werkprozesse, den Raffael zu einem Höhepunkte und zur Vollendung brachte, wirkte die Phantasie des Künstlers. Sie wirkte zunächst in den Ureinfällen, die der Phantasie entsprangen, auf der ersten Stufe dieses Werkprozesses und am Ursprunge eines jeden Malwerkes. Die Phantasie wirkte in den Skizzen, ja auch in den Studien, wie dargelegt; denn sowohl das Ordnen wie auch das Studieren - und später das forschende Studieren in der Malerei als Wissenschaft - brauchten, es begleitend und vorwärtsbringend, Einfälle der

Phantasie, um überhaupt finden und entdecken zu können. Doch stand das Studieren und das Erforschen des Naturwirklichen, das Studieren und das Erforschen der Welt in den Studien und die *dimostrazione* des- und derselben in einem Gemälde im Zentrum dieser Malerei, weshalb ich diese Malerei eine Studienkunst nenne, und dieses prägte auch das Selbstverständnis der Künstler, wie an den kritischen Bemerkungen noch des Vasari und an den von ihm behaupteten kritischen Bemerkungen des Michelangelo zu sehen war. Tizian - auf der anderen Seite - folgte zunächst einer Werkprozeßtechnik des Mittelalters, indem er in der Regel unmittelbar auf dem Bildträger entwarf und arbeitete; doch verwandelte Tizian diese Werkprozeßtechnik gründlich, und er machte den Werkprozeß sprunghaft dadurch neu, daß er sich den Bildträger als Feld nahm für die andauernde Bewegung seiner weltbildenden Phantasie, mit gezeichneten bloßen Andeutungen einer Komposition, in und mit aber den jeweils aufgebracht und aufzubringenden Farben. Diese Malerei nenne ich eine Phantasiekunst. Und dieses umwälzend Neue prägte sicherlich auch des Tizian Selbstverständnis als Künstler; und es prägte seither auf lange Zeit das Selbstverständnis von Malerkünstlern, mit einem zeitlich nächsten Höhepunkte - nach Tizian - in den Rubens (1577 - 1640), Poussin (1594 - 1665), Velazquez (1599 -1660) und Rembrandt (1606 - 1669)⁵¹³.

Bei der Figuren- und Gruppenbildung im Einzelnen halfen Tizian seine Beobachtungsgabe, sein Gedächtnis, seine Kenntnis des Naturwirklichen wie der Werke anderer Künstler, für das letztere werden in vielen wissenschaftlichen Untersuchungen Beispiele genannt. Tizian malte aber auch und immer wieder nach Modellen und dieses unmittelbar auf die Leinwand; um ein Beispiel zu nennen: so wurde der Hirte in jener erwähnten *Hl. Familie mit einem Hirten* - nach den genannten Autoren (Hope, Asperen de Boer) - sicherlich unmittelbar nach einem Modell gemalt. Solch ein Malen nach Modellen auf die Leinwand notierte ja Vasari schon in dem zuerst zitierten Texte, und er verwies es, da es nach seiner Florentiner Auffassung zu einer sklavischen Abhängigkeit von diesen Modellen führen müßte: „und nackte oder bekleidete Personen stets vor sich zu haben, wenn man malt, ist eine große Unfreiheit“; Vasari notierte das Gleiche auch in dem zweiten Texte und verwies es abermals: man könne nicht „über das, was man nach dem Modell kopiert, hinauskommen und diesem jene Anmut und Vollkommenheit mitgeben, welche die Kunst über die Ordnung der Natur hinaus verleiht, welche [sc. die Natur] es gewöhnlich macht, daß einzelne Teile nicht schön sind“. Diese Entgegensetzung, einschließlich der heftigen Verweisung, sollte später den Kritikerstreit über die Carracci und Caravaggio

⁵¹³ S. Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, pp. 16sq.: „Weltschaffende Maler der Phantasie“.

noch einmal ähnlich bestimmen⁵¹⁴. Ein Modell in der Werkstatt war Tizian sicherlich auch etwas Reales, etwas Naturwirkliches als ein Widerstand für die Bewegung der Phantasie, welche sonst in's Leere laufen konnte; es war sicherlich ein Anhalt, der Tizian zur Arbeit vielleicht sogar notwendig war. Und eine auf Papier gezeichnete Studie nach einem Modelle, wie sie Vasari forderte, sah immer - worauf Vasari garnicht einging - von der Farbe ab⁵¹⁵; und eine Malerei, die in den *colori* prozedierte, ein Maler, der in und aus Farben imaginierte und gestaltete, mochte ein Naturwirkliches, so die Modelle, eher mit Pinsel und Palette erfassen wollen, insbesondere auch Akte und Inkarnate (s. den erstzitierten Text des Vasari), und dann unmittelbar auf jener Leinwand, die das entstehende Bild trug.

Tizian arbeitete in der Regel an seinen Gemälden sehr lange; er trug Malschicht über Malschicht auf, durchaus mit monatelangen Pausen⁵¹⁶, bis das an die Wand gelehnte, immer wieder gemusterte Gemälde Zusätze, Besserungen, Änderungen, auch Umordnungen, anregte, und das geschah wiederholt. So blieb das Gemälde der Ort und das Material für die Bewegung seiner Phantasie; und die Farben, neben, unter und über einander, mochten die Beweglichkeit dieser Phantasie im Erspüren von Änderungsmöglichkeiten erhöhen. Tizian benützte an Farben fast stets die besten und die kostbarsten, wie es der Wohlstand seiner Auftraggeber und der Handelsplatz Venedig mit seinen Importen besonders auch aus dem Oriente und mit seinen bereits spezialisierten Farbenhändlern ermöglichten (Dunkerton 2003; Hills). Tizian trug die einzelnen Malschichten in der Regel in dünnen Lagen auf, übereinander, einander überlappend, früh schon mit sichtbarem Pinselstriche⁵¹⁷, später auch als *Impasto* und, wie nochmals zu erwähnen sein wird, sogar mit den Fingern⁵¹⁸; dann auch schien es *to be the case, that in his last years Titian chose to paint with different degrees of refinement and finish*⁵¹⁹; z.B. in der spätesten der mythologischen Darstellungen, der *Schindung des Marsyas: At one extreme there is the tiny brush that so delicately*

⁵¹⁴ S. dazu neuerdings: Sonja Lechner, *Nuda veritas - Caravaggio als Aktmaler. Rezeption und Revision von Aktdarstellungen der römischen Reifezeit* (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 85), München 2006 (Diss. Phil. München).

⁵¹⁵ Auf Papier gezeichnete, farbige Studien wohl zuerst von Federico Barocci (ca. 1528/1535 - 1612).

⁵¹⁶ Dunkerton 2003: *Particles of dirt have been found trapped between the paint layers in samples from 'Tarquin and Lucretia', suggesting that such delays did indeed occur.* p. 56.

⁵¹⁷ Z.B. sind in dem bereits erwähnten Gemälde der *Hl. Familie mit einem Hirten* Pinselstriche in dem Hemde und vor allem in der Hose des Hirten zu sehen, in der Hose so ausdrucksstark, als habe Tizian die Spannung und den Zug in den Nähten der Hose des Hirten darstellen wollen, den er als einzige Figur des Gemäldes wohl unmittelbar nach einem Modelle malte (Hills p. 308).

⁵¹⁸ Tizian benützte schon früh vereinzelt die Finger zum Malen: Fingerabdrücke z.B. in den Wolken der *Madonna mit den hll. Dorothea und Georg*, ca. 1515, Holz 0,86 x 1,30, Madrid, Museo Nacional del Prado 434 (Garrido p. 337).

⁵¹⁹ Dunkerton 2003, p. 59.

*outlines the leaves of Apollo's laurel and facets the jewels in the golden crown of melancholic King Midas. At the other there is the brush, as big as a broom' that creates the close, sombre atmosphere of the scene, where arboreal form and background sky knit into continuous pictorial fabric.*⁵²⁰

Ob Tizian am Ende seine Gemälde firnißte, kann mit Bestimmtheit wohl nicht gesagt werden: *whether or not the pictures was varnished originally by Titian, or in his lifetime, is not a question which can be answered here, or indeed perhaps at all.* (Lucas, Plesters)

Nochmals zum eigentlichen Malen zurückkehrend: „Tizian malte die einzelnen Bild- oder Farbbereiche sicherlich nicht nacheinander, sondern setzte eher am ganzen Bild quasi gleichzeitig mit dem Pinsel Akzente und arbeitete so seine Komposition aus, revidierte sie nach Unterbrechungen und entwickelte sie - immer die gesamte Bildfläche im Auge behaltend - weiter, ...“ (Oberthaler, Zitat in einen Hauptsatz umgewandelt)⁵²¹.

Für den jüngeren und mittleren Tizian sei Lazzarini mit den Ergebnissen seiner Forschung insbesondere anhand des *Markus in Throno mit den hll. Cosmas und Damian, Rochus und Sebastian* (ca. 1511/12, Holz 2,30 x 1,49, Venedig, S. Maria della Salute) zitiert: ... *Titian's painting technique was extremely complex and even in his early paintings of 'La Schiavona' [ca. 1511/12, London, National Gallery 5385] and the 'Ariosto' [ca. 1512, ebenda 1944] he used large quantities of colour in many layers, often with thick brushwork to build up the chromatic tones that he desired. In the works of his youth and early maturity ... there is a constant intensification of the colours due to a skilful use of glazes (virtually transparent layers of brushwork), mainly of intense greens, blues and reds that when applied over layers of paler hues intensify the colours without losing any of their brilliance, giving added depth to the zones where they were applied. The panel in the Salute is no exception to this rule. The study of a number of sections revealed that there is not necessarily any relationship between the final colour of the paint surface, that visible to the naked eye, and the deeper underlying layers. ... It is almost as if the tones of the paints while they were on his palette did not convince him and that he felt that he had to apply them directly onto the panel where the interaction with the primer or the colour that had already been applied to was different and thus called for continual adjustment. This was particularly apparent when the structure of the garments of Saints Roch and Sebastian was examined; it is too simple to say that they were painted over the sky and a column respectively, since they have been done with a number of*

⁵²⁰ David Rosand, "La mano di Tiziano", *Tiziano. Técnicas y restauraciones. Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado los días 3, 4 y 5 de junio de 1999*, Madrid 1999, 127 - 138, p. 132.

⁵²¹ Oberthaler p. 115sq.

different applications almost as if he intended that they should minutely influence the visible blue. ... The painter has ... built up the work, often by experiment, from the background of the painting towards the observer, first painting the sky, then the architecture and finally the figures. This is also shown by a sample taken from the hair of Saint Sebastian which is painted over the flesh of his face, which in turn is painted over the green of the column which itself is painted onto the cloudy sky. (pp. 378sq.)

Ein solches Malen über bereits Gemaltes, nicht als Änderung und als Bereicherung etc., sondern so, wie Lazzarini es erläutert, wird z.B. auch bei *Bacchus und Ariadne* beschrieben, in welchem Gemälde Tizian z.B. die Baumstämme zwar auf den Gipsgrund malte, deren Zweige und das Laub jedoch erst später über den inzwischen gemalten Himmel (Lucas, Plesters). Tizian wandte sicherlich häufig die von Lazzarini beschriebene Weise des Arbeitens an, und sie war für ein Verständnis seines Werkprozesses aufschlußreich; doch machte er es auch anders, z.B. bei dem Riesengemälde der *Assunta* (1516/18, Holz 6,90 x 3,60, Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari), so führt Lazzarini aus (p. 379), bei welchem Gemälde Tizian an den einzelnen Stellen weit geringere Farbmengen übereinander schichtete und weit weniger übermalte.

Und für den spätesten Tizian sei noch Bartolaso mit den Ergebnissen ihrer Forschung insbesondere anhand der *Pietà* (Venedig, Gallerie della Accademia, technische Daten weiter unten) zitiert: *As with his early works there is no trace of a preparatory charcoal drawing, and the torso of Christ, in which the flesh tones are obtained using red ochre and lead white, is painted over the cloak of the Madonna, the red of which shows traces of lacquer. The superimposition of one layer over another is also evident in the cloak of Saint Jerome, where Titian reached the final pink of the drapery by building the colour with more than fifteen different layers. The final half-tone is achieved using a finely ground red lacquer and cinnabar that is applied with only a few layers of brushwork, but below which are found superimposed layers of the flesh tones and then again below them appear the series of grey tones of the background architectures (p. 386).*

Schon Vasari schrieb über Tizian's Weise eines Malens über Gemaltes und charakterisierte zugleich den Unterschied der Malweise des jüngeren und des älteren Künstlers:

„Diese Gemälde [sc. die *Poesie* für Philipp II, die mittleren und die späteren *Poesie* in meiner nachfolgenden Erläuterung] ... sehr wert gehalten wegen der Natürlichkeit, die Tizian den Figuren durch die Farben verliehen hat; denn sie leben fast und sind wie die Natur. Doch ist es wohl wahr, daß die Technik, die er in diesen letzten Bildern angewandt hat, von seinem Jugendschaffen sehr verschieden ist; denn die ersten sind mit einer gewissen Feinheit und unglaublichen Sorgfalt ausgeführt, daß

man sie aus der Nähe und von weitem betrachten kann; diese letzten aber sind hingeworfen, grob und fleckig heruntergestrichen, so daß sie aus der Nähe nicht angesehen werden dürfen und erst aus der Entfernung vollkommen erscheinen. ... weil es zwar vielen so vorkommt, daß sie mühelos gemacht sind, dieses aber nicht wahr ist und sie sich täuschen; denn man erkennt, daß sie überarbeitet sind, und daß er so oft mit der Farbe über sie gegangen ist, daß man die Arbeit wohl daran sieht. Und diese Methode ist klug, schön und staunenswert, denn sie läßt die Bilder lebensvoll und mit hoher Kunst gemalt erscheinen, verbirgt aber die Mühe. ... in dieser seiner letzten Manier, die, wie eben gesagt, aus Farbflecken besteht“ (übers. Gronau).

Le quali pitture ... tenute molto care, per la vivacità che ha dato Tiziano alle figure con i colori in farle quasi vive e naturali. Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette. ... perchè, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s'ingannano; perchè si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche. ...e di quell'ultima maniera fatta di macchie, come si disse pure ora.⁵²²

Eine ausführliche, relativ zeitnahe Beschreibung der Arbeitsweise Tizian's verdankt man Marco Boschini (1613 - 1678), der sich auf Informationen des jüngeren Palma (ca. 1548 - 1628) berief; diese Beschreibung findet sich, wie bekannt, in der *Breve Istruzione*, welche Boschini seinem Buche *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, 1674, voranstellte:

„Giacomo Palma Giovine, der selbst noch das Glück hatte, die weisen Ratschläge Tizians zu genießen, sagte mir, daß dieser seine Bilder mit einer Masse von Farben anlegte, die ihm (sozusagen) erst als Bett oder Grundlage für das diente, was er darüber ausdrücken wollte. Auch ich habe so kräftige, mit dickem Pinsel hingestrichene Züge gesehen, bisweilen mit reiner *terra rossa*; das diente ihm (sozusagen) als Mittelton. Bisweilen formte er mit einem Pinsel voll Bleiweiß, und mit dem gleichen Pinsel mit Rot, Schwarz und Gelb das Relief einer Helligkeit. Und auf Grund dieser sehr überlegten Arbeitsweise konnte er mit vier Pinselstrichen eine selten schöne Figur entwerfen. ... Wenn er diese vortreffliche Untermalung vollendet hatte, lehnte er die Bilder an

⁵²² Vasari Milanesei vol 7, pp. 452sq., Vasari Gottschewski Gronau, vol. 5, pp. 176sq.

die Wand und ließ sie dort manchmal mehrere Monate stehen, ohne sie anzusehen. Wenn er dann von neuem daran weitermalen wollte, prüfte er sie, um irgendwelche Fehler in ihnen zu entdecken, mit solcher Schärfe, als ob sie seine Todfeinde wären; und wenn er etwas bemerkte, was nicht mit seiner künstlerischen Absicht übereinstimmte, dann nahm er, so wie der Arzt einen Kranken heilt, eine Schwellung weg, oder er richtete einen Arm oder einen Fuß in die rechte Stellung, wenn ihm die Anatomie nicht gefiel. Auf diese Weise formte er die Figuren durch und führte sie in die vollendete Symmetrie, in der die Schönheit von Natur und Kunst enthalten ist. Und dann, ehe das erste noch trocken war, legte er die Hand ans nächste, und behandelte es ebenso. Nach und nach überzog er diese gehaltvollen Untermalungen, indem er sie oftmals überging, mit lebendigem Fleisch, so daß seinen Figuren zum Leben nur mehr der Atem fehlte. Niemals malte er eine Figur auf den ersten Hieb (*alla prima*); er pflegte vielmehr zu sagen, daß der Stegreifsänger sich nie zu einem wahren Könnern zu entwickeln vermöge und seiner Sache nicht gerecht werde. Den letzten Retuschen gab er ihre Würze, indem er bisweilen mittels seiner Finger die höchsten Lichte mit den Halbtönen und die einzelnen Lasuren untereinander verschmolz. Oder er strich mit dem Finger einen dunklen Flecken in eine Ecke, um sie zu verstärken, oder ein wenig Rot, einem Blutstropfen vergleichbar, mußte das Bild der Oberfläche beleben. So führte er seine belebten Figuren langsam zur Vollendung. Palma versicherte mir, es sei bestimmt wahr, daß er seine Bilder mehr mit dem Finger als mit dem Pinsel vollendet habe.“ (übers. Wolters⁵²³).

... Mi diceva Giacomo Palma il giovine ..., che pure anco ebbe fortuna di godere degli eruditi precetti di Tiziano, che questo abbozzava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de' colpi risoluti, con pennellate massiccie di colori, alle volte d' un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) per mezza tinta; altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello, tinto di rosso, di nero e di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura ... Dopo aver formati questi preziosi fondamenti, rivolgeva i quadri alla muraglia, e ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli; e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar diffetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento, come

⁵²³ Christian Wolters, *Die Bedeutung der Gemäledurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte*, Frankfurt 1938, pp. 16sq.

*chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza, o soprabondanza di carne, radrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse presa attitudine disconcia, mettendolo a luogo senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così, operando e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare il bello della Natura e dell'Arte; e doppo, fatto questo, ponendo le mani ad altro, sino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso; e di quando in quando poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava; né mai fece una figura alla prima, e soleva dire che chi canta all' improvviso non può formare verso erudito, né ben aggiustato. Ma il condimento de gli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avvicinandosi alle meze tinte, ed unendo una tinta con l'altra; altre volte, con un striscio delle dita pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale; e così andava a riducendo a perfezione le sue animate figure. Ed il Palma mi attestava, per verità, che nei finimenti dipingeva più con le dita che co' pennelli.*⁵²⁴

An der letztgenannten Arbeitsweise mit den Fingern seiner Hände betonte Boschini geradezu das Schöpferische:

„Und wahrlich, wenn man's recht bedenkt, arbeitete er mit gutem Grunde so, da er, wollte er die Tätigkeit des Höchsten Schöpfers [sc. dessen Werke in seiner Malerei] nachahmen, dann notwendiger Weise beachten mußte, daß dieser beim Formen des Körpers des Menschen diesen allein mit den Händen aus Erde geformt.“

E veramente (chi ben ci pensa) egli con ragione così operò; perché, volendo imitare l'operazione del Sommo Creatore, faceva di bisogno osservare che egli pure, nel formar questo corpo umano, lo formò di terra con le mani.

Tizian schuf seine Bilder der Welt, seine Bilder der Naturwirklichkeit in deren Zusammenhang, nicht über das Studieren und Forschen, nicht durch eine Malerei als Studienkunst oder Wissenschaft, sondern durch seine hervorbringende, prüfende, um- und weitergestaltende Phantasie, durch die Malerei als Phantasiekunst.

⁵²⁴ Text der Instruktion in: Marco Boschini, *La carta del Navegar Pitoresco, Edizione critica con la "Breve Instruktion" premessa alle "Ricche Minere della Pittura Veneziana"*, ed. Anna Pallucchini, 1966, 701 - 756, bes. pp. 711sq. Die *Minere della Pittura Veneziana* waren zuerst 1664 erschienen und dann 1674 in einer zweiten Auflage, auch um jene Einleitung über die Techniken verschiedener Maler vermehrt, als *Ricche Minere*.

II. Tizian's Mythologien⁵²⁵ (die *Poesie*) und einige andere Gemälde.

Tizian⁵²⁶ selbst gebrauchte für seine mythologischen *Storie* den Begriff *Poesie*, so in einem Briefe vom 23.3.1553 an den damaligen Prinzen Philipp, späteren

⁵²⁵ Ein neuer, eindringlicher und eher philosophischer Versuch, die mythologischen Gemälde der Renaissance und des Barock zu deuten, liegt vor in: Lorenz Dittmann, *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde, Versuch einer neuen Deutung*, Paderborn 2001; ‚im Bilde‘ meint dabei nicht allein den Ort, sondern die Weise jener Wiederkehr. Dittmann's Buch gilt Botticelli, Correggio, Tizian, Rubens und Poussin und in deren Werken auch der Geschichte dieser Wiederkehr (p. 253). Dittmann nimmt seinen Ausgang wohl von Kurt Badt's Deutung der Werke des Poussin in: Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969, und schreitet dann vorwärts im Lichte der Philosophie der Mythologie und (der Philosophie) der Offenbarung Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling's, der (denen) das letzte Kapitel seines Buches gilt, insbesondere, um das Verhältnis des Christentums zur Mythologie und dasjenige der mythologischen Bilder zum Christentume zu erläutern (p. 264, pp. 276sq. u.a.). Dittmann weist immer wieder und dezidiert jeden Versuch einer allegorischen Auslegung der mythologischen Bilder zurück („Denn das Neue der ranghohen mythologischen Bilder der Neuzeit ist ja gerade, aus den Allegorien die Mythen wiederzugewinnen“, p. 111) und hält sich an das in den und durch die Bilder sichtbar Gemachte. Dadurch ergibt sich eine Nähe zu meinem, hier vorgelegten Versuche, was erfahren läßt, daß man an den Werken der Malerei gemeinsam etwas sehen kann, auch wenn ich meine, eher historisch vorgegangen zu sein, und auf dieser Ebene auch zu einem anderen Schlusse komme. Dittmann's Schrift lag mir seit ihrem Erscheinen vor, ich habe sie allerdings erst nach der Fertigstellung meines Textes gelesen.

Im Hinblick auf eine allegorische Auslegung der *Poesie* sei ein Satz Giovanni Boccaccio's zitiert, der von eben der Verhüllung durch Mythen, von seiner eigenen nur begrenzten Enthüllungsabsicht (schon in der Vorneuzeit der Mitte des 14. Jahrhunderts!), von der Wichtigkeit des Urteiles der Nachgeborenen und von der selbstverständlichen Verschiedenheit solcher Urteile spricht: *Porro .. uti componendo membra deveniam, sic sensus absconditos sub duro cortice enucleando procedam, non tamen ad unguem iuxta intentionem fingentium fecisse promictam. ... Veteres quippe, relictis lictis suis nominibus insignitis, in viam universe carnis abiere, sensusque ex eis iuxta iudicium post se liquere nascentium, quorum quot sunt capita, fere tot inveniuntur iudicia.* Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, ed. Vittore Zaccaria (Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, vol. 7-8, Mailand 1998), lib. I, Proemium, pp. 58-60; in der Übersetzung von Osgood: *Furthermore ... to arrange the members in any order, I must proceed to tear the hidden significations from their tough sheathing, and I promise to do so, though not to the last detail of the author's original intentions. ... The Ancients departed in the way of all flesh, leaving behind them their literature and their famous names for posterity to interpret according to their own judgment. But as many minds, so many opinions.* Charles G. Osgood, *Boccaccio on Poetry, Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's 'Genealogie Deorum Gentilium'*, Princeton 1930 (2. ed. New York 1956) p. 11.

⁵²⁶ Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian, Complete Edition*, London 1969-1975, vol. 1-3; Harold E. Wethey, *Titian and his Drawings, with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton N.J. 1987. Die historischen Umstände und die Verweise auf die antiken Quellen der Bildvorwürfe nach Wethey und seiner Zusammenstellung, soweit nicht

König Philipp II., Katholische Majestät dann der Spanischen Länder (1527 - 1598, König in seinen Stammländern seit 1556)⁵²⁷. Dieser Begriff meinte gemachte, erfundene (*poiein, poiesis*) Geschichten, Erdichtungen, hier Erdichtungen und Geschichten, die von den antiken Göttern handelten, welche es nach jenem religiösen Glauben, der Künstler und Auftraggeber eigen, garnicht gab und garnicht gegeben hatte, die als ‚erfunden, erdichtet‘ gelten mußten und von denen, als zugestander Maßen erfundenen, erdichteten, auch gehandelt und erzählt werden konnte. Heute möchte mancher in dem Wort *Poesie*, zumindest im Deutschen, gerne und fälschlich als Oberton etwas von einer ‚poetischen‘ Stimmung mithören. Der Begriff der *Poesie* als Gegenstände des Altertumes, insbesondere der Mythologie behandelnd, der (christlichen) Religion gegenüber (und auch entsprechend), ging auf die Anfänge des Humanismus zurück, auf Petrarca, vor allem Boccaccio⁵²⁸, er wurde allerdings erst jetzt von

anders angegeben; Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic* (The Wrightsman Lectures), New York 1969; Harald Keller, *Tizians Poesie für König Philipp II. von Spanien* (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main vol. 7, 1968), Wiesbaden 1969. Es sei noch Stefan Grundmann, *Tizian und seine Vorbilder, Erfindung durch Verwandlung* (Böhlau, Dissertationen zur Kunstgeschichte 26), Köln 1987, hervorgehoben, eine Dissertation, die mehr erörtert, als der Titel vermuten läßt, indem die Hälfte des Buches Tizian's Wiederverwendung und Umwandlung eigener Figuren und Kompositionsmomente aus früheren Werken in späteren gilt und zu deuten versucht, was diese Wiederverwendung an Verwandlung und intendierter Beziehung bedeutete. Da Grundmann immer wieder, die Kompositionsfolge zu bestimmen, sucht, gibt es auch zu dieser Schrift, die mir wohl seit Erscheinen vorlag und die ich erst nach der Fertigstellung meines Textes gelesen, in einzelnen Fällen Nähen.

⁵²⁷ Tizian gebrauchte später auch einen anderen Begriff, den Begriff *Fabulae*. S. Keller, *Tizians Poesie*, p.109sq. u. p. 117: so bot er 1568 dem Kaiserlichen Gesandten, Veit von Dornberg, für Kaiser Maximilian II: „*fabulas ... nunnulas manu propria picta ...*“ an und König Philipp II. nach Abschluß der *Poesie* ein Abendmahl, wobei er der *Poesie* erwähnte: „*che V.N. Catholica dopo molte pitture di favulosa inventione godesse di mia mano una materia historica di devozione*“. Für einen mit Tizian gleichzeitigen Gebrauch des Begriffes *Poesie* verweist Keller auf Vasari, *Vite* (schon 1550): so in der Vita des Sebastiano del Piombo: „*...nei quali archetti Sebastiano fece alcune poesie di quella maniera ch'aveva recato da Vinegia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di que' tempi*, und in der Vita des Perino del Vaga: „*... e così adornò quel luogo di diverse poesie*. (S.a. Vasari Milanesi vol. 5, p 567 und vol. 5, p. 597).

⁵²⁸ Z.B. Boccaccio über die *Poesie*: *(Cosi) li poeti nelle loro opere, le quali noi chiamiamo 'poesia', quando con fizioni di vari iddii, quando con trasmutazioni d'uomini in varie forme [sc. die Metamorphosen], e quando con leggiadre persuasioni, ne mostrano le cagioni delle cose (...); derselbe Boccaccio, etwas bemüht, über die Korrespondenz von Poesie und Theologie: (percioché) il soggetto della sacra teologia è la divina verità, quello dell' antica poesi sono gl'iddii de' gentili e gli uomini ... Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto; anzi dico di più, che la teologia niun'altra cosa è che una poesia di Dio... (Dunque) bene appare, non solamente la poesi essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia. Giovanni Boccaccio, Vita di Dante, in: Giovanni Boccaccio, Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante, 3 vol., ed. Domenico Guerri, Bari 1918, vol. 1, pp. 40sq. (= Giovanni Boccaccio, Opere Volgari, vol. 12); (ohne die in runde Klammern*

Tizian und Vasari nachweislich auch auf Gemälde angewandt. Die *Poesie* ermöglichten und erlaubten, von Lebensbereichen zu handeln, Bilder von ihnen zu schaffen, ein gesellschaftliches Verständnis ihrer zu erzeugen, welche in der religiösen Malerei ausgespart blieben, vorzüglich immer wieder auch von der Liebe und den Schicksalen der von der Liebe Betroffenen.

Poesie in diesem Verständnis schufen zu Tizian's Zeiten selbstverständlich auch andere Maler, auch zu anderem Ende, so Michelangelo (1475 - 1564), Raffael (1485 - 1520) und Correggio (1489/94 - 1534); man denke an Raffael's Fresken für Agostino Chigi, 1518, *Amor und Psyche* (Rom, Villa Farnesina, Erdgeschoßloggia); an Correggio's Gemälde für Herzog Federigo II. Gonzaga von Mantua, als dessen Geschenk an Kaiser Karl V., 1530/31, *Liebschaften des Jupiter (Amori di Giove): Danae* (Rom, Galleria Borghese 125), *Leda* (Berlin, Staatliche Museen 218), *Io* und *Ganymed* (Wien, Kunsthistorisches Museum 274 und 276); und an Michelangelo's Geschenkzeichnungen für Tommaso de' Cavalieri, 1532/33, *Phaeton*, *Tityos* und *Ganymed* (Windsor 12 766, 12 771 und 13 036, Dussler 238, 241 und 722, letzteres Kopie).

Im Folgenden werden die antiken Autoren, von denen Tizian, wie die Forschung herausgefunden, sich leiten oder anregen ließ, wie üblich, herangezogen; Tizian folgte damit keineswegs ausschließlich, aber zumeist der römischen Dichter-Mythologie, deren Verfasser auch schon keine authentische mythische Erfahrung besaßen und keine heilige Überlieferung vermittelt, sondern - *Poesie* geschaffen hatten. Tizian's Kenntnis dieser Autoren und ihrer lateinischen oder ursprünglich auch griechischen Texte beruhte auf vorliegenden italienischen Übersetzungen, darunter bisweilen auch solchen, die die Auftraggeber übersandten, und selbstverständlich auch immer wieder auf Nacherzählungen, Stegreifübersetzungen, Stegreifnachdichtungen etc., motivischen Akzentuierungen, wie Rhetoren - Humanisten, die seine Werkstatt und ihn besuchten, sie hervorzubringen liebten.

1. Die frühen *Poesie*.

Herzog Alfonso I. d'Este von Ferrara (1476 - 1534, Herzog seit 1505) ließ sein Studiolo, nach seiner Ausstattung auch *Camerino d'alabastro* genannt, in einem angebauten, mit einem weiteren Palaste auch verbindenden Flügel des Kastelles in Ferrara mit Gemälden ausschmücken, eine Unternehmung, an der Tizian dann sehr beteiligt war. Der Herzog hatte ursprünglich bei Giovanni Bellini (1430 - 1516) ein *Götterfest* und bei Dosso Dossi (ca. 1490 - 1542) ein *Bacchanal* unter

gesetzten Wörter) als Beleg zitiert in: *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ed. Salvatore Battaglia, vol. 13, Turin 1986, v. *poesia*.

S. z.B. schon: Ludwig Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*, Berlin 1882, p. 64; und vor allem Georg Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums* (¹1860, ²1880), Berlin ⁴1960, pp. 174sq.; dann Osgood, *Boccaccio on Poetry*, pp. xvi und xix.

Menschen, heute wohl verloren⁵²⁹, bestellt und von ihnen auch erhalten; er hatte sich dann, wohl eine im Quattrocento häufige Künstlervarietät, derart einen Agon, einen *combattimento*, beabsichtigend, an Fra Bartolomeo (1472 - 1517) in Florenz gewandt, von dessen Hand eine einem Ureinfall nahe Skizze für ein *Venusfest* überkommen ist⁵³⁰, und an Raffael (1483 - 1520) in Rom, die jedoch beide zu rasch gestorben waren, sodaß er schließlich Tizian in Venedig mit den weiteren Aufgaben betraute. So malte Tizian im Laufe von sechs Jahren, je nach Geburtsdatum 29 - 35 oder 31 - 37 Jahre alt, insgesamt drei Gemälde für dieses Studiolo und damit zugleich die erste Serie seiner *Poesie*.

Tizian malte zunächst 1518/19 das *Venusfest*, dann 1520/22 *Bacchus und Ariadne* und 1523/25 die *Andrie*; dieses letzte Bild setzen einige, vor allem ältere Autoren, auch vor *Bacchus und Ariadne*; und er übermalte schließlich ca. 1529 den Hintergrund des Bildes des Bellini, um dieses Gemälde seinen eigenen, daneben hängenden Bildern anzupassen⁵³¹. In dem Studiolo hingen die *Andrie* und das *Venusfest* wohl links und rechts neben dem *Götterfeste* des Bellini und an der Längswand, der Fensterwand gegenüber, und *Bacchus und Ariadne* wie Dosso Dossi's *Bacchanal* unmittelbar vorausgehend und unmittelbar anschließend an den Seitenwänden, in denen sich, der Fensterwand nahe, noch die Ein- und Ausgänge dieses Zimmers befanden⁵³². Nimmt man alle fünf *Storie* zusammen, so handelten sie von mythischen und humanen Geschehen, in denen Wein und Liebe wirkten; und das doch recht verschieden.

Giovanni Bellini, *Götterfest*, 1514 (partielle Übermalung durch Tizian ca. 1529, zuvor erwähnt), Leinwand 1,70 x 1,88, Washington, National Gallery of Art, Widener Collection 1942.9.1.⁵³³

⁵²⁹ Cecil Gould, *The Studio of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne, A re-examination of the chronology of the Bacchanals and of the evolution of one of them*, London o.J., u.a. hält das nachfolgende Gemälde für jenes Bacchanal: Dosso Dossi, *Bacchanal*, Leinwand 1,41 x 1,68, London, National Gallery 5279. S. a. Wethey vol. 3, p. 33, Anm. 183.

⁵³⁰ Fra Bartolomeo, *Venusfest*, Florenz, Uffizien 1269 E; Chris Fischer, *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, vol. 56), Florenz 1986, Kat. Nr. 89; Abb. z.B. Wethey vol. 3, Abb. 40.

⁵³¹ S. David Bull und Joyce Plesters, „The Feast of the Gods: Conservation, Examination and Interpretation“, *Studies in the History of Art* 40, 1990, 21 - 93; Änderungen in der Figurendarstellung - einschließlich der Entblößung der Brüste einiger weiblicher Personen und der Hinzufügung von Götterattributen - werden (gegenüber Walker, wie es Robertson schon nahelegt) nun auf Bellini selbst zurückgeführt, wie auch bei anderen seiner Gemälde innerhalb des Werkprozesses Änderungen der Figurendarstellung beobachtet werden. John Walker, *Bellini and Titian at Ferrara, a Study of Styles and Taste*, London 1956; Giles Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, dort Abbildungen der Röntgenaufnahme.

⁵³² S. Wethey vol. 3, Figg. 26, 27; doch s. a. Wethey vol. 3, p. 33, welcher meint, Tizian habe in der Hängung der Bilder 1529 schließlich das (heute verlorene) Bild des Dossi durch das Bild des Bellini ersetzt.

⁵³³ Zur Benennung der Personen und zur Bestimmung einiger Realien, einschließlich der botanischen, s. a. Erika Simon (mit einem Beitrag von Agathe Hommel), „Das ‚Götterfest‘ des

Giovanni Bellini stellte, anders als sein Schwager Andrea Mantegna, erst spät in seinem Leben, ab seinem siebten/achten Jahrzehnte, und dann selten mythologische und diesen nahe Stoffe (wie die *Junge Frau bei der Toilette*, 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum 97) dar, so im hohen Alter von ungefähr 84 Jahren auch die *Storia Das Götterfest*. Dieser *Storia* war als Aufgabe Ovid, *Fasti* I, 391-440 und insbesondere VI, 319-348⁵³⁴ über zwei einander ähnliche, im Personal jedoch variierende Begebenheiten durch den Herzog wohl vorgegeben⁵³⁵, und Bellini sprang mit den Göttern und deren Genußfreude in seiner Darstellung eher satirisch um⁵³⁶; so die verbreitete und wohl richtige Auffassung (Wethey u.a.).

Wenn ich *Fasti* VI folge⁵³⁷, dann war es ein Fest der Kybele im Juni in Mysien, zu dem die hohen, ewigen Götter erschienen waren (*convocat aeternos ... deos* VI, 322). Bellini ließ dieses Fest vor einem, das gesamte Bild von links nach rechts füllenden Haine fernerer und näherer, schlank aufstrebender, sich durcheinander verzweigender Bäume stattfinden, Tizian in seiner Übermalung dann, zusammenfassend und kontrastierend, zu Füßen des Berges Ida (Kaz Dagi) links und vor einem mächtig belaubten Haine rechts⁵³⁸. Siebzehn Personen, neun derselben am Boden lagernd oder kniend, und zwei Tiere⁵³⁹, hervorgehoben, so ein Esel links und ein Fasan rechts, letzterer hoch auf einem Aste⁵⁴⁰, waren dargestellt, die Personen stets zu zweien geordnet, bis auf den einzelnen in der Mitte am fernsten, leicht abgesondert und im Rücken aller; dieser, Marsyas, lateral nach rechts, efeubekrönt, blies auf der Flöte vor sich hin und erfüllte den Hain mit seiner Musik. Die Personen waren bereits da oder gerade angekommen, jetzt weilten sie, allein äußerst links schritt einer davon, ein Satyr, und weit rechts trat einer herzu, Priapus.

Giovanni Bellini und die osmanische Türkei“, *Komos, Festschrift für Thuri Lorenz zum 65. Geburtstag*, hrsg. Gabriele Erath, Manfred Lehner, Gerda Schwarz, Wien 1997, 305 -312.

⁵³⁴ P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, hrsg., übers. u. komm. Franz Bömer, Heidelberg 1957.

⁵³⁵ Da dem Tizian zu dem *Venusfeste* der Quellentext von Seiten des Auftraggebers vorgegeben wurde (s. dort), so wohl auch dem Bellini.

⁵³⁶ Bellini malte im Jahre darauf die *Trunkenheit oder Verspottung des Noach*, Leinwand 1,03 x 1,57, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie 896.1.13.

⁵³⁷ Damit zugleich dem erwähnten Aufsätze von Erika Simon. Eine Reihe von - austauschbaren - Details würde eher mit der Schilderung in *Fasti* I übereinstimmen, s. eine der folgenden Anmerkungen.

⁵³⁸ Zur Charakterisierung und Beurteilung des bellinischen Hintergrundes im Verhältnis zu dem tizianischen s. bes. Norbert Huse, *Studien zu Giovanni Bellini* (Beiträge zur Kunstgeschichte vol. 7), Berlin 1972, p. 104.

⁵³⁹ Weitere, hier nicht erwähnte Tiere vornean und im Gebirge.

⁵⁴⁰ Nach David Bull und Joyce Plesters op. cit. pp. 40sq. bei einer ersten Änderung hinzugefügt, welche diese Autoren aus stilistischen Gründen und umständehalber Dosso Dossi zuschreiben, zeitlich vor dem Eingriffe des Tizian.

Zunächst links, jenseits einer Bodenwelle, Bacchus als Kind⁵⁴¹, weinlaubbekrönt, vor einem Esel, neben einem Weinfasse am Boden kniend und Wein in einen Glaskrug fließen lassend, den er wohl wie ein Ganymed den hohen Göttern spendete⁵⁴², und jenseits dieses Weinfasses Silvanus, der Gott des Waldes mit einem Pinienbüschel über dem Ohre, am Boden hockend, die Rechte über seinem Kleide auf das Weinfäß gelegt und aufmerksam nach rechts schauend, in der Figurenfolge und -ordnung der erste, der nach rechts schaute. Diesen zwei Figuren und jenem Esel, welcher - zur Zeit still - nach links vorne vor sich schaute, nach links nachgesetzt und außerhalb der zentralen Festgesellschaft, folgten der erwähnte Satyr und Silenus, der Satyr nach links und halb in die Ferne schreitend, auf dem Kopfe eine dunkle Keramikschüssel mit Kühlwasser und darinnen eine Zinnkanne mit Wein davon- und in die Weite tragend, und Silen, der jenen wohl schickte, doch selbst mit einem Holzfäßchen am Gürtel, gekreuzter Beine, vor sich auf den Esel herabschaute, welchem er die Hand ruhig auf den Rücken gelegt. Mit Bacchus und Silvanus hob zugleich eine Folge von ferneren Figuren und Figurenpaaren an, welche den inneren Kreis der am Boden Sitzenden umgaben, ein zweiter Satyr, der weinlaubumschlungener Hüften vor sich hin sang, und eine Nymphe, beide hergewandt, die Nymphe auf den Satyr aufmerksam, beide mit großen Keramikschalen, die aus dem nahen Iznik (Nicaea) stammten⁵⁴³, auf dem Kopfe oder in den Händen, dann der fernste, Marsyas, dann abermals zwei, nun Nymphen, wiederum hergewandt, bald mit der erhobenen Rechten vielleicht eine Honigwabe, bald auf dem

⁵⁴¹ Bellini malte etwa gleichzeitig (1514) abermals und allein den Gott *Bacchus als Kind*, Holz 0,50 x 039, Washington, National Gallery of Art (Kress Collection) 1961.9.5.

⁵⁴² Nach der Erzählung in *Fasti* I wäre Bacchus der Gastgeber desjenigen Festes, bei welchem Priapus sich der Nymphe Lotis genähert, welches Fest im Januar stattgefunden, wozu passen könnte, daß Bacchus - nach anderer Überlieferung - im Jahresgange noch ein Kind. „Man feierte in Griechenland das Fest des efeutragenden Dionysos, das jedes dritte Jahr zum gewohnten Zeitpunkt (im Mittwinter) wiederbringt [sc. jedes dritte Jahr bringt dieses Fest wieder]. Auch die Götter kamen, als Verehrer des Lyaos [sc. Bacchus] ... Als sie zum fröhlichen Gelage den rechten Hain gefunden hatten, legten sie sich auf die grasbedeckten Lager nieder, Liber [sc. Bacchus] spendete den Wein, ein jeder hatte sich selbst einen Kranz verschafft ...; ... die andere [sc. der Najaden] hat ihr Kleid geöffnet und läßt ihre Brust frei, hier zeigt eine die Schulter ...“ (I, 393 - 409, übers. Bömer); „Lotis lag, wie sie vom Spiel ermüdet war, entfernt auf dem Gras am Boden unter Ahornzweigen. (Da) erhob sich ihr Verehrer [sc. Priapus], hielt den Atem an und schlich in aller Stille auf den Zehen behutsam näher. Wie er an dem abgelegenen Lager seiner weißen Nymphe angekommen war, ...; ... die Nymphe aber lag im tiefsten Schlaf. Das freute ihn, er zog das Kleid von ihren Füßen, und er hatte angefangen auf glücklichem Wege zu dem erwünschten Ziel zu kommen, - da tat plötzlich der Esel ...“ (I, 422 - 434, übers. Bömer).

⁵⁴³ S. a. Avinoam Shalem, „The Portraiture of Objects: a Note on Representations of Islamic Objects in European Paintings of the 14th - 16th Centuries“, *Europa e Islam tra i Secoli XIV e XVI - Europe and Islam between 14th and 16th Centuries*, vol. 1, ed. Michele Bernardini, Clara Borrelli, Anna Cerbo, Encarnación Sánchez Gracia, Neapel 2002, 497 - 521, bes. p. 507 (mit Bezug auf den erwähnten Aufsatz von Simon und Hommel).

Köpfe einen kupfernen Krug tragend. Sie umgaben jenen inneren und Hauptkreis der auf der Erde lagernden hohen Götter, zunächst die Doppelfigur des Merkur, der lässig angezogener und ausgestreckter Beine dasaß, mit dem Rücken gegen jenes Weinfäß gelehnt, den Zeigefinger spielerisch an den auf dem Boden stehenden und gegen seine Schulter gelehnten Caduceus geführt, die Linke auf seinem linken Knie, mit einem Metallgeschirre als Hut auf dem Kopfe, und der lässig abwartete, abermals auf das Geschehen ganz rechts gewendet, und des Jupiter, aus einem silbernen Becher trinkend, wie ein zweiter Becher vornean am Boden hinrollte, der aus seinen Augenwinkeln, auch er, auf jenes Geschehen ganz rechts schaute; jenseits des Jupiter noch sein Adler, auf den Gott hingewandt; dann folgte die Gruppe der Amphitrite, auf den Knien am Boden hockend, eine Quitte, Symbol der Ehe⁵⁴⁴, in der erhobenen Rechten, und auf ihren Nachbarn achtend, den linken Arm ihm um die Schulter geführt, die Hand ihm auf den Nacken und an den Hals gelegt, und des Neptun, ihres Gemahles, der, das linke Bein niedergelegt, das rechte aufgestellt, am Boden saß, den silbernen Becher und den Dreizack vor sich auf dem Boden, und seine Hand wartend aufmerksam Amphitrite zwischen die Schenkel führte; vor beiden abermals eine Schale aus Iznik mit Früchten; dann folgte die Gruppe der Kybele-Ceres und des Apollon, welche mit Ähren im Haare, ihren silbernen Becher vor sich auf den Boden gesetzt, dem Gaste zur Seite niedergekniet war und diesen mit der Rechten am Arme und mit der Linken auf dem Kopfe stützte, der, lorbeerbekrönt, die Schale des Weines schwer an seine Lippen führte und sich mit der zur Seite gestreckten Linken an seiner Lira da braccio⁵⁴⁵ hielt; dann schließlich folgte die Gruppe des Priapus und der Vesta, die Schlußgruppe der Komposition: mit Vesta schloß der innere Hauptkreis der Sitzenden und mit dem eindringenden Priapus schloß auch der äußere Kreis der zumeist Stehenden, und mit ihren ausgreifenden Bewegungen antwortete diese Gruppe letztlich auf jene links nachgesetzte Gruppe des weggehenden Satyrs und des Silens; und zugleich fand jene Aufmerksamkeit des Silvanus, des Merkur und des Jupiter in dieser Gruppe und in deren Tun ihr Ziel: Vesta, die keusche Göttin, saß am Boden, aufgestellten rechten, ausgestreckten linken Beines, an Baum und Felsgestein gelehnt, weinselig und entblößter Brust eingeschlafen: „Vesta lag, sorglos in friedlicher Ruhe, wie sie war, ...“ (*Fasti* VI, 331, in Prosa übers. Bömer); diesseits ihrer stand ein Weinbottich, eine Kufe, mit der Signatur des

⁵⁴⁴ Jene Meinung Edgar Wind's allerdings, es solle eine Anspielung auf die zurückliegende Hochzeit des (nunmehr Herzogs) Alfonso mit Lucrezia Borgia vorliegen, hat schon Robertson p. 143 zurückgewiesen: *The question remains whether it is really plausible to suppose that Alfonso and Lucrezia would have wanted their married bliss displayed in the context of such a story and with an intimacy verging on coarseness*, mit weiteren Ausführungen; abweisend auch Wethey z.St. (vol. 3, Cat. Nr. 12).

⁵⁴⁵ Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven²1979, p. 44.

Künstlers und dem Datum; da trat Priapus in diesen inneren Kreis der Götter, der Eindringling, einen Kranz aus Männertreu im Haare, er hielt sich an den Baum der Vesta, beugte sich über Arm und Lira des Apoll, nicht helfend zur Seite wie Kybele, sondern, in das Gesicht der Schlafenden schauend, hob er über deren höherem Knie deren Kleid: das betrachteten sich die großen Götter, beieinander sitzend, dem Weine zugetan, sinnlicher Erfahrung geneigt, sie betrachteten, was sich vor ihren Augen ereigne, auch an Verletzung sonst geltenden Comments, sogar der *Dignitas*. Und auch der Betrachter des Gemäldes wartete nun, denn jetzt mußte nach der Geschichte zuwenigst der Esel schreien, Vesta dadurch wecken, des Priapus Tat hindern, ihn zur Flucht bewegen und damit Götterfest und -lust beenden, zumindest aufstören.

Schließlich wurde das Bild des Bellini links und rechts, wie erwähnt, von Tizian's *Andriern* und von dessen *Venusfeste* begleitet. Als Tizian anfing, das *Venusfest* zu malen, waren die *Andrier* wahrscheinlich und *Bacchus und Ariadne* sicherlich noch nicht vorgesehen, sondern statt des letzteren ein *Triumph des Bacchus in Indien*, den Raffael in Auftrag hatte. Tizian war zu dieser Zeit in *Mythologicis* kaum ausgewiesen; er hatte in alleiniger Verantwortung erst ein herausragendes mythologisches oder solchen Gegenständen nahes Bild gemalt, die *Himmlische und Irdische Liebe* für den Sekretär des Rates der Zehn in Venedig Niccolò Aurelio (ca. 1514, Leinwand 1,18 x 2,79, Rom, Galleria Borghese 147)⁵⁴⁶; nun jedoch wurde neben Porträt und Religion die Mythologie zu dem dritten, großen Themenkreise seiner Arbeit. *Venusfest* und *Andrier*, das erste und das dritte der Gemälde, welche Tizian für das Studiolo schuf, 'rekonstruierten' dabei antike Gemälde nach Philostrat, *Eikones* I, 6 und I, 25⁵⁴⁷, und sie hatten sich - nach und nach in Auftrag gegeben - vor jeder Vorstellung möglicher antiker Gemälde zu bewähren.

Venusfest, 1518/19, Leinwand 1,72 x 1,75, Madrid, Museo Nacional del Prado 419.

Tizian schrieb über den Vorwurf Philostrat, *Eikones* I,6, welcher Text ihm zugestellt worden war, an den Herzog von Ferrara: *la informatione inclusa la mi è parsa tanto bella et ingeniosa ...* : „die beigefügte Information schien mir

⁵⁴⁶ Außer jener Arbeit zusammen mit und neben Giorgione an den Fresken des Fondaco dei Tedeschi in Venedig und außer jener Vollendung der Gemälde dieses Giorgione: *Schlafende Venus* in Dresden (Staatl. Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister 185, ca. 1510/11, Leinwand 1,09 x 1,75) und *Ländliches Konzert* in Paris (Musée du Louvre 71, ca. 1510/11, Leinwand 1,10 x 1,38), führt Wetthey nur noch zwei Gemälde als Werke des Tizian an: ein in der Zuschreibung sehr zweifelhaftes: *Orpheus und Eurydike* in Bergamo (Accademia Carrara 547, ca. 1510, Holz, Cassone 0,39 x 0,53), und das gewichtigere: die *Drei Menschenalter* in Edinburgh (National Gallery of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland L 068.46, ca. 1512/15, Leinwand 0,90 x 1,51) (vol. 3, pp. 269sq.).

⁵⁴⁷ Philostratos, *Die Bilder*, Griechisch-Deutsch, hrsg., übers., erläutert von Otto Schönberger, München 1968.

sehr schön und so einfallsreich ...“; und er übernahm, wie bekannt, für dieses erste Bild seiner *Poesie* unter Modifikationen auch einige Momente aus der erwähnten Skizze (oder dem Ureinfall) des Fra Bartolomeo, welche Zeichnung ihm wohl ebenfalls zugekommen war: so die Venus, auf einem Sockel erhöht, eine Statue, doch wie lebend wirkend, mit dem Griffe ihrer Linken an den Oberschenkel oder den Schoß, Tizian: dort ihr Gewand zu raffen und zu halten, und - bei Tizian: - am Rande des Bildes stehend, so dann eine Nymphe, Venus bald nach, bald nahe, wie niederkniend und zugleich sich emporrichtend, mit hoch erhobenen Spiegel in der bald linken, bald rechten Hand und zu diesem Spiegel aufschauend.

Die Komposition des fast quadratischen *Venusfestes* galt zunächst ungezählten Putten - Philostrat nennt das antike Bild: *Liebesgötter*, Ἔρωτες - mit ihren braunen und blonden Locken, auf einer Blumenwiese zu Füßen eines durchlichteten Haines, und allein rechts, dem Rande des Bildes nahe, zwei erwachsenen Nymphen und eben jener Statue der Venus, vor steil aufgehender Wand oder Hecke.

Bellini - bei seinem *Götterfeste* - hatte Komponieren geheißen, Figuren- und Gruppenfolgen auszubilden, in dem genannten Gemälde ihrer zwei, eine der sitzenden und eine der stehenden Gestalten, im Schlusse der Komposition verbunden, und solcherart durchgängig zu ordnen, um in diesen Figuren- und Gruppenfolgen und mittels ihrer aus abgehobenen Einheiten durch Wiederholung, Variation und Gegensatz ein gegliedertes Gesamtes hervorzubringen. Bellini stand damit in der Tradition derer, die die Fülle und Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Wirklichkeit entdeckten und in ein Bild aufnahmen, eine Geschichte dadurch bereicherten, die die Einheit des Gesamten darnach neu verstanden und sie durch Unterscheiden, durch entgegengesetztes, variierendes und wiederholendes Gliedern erzeugten. Diesen war es dann, wie früher in dieser Schrift geschrieben, Triumph gewesen, wenn es gelang, kompositionelle Schwierigkeiten, die thematisch begründet waren, zu bewältigen und sogar das Ungeordnete einer Schlacht, das Tohuwabohu der Sintflut in einem durch Gegensatz, Variation und Wiederholung gegliederten *Ordo* herauszubringen.

Tizian stellte nun ein Gewimmel von Kinder in einer Wiesenmulde dar, und Tizian wählte als *Ordo* nicht die distinkte und durchgängige Figuren- und Gruppensukzession, sondern er stellte zunächst eine gemischte Menge dar, aus welcher da und dort und immer wieder, auch komplementär, einzelne Figuren und Gruppen auftauchten, sich charakteristischer hervorhoben. Tizian folgte damit einem Verständnisse, daß man auch ein Tohuwabohu noch ordnend durchdringen und solcher Art verstehen könnte, sollte oder gar müßte, gerade nicht; er akzeptierte und er rühmte zunächst das Durcheinander eines Gewimmels als ein nicht zu Ordnetes; doch ließ er, wie bemerkt, einzelne Figuren und Gruppen auftauchen, und er festigte die Menge der Eroten in seiner

Darstellung ein wenig durch komplementäre Entsprechungen: so durch die Entsprechung eines stehenden Putto halb links und eines vorlaufenden und Bogen schießenden Putto halb rechts.

Ganz links, anhebend, zwei Putten am Boden, ihre Ärmchen in einem der Körbe mit Äpfeln. Die geflochtenen ockergelben Apfelkörbe, vereinzelt mit Deckeln, waren rot gestreift oder rot verziert und immer wieder mit Edelsteinen, wie schon Philostrate beschreibt, geschmückt; auch die Äpfel waren ockergelb und rot. Oberhalb dieser zwei Putten dann zwei weitere, die standen, aufschauten, Äpfel von hoch oben erwarteten und sie in einem Körbchen auffangen wollten. Oberhalb dieser zwei und zugleich jenseits weiterer, dazwischengeschobener Putten, welche nach rechts hindrängten, ferne im Halbdunkel ein Putto - flügellos -, vom Rücken zu sehen, der einen Baumstamm hinaufkletterte; welcher Baum wie ein näherer, Schatten spendender Baum zum und am Rande des Bildes hinaufschwangen. Hoch oben flogen Putten einander zu mit Äpfeln in den Händen, die sie herabwerfen konnten. So wurde gleich eingangs die Apfellese für Venus exponiert und damit das Bild in seiner gesamten Höhe durchmessen. Rechts jener zwei, die von oben Äpfel erwarteten, dann der erwähnte stehende Putto, der seine Ärmchen hob, seine Brust darbot und sich von einem Pfeile treffen lassen wollte, und an symmetrischer Stelle rechts im Bilde der vorlaufende Putto, der einen Bogen spannte und mit seinem Pfeile auf den anderen zielte. Und näher nochmals zwei, abermals einander gegenüber, links und rechts, die, auf einem Behälter sitzend oder zur Erde gebückt, Äpfel über den Boden hin aufeinander zu rollen lassen wollten, sie nun aber einander zu warfen. Dann, uns ferner und abermals einander gegenüber, links einer, der mit seinem linken Fuße in einem Apfelkorbe stand, zur Seite herausschaute und in einen Apfel hineinbiß, und rechts zwei, die einander umarmten und küßten, ein Putto, kurzhaarig, und eine *Puttella*⁵⁴⁸ mit schulterlangem, glattem Haar. Nochmals ferner, wiederum links wie rechts, Putten, die Körbe voll der Äpfel der Venus zutrug. Und vornean zwischen jenen Äpfel werfenden Putten lagen die abgelegten Tücher der unbeschwerten Putten am Boden, das linke weiß, das rechte blau, jenseits dann eines rot und eines violett, auf welchem das Puttenpärchen saß, und abermals jenseits ein Putto, nun auf dem Rücken liegend und schlafend, dicht am Boden, so uns zugleich wie jene Tücher den Blick in eine noch größere Ferne freigebend. "...vielmehr bieten sie einander sogar die Brust, damit hier die Pfeile irgendwo eindringen. Ein hübsches Rätsel (καλὸν τὸ αἴνιγμα)! ... Das bedeutet: Liebe, mein Junge“, so der Rhetor Philostrate - nach seiner literarischen Fiktion - zu dem jungen Sohne eines Gastfreundes und Gastgebers in Neapel, „und [das bedeutet] Verlangen nacheinander. Die einen nämlich, die mit den Äpfel spielen,

⁵⁴⁸ So Wetthey: „... and a girl Cupid [sic] with long chestnut hair reaching down over her shoulders“, vol. 3, p. 34.

beginnen sich zu verlieben, weshalb der eine den Apfel küßt, bevor er wirft, und der andere ihn mit offenen Händen auffängt, natürlich um ihn selbst zu küssen, falls er ihn hascht, und dann zurückzuwerfen. Die zwei Bogenschützen aber festigen die schon erwachte Liebe. Und so, meine ich, spielen die einen, um die Liebe zu wecken, die anderen aber schießen, um nicht vom Lieben abzulassen" (übers. Schönberger).

Oberhalb jenes Putto, der sich vom Bogenschusse treffen lassen wollte, ein stehender, dem ein anderer auf den Rücken gestiegen und ihn mit Bein und Armen umrang, ihn zu küssen oder zu beißen; links dann ein, zwei Putten, die Äpfel in ihren erhobenen Händen hielten, mit ihnen zu werfen; und rechts, inmitten weiterer, die herzueilten, einer, der aufschaute, seine Ärmchen reckte, um einen Apfel aus der Höhe zu empfangen, und allerhöchst oben derjenige, an den er sich wandte. „Der eine hat seinen Gegner gefaßt, nachdem er ihn von hinten angefliegen hat, packt ihn mit würgendem Griff und umschließt ihn mit den Schenkeln; der aber gibt nicht auf, sondern stemmt sich ein, steht aufrecht und sucht den Würgegriff zu lösen, indem er [ihm] einen [der] Finger verdreht ... Dem Gepeinigten tut es weh, und er beißt seinen Gegner ins Ohr. Darüber sind die Eroten, die zusehen [zuschauen], empört, weil er unfair kämpft ..., und sie werfen ihn zur Strafe mit Äpfeln“ (übers. Schönberger).

Über den Schlafenden hinweg, sah man - ferner noch - welche, die, hingestürzt und über einen Hasen gekommen, einen rosa Sack offen hielten, um den Hasen lebend für Venus einzufangen, und ob deren Köpfen sogar noch einen, der von links, um mitzutun, im Sturzfluge nahte. Jenseits dann die allerfernsten, welche zu fünft einen Ringelreihen tanzten.

Von rechts her endlich - als Schluß der Komposition - der Einbruch der zurückkehrenden Nymphen - nach Philostrate: der glücklichen und Venus dankbaren Mütter so schöner Liebesgötter -, die erste in violetter Kleide und weißem Hemde stützte sich ekstatisch mit der Linken auf den Felsen der Venusstatue nieder, hielt mit der Rechten einen braungefaßten Venusspiegel empor, niederkniend und zum Spiegel aufschauend, um die Nachkommenden zu sehen, und die zweite im blauen Kleide griff mit der rechten Hand wohl an eine Votivtafel am Statuensockel vor und schaute zurück; die Farben der Nymphengewänder variierten die Farben der abgelegten Tücher vornean, das Blau dunkler, das Rot als Violett und das Weiß mit weniger Schatten. Auf dem von den Eroten und von den Nymphen umschwärmten Felsen, aus dem Wasser floß, stand der Sockel und, hochaufgehend, auf diesem die Statue der Venus, grau, aus Stein, doch bewegt und vor allem schauend, wie lebendig, mit einer offenen Muschelschale auf dem Teller ihrer rechten Hand. Hinter der Venus ging eine Wand oder Hecke steil in die Höhe; gegenüber der Hain- baum- und laubreich, grün und ockerbraun -, hoch und mächtig die Schar der Eroten überwölbend; halblinks und zweimal rechts hingen Köcher mit Pfeilen in den Bäumen, die abgelegten Waffen der Putten. Der mächtigste, in seinen

Ästen sich entfaltende Baum war der Venusstatue zu vergleichen, dunkel und hell, die anfangs erwähnten zwei Bäume ganz links den zwei Nymphen rechts, dunkel und farbig; graue Häuser schienen zwischen den Stämmen durch; die Büsche und die Wiesen mit ein/zwei einzelnen Bäumen waren grün und gelbgrün, den hellen Inkarnaten der Putten verwandt; in letzter Ferne sah man ein blaues Dorf und seinen Kirchturm; den Himmel hellblau, die Wolken weiß und grau. Panofsky: [sc. Tizian] *fuses these figures and groups into a surging sea of diminutive humanity, intending to express the generative force as such* (p. 98), so als wenn die an einem Kinderspielplatze anwesenden jungen Mütter mit einem Male und miteinander dessen inne würden, daß die vor ihnen für sich und miteinander herumtollenden Kinder Früchte des Venusdienstes seien und das Leben als und im Venusdienste verkörperten.

Tizian stellte zunächst eine Menge dar, aus welcher immer wieder Figuren und Gruppen auftauchten, sich charakteristisch hervorhoben; und er faßte diese Menge in der Mulde der Wiese und unter dem Gewölbe des Laubes zugleich durch die Venusstatue, die Wand oder Hecke rechts, durch die Bäume links und durch den Wolkenhimmel neben dem Laubgewölbe oben, und er begrenzte sie unten durch die abgelegten Tücher; er schuf das Zusammengestimmte einer Bildform; und er kontrastierte das ruhige Aufgehen und Aufschwingen der Bäume links und den - aus den Putten sich hebenden - Einbruch herzu der Nymphen rechts.

Bacchus und Ariadne, 1520/22, Leinwand 1,75 x 1,90, London, National Gallery 35.

Tizian war wohl eine Reihe antiker dichterischer Darstellungen der Begegnung des Bacchus und der Ariadne bekannt gemacht worden, vor allem Catull, *Carmina* 64, 50-266⁵⁴⁹, der sogar - so Catull's Fiktion - eine bildliche Darstellung auf der Bettspreite des Hochzeitslagers des Peleus und der Thetis zum Ausgangspunkte seiner Erzählung nahm, dann Ovid, *Ars amatoria* I, 529-562⁵⁵⁰, und Ovid, *Metamorphosen* VIII, 169-182⁵⁵¹.

Die Darstellung des Tizian: Vornean, von links nach rechts aufgereiht, ein Tuch mit einem Krug darauf, ein Hündchen, ein Satyrknabe, ein Rehkopf, ein Silen und endlich ein Satyr. Tizian hob die Komposition links mit dem nach rechts leicht ansteigenden, bräunlichen Erdboden an, dann dem nach rechts leicht ansteigenden, nun eher grauen, auch ocker-blauen Ufer des Meeres und einem auf dem Boden abgelegten, leuchtend gelben Tuche und darauf einem leeren, doch nach rechts zu Bacchus hin offenen, braun-goldenen, kupfernen Krug (vom Maler signiert). Jenseits Ariadne, hellen Inkarnates, rotbraunen

⁵⁴⁹ Catull, *Sämtliche Gedichte*, lat.-dt., hrsg. u. übers. Otto Weinrich, Zürich ²1983.

⁵⁵⁰ Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst - Ars Amatoria, Heilmittel gegen die Liebe - Remedia Amoris*, lat.-dt., hrsg. u. übers. Niklas Holzberg, München ³1991.

⁵⁵¹ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hrsg. u. übers. Hermann Breitenbach, Zürich ²1964.

Haares, in weißem Hemde, blauem Kleide und scharlachrotem, sie langhin umschwingenden Schale:

Kaum vom Schläfe erwacht und im gürtellosen Gewande,
Barfuß und ohne ein Band in ihrem goldblonden Haare

Ovid, *Ars Amatoria* I, 529sq. (übers. Holzberg)

Aus einem Schritte wie auf Bacchus zu stand sie jedoch, vom blauen Meerwasser umspülten Fußes, in die Ferne gewandt, auf das Meer und die Wolken projiziert; dorthin auch war ihre Rechte gehoben, gestreckt, im Schreck, sich zu schützen; und, in's Gewand zurückgreifender Linker, es an sich zu ziehen, ging ihr Blick über den gehobenen Arm, schreckfragend, auf zu Bacchus. Ganz links, in der Ferne auf dem hellblauen und blauen Meere, dem sie zugewandt, entschwand unter weißen⁵⁵², von des Bacchus Seite her gefüllten Segeln das Schiff des Theseus, der sie (einem Geheiß des Bacchus entsprechend, wovon Ariadne nicht wußte⁵⁵³) auf Naxos zurück- und verlassen (Catull, *Carmina* 64, 84, über die erste Fahrt des Theseus, noch zu Ariadne hin: „auf leichtem Schiffe und mit milden Lüften ...“). Nach ihrer Stellung und ihrer Haltung war sie noch auf den fernen Theseus gewendet, darin fest an ihrem Orte, nach der Bewegtheit in ihrer Wendung und ihrem Schrecke jedoch Bacchus bereits ähnlich.

... einem Standbild
Gleich der Bacchantin,
saxea ut effigies bacchantis

so faßte Catull, *Carmina* 64, 61sq. (übers. Weinreich), das Doppelte zusammen.

Bewegte Haufenwolken standen am Himmel und dank der Projektion auch über ihr; und hoch über ihr stand ein Kranz von acht weißen Sternen, wie ein Diadem und sie zugleich als Figur in ihrem Bildstreifen festigend. Ovid sagte, daß Bacchus es war, der ihre Krone in ein Sternbild verwandelte⁵⁵⁴:

... Auch soll ihr ein ewiges Sternbild
Ehre gewinnen: er (sc. Bacchus) nimmt von der Stirn ihr die Krone, zum
Himmel
Sie zu entsenden. Sie schwebt durch die Lüfte, die feinen; im Schweben
Wandeln die edeln Gesteine sich um in strahlende Feuer;

⁵⁵² Entgegen der Erzählung des Catull, nach welcher Theseus gerade vergaß, die hellen Segel (*candida ... vela*) zu setzen, und bei seiner Heimkehr so den Selbstmord seines Vaters, der nach diesem verabredeten Zeichen ausgeschaut, veranlaßte: Catull, *Carmina* 64, 235; Tizian mochte ein lichtereres Ende dieser Heimfahrt erdichtet oder von jenem Momente, solange es um Ariadne ging, abgesehen haben wollen oder von jenem Schlusse nicht erfahren haben.

⁵⁵³ „andere sagen: nicht Unrecht war es, sondern Wille des Dionysos“ (übers. Schönberger): Philostrat, *Eikones* I,15,1.

⁵⁵⁴ Ein besonderer Bezug zu Ovid, *Fasti* III, 459-516, bes. 507-516, wird durch kein Wort nahegelegt, zudem ist bei Ovid zweimal von neun Edelsteinen und von neun Sternen die Rede, Tizian stellte ein Sternbild aber aus acht Sternen dar.

Alsdann steht es stille, das Sternbild, ...
... es behält die Gestalt der Krone.

Ovid, *Metamorphosen* VIII, 177sq. (übers. Breitenbach)

Tizian schaffte Ariadne feste, wie eigene Bezüge: auf die Ferne gewandt, in welcher Theseus verschwand, *und* unter dem Sternbilde, das sie in der Höhe krönte, Bezüge auf ihre Vergangenheit und ihre Zukunft.

Vornean, weiter zur Mitte des Bildes hin, auf braunockernem Erdboden mit grünen Blättern und weißen Blüten bellte Ariadnes Hund, dunkelbraun mit rotem Halsband, einen Satyrbuben an, der bräunlichen Inkarnates, dunkelbraunen Kopfhaares und braun-ocker-schwarzen Felles, trunken, jasminbekrönt⁵⁵⁵, einen Rehkopf, mittelbraun, über die Erde nachschleifte, und stand darüber und ferner auf ockergrauer und brauner Erde ein junges Leopardpaar (oder indische Cheetahs, das wären Geparden⁵⁵⁶), braun, im Lichte gelbbraun, mit dunkelbraunen Flecken, an der Küste bereits angekommen, welche den ocker-braunen Wagen des Bacchus mit seinen dunkelbraunen Rädern herbeigezogen hatten, ruhig einander anschauend, und sprang, zurückgekehrt zu den griechischen Inseln, wie über dem Satyrbuben, flachsbraunen, langen Haares und weinlaubbekrönt, Bacchus vom Wagen, sein Leib vor dem Himmel, liebestrunken, bereit, mit der vor dem Leibe her greifenden Rechten das purpurne Gewand von den Lenden zu werfen - Tizian zeigte durchaus das *membrum virile* und die *testiculi*, im Schatten, doch genau -, und, unter dem mächtigen Hoch- und Dahinwehen des Gewandes über seiner Schulter und seinem linken Arme, Ariadne trunkener Seele mit diesem Arme eine Ferne erschaffend, diese Ferne und den Himmelweisend, aus welchen er gekommen, Indien. Tizian ordnete die einander suchenden und treffenden Blicke der Ariadne und des Bacchus über und zwischen das einander ruhige Anschauen der Leoparden und das einander Anbellenden oder nicht achtende zur Seite Schauen des Hundes und des Satyrbuben⁵⁵⁷. Bacchus war begleitet von trunkener Musik aus Zimbeln und Tamburin, von trunkenem Gange, Rasen und Hüpfen, von gerissenes Wild wie auch Rind sich nachziehender und in der Luft schwingender und von schlangenumwundener Gefolgschaft, auch vom trunken schlafenden Silen auf seinem Esel, die allesamt ihm nachgegangen und jetzt gerade auftraten und ankamen.

Nimm als Geschenk den Himmel: Dort wirst du als Sternbild zu sehn sein. ...

Munus habe caelum: caelo spectabere sidus.

Sprach's, und herab von dem Wagen, damit sie die Tiger nicht fürchte,

⁵⁵⁵ Wetthey vol. 3, p. 36.

⁵⁵⁶ Cheetah: s. Wetthey vol. 3, p. 35, *ancionyx iubatus*, ein indischer Gepard; falls ein Leopard: *panthera pardus*.

⁵⁵⁷ Über das ‚Kommen‘ des Bacchus, über den ‚kommenden Gott‘, s. bes. Lorenz Dittmann, *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde*, pp. 100sq., mit Verweis auf Walter F. Otto.

Sprang er - und unter dem Fuß wich da der Sand gleich zurück -,
Ovid, *Ars Amatoria* I, 557sq. (übers. Holzberg).

[Bei Tizian keine Tiger, sondern Leoparden oder Geparden]

Siehe, der trunkene Alte, Silen, welcher kaum auf dem krummen
Rücken des Eselchens sitzt ...

Ovid, *Ars Amatoria* I, 543sq. (übers. Holzberg).

... blühend Iakchos

Mit einem Schwarm von Satyrn und nysageborenen Silenen:

Dich, Ariadne, sucht er, zu dir treibt ihn glühende Liebe.

(Mit ihm naht das gewohnte Gefolge der wilden Mänaden,)

Die ihn erregt, verzückt umrasen; sie rufen bacchantisch

"Evoë" aus und "Evoë", wild aufwerfend die Häupter.

Einige schwangen den Thyrsos mit efeuumwundener Spitze,

Andre zerrissen ein Stierkalb und schwenkten die blutigen Glieder,

Andre umgürteten sich mit ringelnden Schlangen die Leiber,

...

Wieder andere schlugen mit flacher Hand Tamburine

Oder entlockten den Zimbeln ein helles, klirrendes Klingeln

Catull, *Carmina* 64, 251sq. (übers. Weinreich).

Das Gefolge im Einzelnen:

Der erwähnte Satyrknabe ging, erheitert, federnd, Mensch und Tier, gleichen Schrittes, einer beinkräftigen Mänade voran, so beide verbunden; welche Mänade, des Bacchus nächste Begleiterin, da mehr im Schatten, besonders in den Beinen graueren Inkarnates als Bacchus, in weißem Hemde, in leuchtend ockernen und blauen Kleidern, die dunkler als Ariadnes, den Gott und die Trunkenheit seiner Seele im Blicke, über sich die Zimbeln hob und sie zur Seite senkte, durch Zusammenschlagen den Rhythmus des Ganges anzugeben; die äußeren Beine des Bacchus und dieser, ihm parallelen Mänade, sein rechtes, ihr linkes, waren im Lichte voran, die inneren Beine, sein linkes, ihr rechtes, waren im Schatten zurück; ihr Schritt war auch dem Schritt Ariadnes, welche der Gott ersah und der er zueilte, ähnlich, ihr linkes Bein wurde das Standbein, Ariadnes linkes Bein war das Standbein, hell und dunkel, und das rechte Bein, dunkel und hell, war jeweils im Schritte zurück. Dann folgte in gleichem, doch mächtig gesteigertem, kräftig großem Schritte, selbst stark und leidend zugleich, ein Silen, dunkel und braun leuchtenden Inkarnates, dunkelbraunen Haares, eindringend und vordrängend, mit einem Stabe sich nach; er selbst wie sein Stab von grünbraun schillernden Schlangen umwunden, welche er mit kräftigen Händen faßte und hielt; zwei dieser Schlangen umwanden dem Silen die Seite, wie das Gewand des Bacchus Lenden.

Dann folgte diesseits auf grünem Rasen mit blauen Blumen ein Satyr, helleren Inkarnates, blonder, weißblonder Haare an seinen Beinen, die Lenden und das Haupt von grünem Weinlaub umwunden, tapsig trunkenen Schrittes, den Thyrsosstab mit hellgrünem Laube in der Linken haltend, einen Kalbsfuß in seiner Rechten schwingend - lärmende Antwort auf den die Zimbel hebenden Arm der ersten Mänade -, seinen Blick auf eine zweite Mänade gewandt, welche, sehr hellen Inkarnats und in hellblauem Gewande, jenseits, eher außen, mit träumendem Blick über Arm und Schulter auf ihn, ihren Tamburin hoch hob, in schwankender Korrespondenz zu dem die Zimbel hebenden Arme der ersten Mänade, und den Satyr mit Rhythmen reizte und lockte. Dann folgte und trat auf, abermals jenseits, der, trunken, inzwischen eingeschlafene Silen, fast von seinem Esel zur Seite fallend, von einem Nachbarn zu Fuß gehalten und gestützt, von einem weiteren begleitet, der in ein hochaufgebogenes Horn blies, und letztendlich wieder rechts ein sich mühender Helfer, der dem Bacchuszuge, schwer auf seinem Nacken, den Weinvorrat nachtrug, beide zusammen mögliches Ende und möglicher Anfang eines bacchantischen Festes.

Das fernere Meeresufer, grün in wechselnder Helligkeit, bald mäßig steigend, bald, dann braun, als Vorgebirge aufstehend, - die Niederungen von springendem Getier und einem Reiter belebt - zog sich in die Ferne, mit grauen, im Lichte gelbockernen Häusern, Städten, ja Kirchen und mit grauen Felsen, schließlich von blauen, tiefblauen, rechts hohen Bergen begrenzt. Nahe rechts, woraus der Zug der Bacchanten hervorkam, der Beginn eines durchlichteten Haines und, nach links diesem voran, zwei einzelne Bäume, nahe beieinander, grünbrauner Stämme, grünen und braunen Laubes, der eine gerade und der andere schräg aufgewachsen wie ein Stand- und ein Spielbein; vom Stamme des näheren Baumes wuchs ein dicht belaubter Ast nach links, dank Projektion Wolken bedeckend, wie eine Hand Ariadnes Wolken und wie der Kopf des schlangenumwundenen Silens Schulter und Kopf der ersten Mänade bedeckte, doch auch in umkehrender Korrespondenz zum überhin wehenden Mantel des Bacchus⁵⁵⁸.

Man könnte sagen, daß Tizian mit der immer wieder paarigen Zusammenstellung der Figuren, nahe nebeneinander oder weiter getrennt, Bacchus und Mänade, Mänade und Satyr, schlafender Silen und sich mühender Träger, in der Einheit des Studiolo des herzoglichen Palastes jener paarigen Zusammenstellung der Figuren in Bellini's *Götterfeste*, Bacchus und Silanus, Merkur und Jupiter, Amphitrite und Neptun, Kybele und Apoll, Priapus und Vesta, antwortete. Und Tizian nahm jenes Durchmessen der gesamten Bildhöhe schon in der Anhebung in seinem Bilde des *Venusfestes* von den Putten am Boden beim Korbe über die stehenden Putten, die Äpfel von oben erwarteten, zu jenen Putten hoch oben in

⁵⁵⁸ Letzteres schon bei Arthur Pope, *Titian's Rape of Europa, A Study of the Composition and the Mode of Representation in this and related Paintings*, Cambridge/Mass. 1960, p. 29, Anm. 1.

den Bäumen wieder auf von Ariadne am Meeresufer bis zum Diadem der Sterne am Himmel. Doch welche Beiläufigkeit dort - die Putten im Laub der Bäume und die Putten am Boden mußte man entdecken und aufeinander beziehen -, und welch' kraftvolle Ordnung hier: wie fest stand die bewegte Ariadne in jener Relation zu der Höhe, wo das Sternendiadem schon am Himmel, und zu der Ferne, wo Theseus noch auf dem Meere, in jener Relation von Vergangenheit und Zukunft, und zugleich Bacchus gegenüber, der ihr nach links über die Erde hin zueilte und rechts eine Bestimmung zeigte. Tizian verkörperte die drei Dimensionen in diesen zwei Personen, die einander begegneten, mit Macht, von nah nach fern, von unten nach oben, von links nach rechts: so daß offenkundig wurde, daß Entscheidendes geschah, daß es sich hier nicht um Spielen und die Liebelei von Kindern, erstes Wirken der Venus, handelte, sondern durch den Einbruch des Bacchus sich in der *einen* Liebesbegegnung - zugleich außerhalb und oberhalb des Bacchischen Zuges - ein die Personen prägendes Schicksal ereignete, welches Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, namentlich Ariadnes, in eine neue Relation brachte.

Jene paarig und folgerecht zusammengestellten Figuren im Zuge des Bacchus, Bacchus und erste Mänade, zweite Mänade und Satyr, Silen und Weinkrugträger, folgten dabei einem sehr ungleichen Paare aus dem Satyrknaben und dem schlangenumwundenen Silene mit deren weit auseinander liegenden Gemütszuständen. Und die Figur dieses Silen irritierte und störte zugleich - optisch - das entfaltete Gefolge, vor das Tizian ihn plazierte, dunkel vor hell, selbst mächtig ausschreitend und zugleich heftig gebunden, in die Schlangen und sich selbst verstrickt, nach allen nicht überschrittenen Figuren, Ariadne, Leopardengruppe, Bacchus, Krug auf dem Tuche, Hund, Satyrknabe und Rehkopf, nun die erste Mänade überschneidend, ja heftig - optisch - gegen sie andrängend und anstoßend; diese nach Motiv und Bewegung überraschende, neben Bacchus mächtigste Figur, die da auftrat, war dabei keine Fundamentalüberraschung im früher in dieser Schrift erörterten Sinne⁵⁵⁹, denn durch ihr Auftreten änderte sich im und für den weiteren Kompositionsverlauf nichts, sondern sie war die von Tizian auf das Gefolge wie daraufgesetzte Gegenfigur zu Bacchus, Gegenfigur in ihrer gebundenen Raserei⁵⁶⁰. Anstelle des ruhigen Leopardengruppen in der Mitte

⁵⁵⁹ Eine Komposition mit einer Fundamentalüberraschung schuf Tizian z.B. in seinem *Ecce Homo*, 1543, Leinwand 2,42 x 3,61, Wien, Kunsthistorisches Museum 73, s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 135sq., Online-Ausgabe: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>.

⁵⁶⁰ In diese Figur einer Gestalt aus dem Gefolge des Bacchus, welche nach Catull sich freiwillig mit Schlangen umgürtete, dann von diesen Schlangen aber auch umwunden war, einige Motive aus jener Gruppe des *Laokoon und seiner Söhne* (wohl Mitte d. 1. Jh. v. Chr., Marmor, h 2,42, Rom, Vatikanische Sammlungen, Belvedere 74), die erst fünfzehn Jahre zuvor (1506) unter allgemeiner Bewunderung der Künstler wiederentdeckt worden war, zu integrieren, welche Figur in Tizian's Gemälde seit 1598 auch immer wieder als Laokoon gedeutet wurde (s. Wetthey, vol. 3, p. 36, Anm. 192), hätte thematisch durchaus sinnvoll erscheinen können, um jener Liebestrunkenheit, die Bacchus hier verkörperte, eine Figur der Liebesraserei kontrastierend beizugesellen; welche Liebesraserei Laokoon, den Priester allerdings des Apollon, dazu brachte,

der Ersten, locker hellen Bildhälfte, dominierte sie, heftig bewegt, in deren Mitte die Zweite, dichte und dunkle Bildhälfte.

Die Andrier, 1523/25, Leinwand 1,75 x 1,93, Madrid, Museo Nacional del Prado 418.

Tizian gliederte die Komposition der *Andrier* durch einen Baum nahe links, auf dem diesseitigen Ufer des Baches, optisch vor einem dicht und dunkel, grün und braun belaubten Haine, und durch einen zweiten, schlankeren Baum weiter rechts, etwas ferner, auf dem jenseitigen Ufer, dieser zweite von einem noch dünneren Baume begleitet, welche beide auch von lichterem Laube. Jener Baum links, dessen Stamm, die Komposition anhebend, das Bildfeld in gesamter Höhe durchmaß, wie Tizian es auch mit Putten unten und oben in der Komposition des *Venusfestes* und mit Ariadne und dem Sternenkranz in der Komposition *Bacchus und Ariadne* für dasselbe Studiolo gehalten, wurde von hinten her von einer Weinrebe umschlungen, welche in halber Höhe hervorwuchs und hoch oben unter eigenen Blättern eine große Traube trug, das Motiv ‚Wein‘ heraushebend. Und auf einem Aste des rechten Baumes saß, kaum höher, ein Perlhuhn, nach rechts gewendet, wie in Bellini's *Götterfeste* in demselben Studiolo an ähnlicher Stelle, doch nach links gewendet, ein Fasan.

Dem anhebenden Baume nach links nachgesetzt, folgte, jenseits des Weinbaches, rundbäuchig und fett, ein Silen, ventral zu sehen, der, am Weinbache kniend, dasaß, ein dunkelblaues Tuch über seinem linken Arme und rechten Schenkel, und aus dem Schnabel eines mit beiden Händen zum Munde geführten, halbgliasierten Tonkruges aus dem Vollen trank; links, dicht an seiner Seite, der Kopf eines weiteren Mannes; und aufragend, optisch in dem schmalen Bildfelde über dem Silene, ein dritter Mann, kräftiger, lateral nach links, der einen gold(ocker)geränderten, auf Schultern und Henkeln geschmückten, silbernen Krug - dunkelgrau mit weißen Lichtern - auf seinen beiden Schultern nach links davontrug, auf die Weite des blauen Meeres und des wolkgigen Himmels projiziert. So bildete Tizian, dem anhebenden Baume mit der Traube nachgesetzt, schon dort Figuren vom wunderbaren Bache, vom reichlichen Weingenusse und von der Überfülle des Weines, der wie zum Vorrat und in die Weite getragen werden konnte; das letzte Motiv hatte Bellini in seinem *Götterfeste* bereits, an ähnlicher Stelle und ebenfalls der Anhebung in dem Bacchuskinde nachgesetzt, figuriert.

in dem ihm anvertrauten Heiligtume, des Ortes vergessend, seiner Frau beizuwohnen; - nach jener wiedergefundenen Gruppe - ging Laokoon dann auf eben diesen Altarstufen und diesem Altare durch die Schlangen zugrunde samt seinen Söhnen, zumindest, wenn der ältere sich entwinden können sollte, samt dem jüngeren Sohne, wohl der Frucht jener frevelhaften Verbindung; so war es auch antike Überlieferung (Servus, *Kommentar zu Vergil's Aeneis*, und Hyginus, *Fabulae*, nach: Der Kleine Pauly, München (dtv) 1979, v. Laokoon).

Der Weinbach, braunrot, den Bacchus den Bewohnern der Insel Andros hatte entstehen lassen und den es zu rühmen galt, floß vornean in gesamter Länge des Bildes von rechts nach links zwischen den Ufern hindurch, er kam rechts, jenseits des erhobenen Ellenbogens der schlafenden Bacchantin, aus der Ferne über Stufen herab. Und jenseits seiner, auf dem anderen Ufer, da waren die Gestalten des Hauptteiles der Komposition beisammen, ihrer fünf und abermals ihrer fünf, die ersten fünf, zwei Mädchen und drei Jünglinge, am Ufer des Baches lagernd oder sich streckend und beugend, die zweiten fünf, drei Burschen zunächst, ein Mädchen, ein Bursche sodann, zu Seiten und unter dem zweiten, dem lichterem Baume tanzend. Vom *Lagern* und vom *Tanzen* hatte Philostrate gesprochen (κατακείμενοι, χορεύοντες).

Tizian stellte in der Figuren- und Gruppenfolge dieses Hauptteiles zunächst diese *Lagernden* dar, zwei Mädchen, hellen, gelblichen, rötlichen, in den Schatten bläulichen Inkarnates, unmittelbar jenseits des Baches auf dem Ufer liegend, bequem bei und zu einander; das erste, braunen Haares, in weißem Hemde und dunkelblauem Kleide, ockergelb gegürtet, lag auf seiner rechten Seite, aus der Ferne her, auf den zurückgeschobenen rechten Ellenbogen gestützt, es hatte die Flöte (einen *flauto dolce*⁵⁶¹) unter den Fingern seiner Rechten auf den Rasen und sein Glas in den Weinbach nieder gelegt und nun seinen linken Arm dem zweiten Mädchen um die Schulter gelegt, es wollte sprechen und sprach nun wohl; und das zweite Mädchen, rotbraunen Haares, in weißem Hemde, Brief und Blüten am Busen (an Hemdsaum und Brief die Signatur des Malers), in rotem Kleide, lag dem Bache eher entlang nach links, dann näherzu, halb vor dem ersten, ebenfalls auf seinen rechten Ellenbogen gestützt; es hielt die Flöte locker noch zwischen und in den Fingern seiner Rechten, ebenfalls ohne zu spielen, und schaute dem ersten Mädchen zuhörend in die Augen; und es hob zugleich, so nach vorne und nach hinten bewegt, auf seiner Linken eine Zinnschale nach hinten empor und ließ sich rücklings Wein einschenken. Drei Jünglinge, der erste ockerbraunen oder rotbraunen Inkarnates, der zweite und dritte braunen, dunkelbraunen Inkarnates, diese beiden schwarzer Haare, alle nackt wie aus eigener Welt, umgaben und vervollständigten zugleich jene beiden Mädchen zu einer Großen Gruppe. Der erste Jüngling *kniete* jenseits, nach links gebeugt, und schöpfte vor sich und jenseits des ersten Baumes mit einem Tonkrüge Rotwein aus dem Bache und schaute zugleich über seine Schulter zurück auf das zweite der Mädchen oder auf deren Gespräch. Der zweite Jüngling, nochmals jenseits, der Wein geschöpft hatte, *stand* nun, elastisch und weit - von hinter dem Baume aus - nach rechts hin gebeugt, und goß aus seinem Zinnkrüge und aus einiger Höhe dem zweiten der Mädchen Wein in die Schale, welche Schale er genau faßte, um sie am Platze und unter dem Strahle

⁵⁶¹ Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven
²1979, p. 51.

zu halten, aufmerksam auf sein Tun. Und der dritte Jüngling *lagerte* am Boden, er lagerte weiter rechts, jenseits und parallel, wie zu Füßen des zweiten Mädchens, ihm nahe; er stützte sich mit seinem rechten Arme hinter dem Mädchen auf und umfaßte diesseits mit seiner linken Hand dessen rechte, vom Kleid noch bedeckte Fessel, welches Mädchen sich solcher Näherung nichts merken ließ, und er wandte sich doch - ähnlich wie das Mädchen, doppelt gerichteten Interesses, vor und zurück - über die linke Schulter und schaute - nicht nach Gefahr aus, wie Michelangelo's badender Soldat⁵⁶², sondern - zu den tanzenden Kameraden auf, vorzüglich zu dem mittleren der drei und dessen Kunstfertigkeit, wohl, was dieser tue und ob er selbst nicht eher zu den Kameraden gehöre. Auf dem Ufer vor den Mädchen lag ein Notenblatt, auf dem ein Kanon notiert war, stand dann ein Zinnteller mit Fleisch, lag ein umgestürzter, goldener Pokal, und neben dem Beine des lagernden Jünglings stand ein volles Glas und lag nochmals eine Flöte. Die Instrumentalmusik war, zur Zeit zumindest, vorbei.

Jenseits dieser Großen Gruppe, jenseits des sich streckenden und beugenden zweiten Jünglings, standen zwei weitere Jünglinge unter den Bäumen des Haines nahe beieinander, die wohl in verschiedenen Stimmen miteinander und einander zu sangen, das Miteinander der anderen, vor allem deren Tanzen, aus dem Hintergrunde stimmend und begleitend; der nähere hatte dabei seinen rechten Arm und seine rechte Hand einem Baumstamme um- und angelegt, sich daran haltend; der Arm war gebogen ähnlich einem dickeren Baumstamme weiter links, welcher Baumstamm zugleich der Hüfte und dem Rücken des Weinschenken ähnelte. Philostrat hatte des Längeren auch vom *Singen* gesprochen: seine Andrier besangen ihren Bach, der göttlicher als der Nil und der Istros und dessen Genuß sie allerorten, wie sie meinten und es sangen, zu gar gewaltigen Männern mache. Tizian's Andrier sangen wohl jenen fremdländischen Kanon vermutlich des Adrian Willaert (ca. 1480 - 1562), der da notiert: *Qui boyt et ne reboyt/ Il ne scet que boyre soit* „wer trinkt und nicht wieder trinkt, weiß nicht, was trinken ist“, welchen Kanon die Mädchen und der Jüngling zuvor wohl gespielt.

Über und jenseits der Hand des Ausschenkenden, über dem Weinkrüge und der Weinschale, erschien auf dem blauen, auch ockerblauen Meere - fern - ein Schiff mit drei leuchtend weißen Segeln. Es saß links unterhalb der absoluten Bildmitte, kam optisch heran und herauf, weit machtvoller, als des Theseus Schiff am linken Rande in *Bacchus und Ariadne* entschwand, geschwellter Segel auf unbewegtem Meere, von geheimnisvoller Wirkung: es war das Schiff des Bacchus, des Gottes selbst, das da erschien, - ein Schiff, welches

⁵⁶² Tizian zitierte hier, wie bekannt, die Figur des Badenden äußerst rechts in Michelangelo's Karton des *Aufbruches zur Schlacht von Cascina*, welche Figur ihm wohl durch eine der vielen Studien - wenn nicht gar durch eine Gesamtkopie (s. weiter unten im Haupttexte) - nach diesem Karton, Jahre hindurch eine Schule der Einheimischen und der Fremden in Florenz (Vasari Milanesi vol. 7, pp. 160sq.), bekannt geworden.

Philostrat am Ende seiner Bildbeschreibung erwähnt hatte: „auch Dionysos segelt zum Trinkfest auf Andros“ (übers. Schönberger)⁵⁶³.

Im Mittelgrunde diesseits eines grünen und dunkelgrünen, hohen Buschwerkes lagerte ein Mann, und näherzu saß ein weiterer Mann mit seinem Hunde, beide mit Krug oder Mischgefäßen.

Tizian stellte in der Figuren- und Gruppenfolge des Hauptteiles seiner Komposition rechts dann zweitens unter und - dank Projektion - auch neben den lichterem Bäumen die *Tanzenden* dar, drei Burschen zunächst und - durch die Bäume wie abgehoben, diese Grenze überschreitend - ein Mädchen und einen Burschen sodann, allesamt in dem einen Tanze verbunden. Die drei Burschen, die ersten zwei, in einer Bewegung näherzu und nach links, einander nach, der dritte in Gegenbewegung, Rücken an Rücken zu den zwei; alle drei in den Hüften, wie gebündelt, aufeinander projiziert: der erste, hellbraunen Haares, in rotgoldenem Kleide, mit etwas tapsigem Tanzschritte und aufgehobener Linker, lateral nach links, der zweite, braunen Haares, in weißem Kleide mit blauem Gürtel, gehobener Rechter und mit der Linken des Mädchens Rechte haltend, ventral, dem ersten nach, der dritte, ebenfalls braunen Haares, in purpurnem Kleide und bekränzt, dorsal und seinen Kopf zur rechten Schulter wendend, auf das Paar merkend und mit der Rechten diesseits des Baumes durchgreifend, bereit, beim nächsten Schritte des letzten Burschen Hand zu ergreifen. Der zweite und mittlere dieser Burschen vollführte - weinselig - zugleich ein Kunststück, er balancierte auf, ja über den eingebogenen Fingern seiner gehobenen Rechten einen Glaskrug, halbvoll roten Weines; im Bildfeld stand dieser Krug rechts und oberhalb der absoluten Mitte, symmetrisch zu des Bacchus Schiff; er ward - dank Projektion - vor die Wolken und über die Spitzen der fernen, blauen, höchsten Berge und Felsen, die sich weit nach rechts hinzogen, hinausgehoben, verherrlicht, dem Weine zum Ruhme; und sein Träger schaute, wie anhimmelnd, zu Krug und Wein auf, wie der Jüngling am Boden, achtend, zu ihm und seinem Kunststücke aufschaute. Die letzten nun, ein Paar im Tanz: das Mädchen, braunen Haares, in hellblauem, weiß gelichtetem Kleide mit goldenem Gürtel, halb ventral zu sehen, den zweiten der Burschen an seiner Rechten, den vierten an seiner Linken haltend, im Tanzschritte näherzu und nach links, wendete den Kopf zu seiner Linken, dem vierten Burschen, den es in der Tanzfolge wohl lassen mußte, hinauf in die Augen zu schauen, so auch wendete dieser Bursche, dunkelbraunen Haares, in violett-purpurnem Kleide, dorsal zu sehen, einen Kranz in der Rechten, ihn sich aufzusetzen oder zu

⁵⁶³ Wethey vol. 3, pp. 37sq. u. p. 151, bes. p. 40 insistiert darauf, daß das Schiff dasjenige des Theseus sei und nicht dasjenige des Bacchus, und, daß entsprechend die Schlafende rechts vornean Ariadne. Doch, da Philostrat das Schiff des Bacchus ausdrücklich erwähnt, der Aufbruch des Theseus und sein Verlassen der Ariadne nicht auf Andros, sondern auf Naxos stattfand, Ariadne unter den Leuten von Andros auch nicht erwähnt wird, folge ich der oben genannten Lesart.

vergeben, im Tanzschritte in die Ferne gerichtet, seinen Kopf nun zu seiner Linken, seinerseits dem Mädchen in die Augen zu schauen, beide einander geneigt, wie die lichtereren Bäume einander von rechts nach links und von links nach rechts wechselnd begleiteten; alle fünf Gestalten, die Burschen in kürzerem, das Mädchen in längerem, über dem Schenkel aufspringendem, Kleide, beim Tanze um die Beine und Hüften wehend, alle gegürtet, doch der letzte ungegürtet.

Zu des Tizian rühmender Darstellung jener Bacchusgabe und der im Lagern, im sich Biegen und Beugen, im Schreiten und sich Neigen bewegungsleichten und bewegungsreichen Jugend, dem Hauptteile des *Logos* seines Gemäldes, wie Philostrat gesagt hätte, gehörte es, daß die Körper der Gestalten in den Figuren und Gruppen wie in *einem* Rhythmus lebten, welcher zwei und drei, welcher mehrere verband und durchwaltete; auch das Paar von Mädchen und Mann erwuchs diesem Rhythmus, hob sich, als mögliche Vollendung solcher Gemeinschaft, von der Gemeinschaft der anderen - dank der Baumzäsur - leicht ab, separiert. Kanon und Tanz - unendliche Bewegung, auf Zeit. Der Schlußteil der Komposition des Tizian zeigte das Ende des Festes, wiederum aus drei Gestalten gebildet, so wie der erste, dem anhebenden Baume links nachgesetzte Teil der Komposition; doch nun nicht in schmaler Zone dicht gefügt und vom Hauptteile der Komposition durch den anhebenden Baum abgesetzt, sondern in weiterem Raume locker verteilt und den Hauptteil der Komposition umschließend. Am Ende des Trinkfestes auf Andros war ein jeder - nach Tizian - für sich und in der Gemeinschaft allein: zunächst der Putto, auf der Perspektivachse des lichtereren Baumes und vor dem Mädchen, welches dem Burschen in die Augen schaute, und näher, ein Putto, welcher, mit Veilchen bekränzt, im Bache stand, sein weißes Hemdchen anhub und in den köstlichen Weinbach pinkelte; sodann, diesseits nahe und rechts, eine Bacchantin, vielleicht die junge Mutter, alleine, die sich von ihrem weißen Hemde völlig entblößt hatte und, aufgerichteten Armes, doch hinter den Kopf gelegter Hand und zurückgesunkenen Hauptes, langfließender, goldbrauner Locken, tief schlief, mit der leeren Trinkschale im Bogen der linken Hand, zur Hand hingekehrt, und weiter rechts, wie im Rücken, einem goldenen Krüge. Auch Bellini hatte die Figurenfolge seines *Götterfestes* rechts mit einer Schlafenden abgeschlossen, unter den Augen der Götter und - für eine Vesta unschicklich - halb entblößt, durch Priapus belästigt; Tizian's Bacchantin, in der entfalteten Schönheit ihrer Weiblichkeit, Natur und Dignität entsprechend, im Schlafe für sich. Tizian fügte sie in den Winkel der rechten unteren Ecke des Bildfeldes, die Komposition und die Erzählung vom Weinfeste dort mit dieser Figur fest schließend. Doch gehörte noch eine dritte Gestalt und Figur zum letzten Teile der Komposition, ein weiterer Schluß, ein Schluß in der Ferne: dort auf halber Höhe, auf grünem Laubette, vor besonnten, gelbgrünen Hügeln, mit schwingend nach links und rechts aufgewachsenen, jungen und lichten Bäumen zu Häupten und Füßen,

dem Himmel nahe, ruhte, lateral nach links und rücklings hingegossen, breitbeinig, grauhaarig alt, der Flußgott, selig mit dem Laube spielend, der Flußgott, dem jener Bach - Grund und Anfang des Festes - entsprang: „Der Flußgott ruht auf einem Lager von Trauben und gießt ungemischt seine Quelle aus; seine Gestalt ist von schwellender Fülle“ (Philostrat, übers. Schönberger).

Tizian verband in dieser seiner Darstellung der *Andrier* Mythisches, so den wunderbaren Bach, den Silen und eine Bacchantin, das Schiff des Bacchus, und Arkadisches, so die nackten Jünglinge, mit dem Zeitgenössischen, so den lagernden Mädchen in „mehr oder minder zeitgenössischen Kleidern“⁵⁶⁴; er zog das Mythische und Arkadische in die Gegenwart hinein, ließ die Gegenwart vom Arkadischen und Mythischen umgeben sein.

Tizian's *Andrier* waren - über jenes Zitat der Figur eines badenden Soldaten in der Figur eines liegenden Jünglings hinaus - eine Antwort auf des Michelangelo Komposition des *Aufbruches zur Schlacht von Cascina* (1504/06; Grisaille-Kopie des Kartons, ca. 1542, Holz 0,77 x 1,33, wohl von Bastiano, gen. Aristotile da Sangallo, Holkham Hall Inv. Nr. 05, Earl of Leicester⁵⁶⁵), von welcher Tizian m.E. eine Gesamtkopie gesehen haben mußte⁵⁶⁶. Den Händen des im Arno untergehenden Soldaten bei Michelangelo entsprach das niedergelegte Kanonblatt bei Tizian, die drei plus zwei Tanzenden des Tizian variierten an der gleichen Stelle des Bildfeldes die drei plus zwei Soldaten des Michelangelo, der Putto im Weinbache entsprach jenem Soldaten, der sich staunend dem Ertrinkenden zubeugte, sowohl nach der Stellung als auch im Verhältnis zu den umgebenden Tanzenden bzw. Soldaten, und es entsprachen einander allgemein die aufeinander zu und aneinander vorbei gebeugten männlichen Akte. Und Michelangelo's Welt zum Kampf aufbrechender Männer stellte Tizian die Welt der *Andrier* gegenüber, und Tizian schloß seine Komposition, er siegelte sein Bild, mit der Figur einer in ihrer Schönheit entfalteten, entblößten und schlafenden, Frau. Michelangelo war um die dreißig Jahre alt, Tizian war Mitte dreißig, als sie ihre Kompositionen - zwanzig Jahre auseinander - schufen.

Die große und auffallende Schlußfigur dieses weiblichen Aktes war in der Kompositionsfolge zugleich unerwartet da: dieser weibliche Akt war ohne unmittelbare Entsprechung zu den männlichen Akten der Jünglinge, deren Männlichkeit eher gedämpft und die, fortlaufend tätig, einander verbunden waren; heraussprang zwar der dicke Bauch der Figur des männlichen Trinkers in jenem der Anhebung nach links nachgesetzten Teile der Komposition, doch war der weibliche Akt der Bacchantin unvergleichlich, und das Inkarnat ihres Leibes

⁵⁶⁴ *More or less contemporary Renaissance garments*: Wetthey vol. 3 p. 39.

⁵⁶⁵ Ich danke Colin Shearer, Hall Manager in Holkham Hall, für die technischen Angaben.

⁵⁶⁶ Zur Komposition des Kartons s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 63 - 70. Online-Ausgabe: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>.

glich nach Farbigkeit und Helligkeit eher der mittleren Wolke des Himmels. Diese Schlußfigur war in der Kompositionsfolge auch darin überraschend, daß sie diesseits des Baches, nahe plaziert war: Tizian schob mit dieser Figur (welche im Laufe des Werkprozesses erst später eingefügt wurde - s. eingangs dieses Kapitels zum Werkprozesse), Tizian schob mit dieser Figur die gesamte Hauptsequenz der Komposition aus der Großen Gruppe der Jünglinge und Mädchen und aus der Guirlande der Tanzenden plötzlich in eine zweite Schicht zurück, und er machte die Hauptsequenz aller Bewegungen dieser Figuren zur Binnensequenz eines - nunmehr - ferner gerückten Kompositionsteiles. Die Ordnung aller drei Gemäldekompositionen für Ferrara sollte im *Venusfeste* nicht zu eindeutig, in den *Andriern* nicht zu einsinnig und in *Bacchus und Ariadne* nicht zu durchdringend sein, andernfalls hätte sie Tizian's Verständnis von der Darstellung eines Naturwirklichen offenbar nicht entsprochen, hätte dieses Naturwirkliche nicht dargestellt.

Das Bild der *Andrier*, durch die erwähnten Bäume gegliedert, hatte links einen festen Ersten Teil und rechts einen lockeren Dritten, mit dem Silen und seinen Begleitern dort, mit den Tanzenden und dem freieren Raume hier; die Linke Bildhälfte mit Hain und Meer war dunkel, in die Ferne ein wenig aufgehellt, die Rechte Bildhälfte war heller mit dem nach oben aufgelichteten Hügel; die Untere Bildhälfte war dunkler, die Obere Bildhälfte heller, die Untere mit aufleuchtenden Helligkeiten in den Mädchen, die Obere mit eingestreuten Dunkelheiten in Wolken und Himmel, welcher selbst blau wie das Meer.

Tizian stellte in den drei Gemälden für den *Camerino d'alabastro*, in dem ersten, dem *Venusfeste*, das Spiel und die kindliche Liebelei herumtollender Liebesgötter dar, der Früchte des Venusdienstes im Venusdienste, in dem zweiten dann, in *Bacchus und Ariadne*, eine entscheidende Liebesbegegnung, den Liebeseinbruch als ein die Personen prägendes Schicksal, welches Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, namentlich Ariadnes, in eine neue Relation brachte, und in dem dritten schließlich, in den *Andriern*, einen Zwischenzustand, das Beisammen der Jugend beim Weinfeste, zumeist noch nach Geschlechtern getrennt, so der beieinander lagernden Mädchen, der hin, her und übereinander hin sich beugenden Jünglinge und der miteinander tanzenden Burschen, in welchem - jeweils am Schlusse dieser Binnenteile - ein Jüngling die Berührung eines Mädchens suchte, doch wieder auf die Kameraden gerichtet war, und ein Mädchen und ein Bursche Blicke tauschten im Flirt oder in entstehender Liebe, ein Einverständnis suchten, doch im Tanze sich wohl zu trennen hatten.

Tizian hatte fünf bis zehn Jahre zuvor die *Drei Menschenalter* (ca. 1512/15, Leinwand 0,90 x 1,51, Edinburgh, National Gallery of Scotland L 068.46) geschaffen und darin ein junges Paar dargestellt, beieinander sitzend und

lagernd, im Spiele der *flauti dolci*⁵⁶⁷ innehaltend und von Liebe zueinander ergriffen, nebst rechts - in der Zukunftsrichtung - bald schlafenden, bald kletternden Kindern, darunter einem geflügelten Amorino, und, erst noch in der Ferne sitzend, einem über die Vergänglichkeit nachsinnenden Greise. Nun stellte Tizian in den drei ersten seiner *Poesie*, in den Bildern für den Herzog von Ferrara, drei Alter der Jugend dar und in der Form von *Storie*. Tizian erweiterte damit des Bellini *Götterfest* in's Zyklische, in welchem Gemälde Bellini ältere und alte Götter dargestellt hatte und deren Genußfreude an Wein und geschlechtlicher Näherung, letzteres bald unter dem hochgehaltenen Symbole der Ehe, der Quitte, bald nicht, einige auch einfach anschauend, was sich vor ihren Augen begab an Eindringen in ihren Kreis, an Annäherung an eine Schlafende, selbst unter Verletzung der *Dignitas*. Bellini war ein alter Mann von über achtzig Jahren gewesen, als er sein Bild geschaffen, Tizian, als er die seinen schuf, ein jüngerer Mann in der ersten Hälfte und der Mitte seiner Dreißiger: man spürt den gelassen-skeptischen Blick des einen sowohl als auch die sympathetische Einfühlung des anderen, mit welcher dieser das Herumtollen, die Liebelei der Kinder, das Beieinander, die Bewegung, den Tanz und das Aufblühen möglicher Liebe der Jungen und den schicksalhaften Einbruch der Liebe als auch seines eigenen möglichen Lebens auffaßte.

Die Gestalten lebten und handelten in allen drei Darstellungen des Tizian miteinander; sie lebten und handelten in der sogenannten ‚freien Natur‘: Im *Venusfeste* war es eine große Wiesenmulde, in welcher die Eroten sich tummelten, begleitet links von den Baumreihen und -gruppen eines Haines, deren Äste, bisweilen Stämme sich der Wiese zu und über sie hin neigten, und begleitet rechts, kurz und bündig, von jener Wand, vor welcher die Statue der Venus errichtet und an der vorbei die Nymphen hereindrangen, und inmitten unter durchgängig bewölktem Himmel; man sah über die Hügel des Haines hinweg noch einzelne Häuser, wie ein Gehöft beisammen, und weit jenseits der Wiese Dorf und die Spitze eines Kirchturmes, Momente einer bewohnten Welt, auf welche das Geschehen dadurch bezogen war, wenn auch kaum das Heim der zahllosen Putten. In *Bacchus und Ariadne* war es zunächst das ansteigende Ufer am Rande des Meeres, auf dem Ariadne stand und Bacchus angekommen, welchem in die Ferne hin ein zum Meer abfallendes Ufer, dann höheres wiederum und abermals flaches Ufer folgten, dann eine Bucht und letztlich Berge, auf dem abfallenden Gelände ein Reiter, auf dem flachen Gelände eine Stadt, Momente einer weiten und abermals gebrauchten und bewohnten Welt, die inmitten des zentralen Geschehens auftauchte und zugleich ferne blieb; dann war es der Weg, von Grasnarben und Blumen begleitet, ja der Boden, den man sah, auf den die Begleiter und Folger des Bacchus fest oder auch tapsig ihre Schritte

⁵⁶⁷ Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven
²1979, p. 50.

setzten; und zu Seiten der über Ariadne zum Sternenkranze hinauf aufgetürmten Wolkenhaufen und des sonst eher streifigen Himmels Baumgruppe und durchlichteter Hain, in welchem der Zug des Gottes auftauchte und an der vorbei er hervorkam. In den *Andriern*, bei denen die Landschaft bis in die Ferne weniger detailliert war, fehlte jeder Bezug auf eine weitere, zugleich bewohnte Welt: das Handeln der Gestalten war auf das stets durchblickende Meer projiziert und auf den wolkigen Himmel, die fernen Felsen und insbesondere auf das heraufkommende und noch unbeachtete Schiff des Bacchus; deren Welt war auch der Weinbach, an dem sie saßen, lagerten und schliefen, der Hain, in dessen Schatten sie tranken, sich bewegten, singend sich bargen, war die Baumgruppe, vor der und zu deren Seiten sie tanzten, und der breite, ansteigende Hügel, auf dessen erster Höhe der Flußgott im Halblichte ruhte. In allen drei Darstellungen war die Landschaft bald der Ort, bald der Fond des Geschehens, welches Geschehen selbst jedoch ein Handeln der Gestalten miteinander war, das von Ort und Fond, von dieser Art Weltbezug, auch abgehoben.

Das *Venusfest* war dank des freien Raumes ob der Putten, des hellen Inkarnates dieser Putten, der lichten Wiesen, hellen Wolken und der hellen Statue weit und hell gestimmt; die *Andrier* dank des dicht besetzten Raumes, des dunklen Inkarnates der Jünglinge, der schattigen Gewänder, dann der dunklen Bäume links und des dunklen Himmels und seiner Wolken rechts, dichter, dunkler gestimmt; und *Bacchus und Ariadne* endlich leuchtend, farbig.

2. Die Mythologie der Gewalt, nebst Religiösen Bildern der Gewalt.

Tizian weilte vom Oktober 1545 bis zum Juni 1546 in Rom; dort konnte er - wie bekannt - Werke antiker und neuerer Künstlerkollegen, so des Michelangelo, betrachten und studieren, insbesondere auch dessen *Jüngstes Gericht* (1536 - 1541).

Zwei Jahre später, ab Januar 1548, weilte Tizian, auch neun Monate lang, in Augsburg am Hofe Kaisers Karls V. (1500 - 1558, Kaiser 1519 - 1556), den er achtzehn Jahre zuvor (1530) anlässlich von dessen Krönung durch Papst Clemens VII. de' Medici in Bologna schon gesehen und zum ersten Male porträtiert hatte (Porträt verloren); in Augsburg schuf Tizian u.a. das Reiterporträt *Karls V. bei Mühlberg* (1548, Leinwand 3,32 x 2,79, Madrid, Museo Nacional del Prado 410); und wiederum zwei Jahre später vom Oktober 1550 bis zum Mai 1551 weilte Tizian zum zweiten und letzten Male bei Hofe in Augsburg.

1548, bei seinem ersten Aufenthalte in Augsburg, erhielt Tizian, inzwischen achtundfünfzig- oder sechzigjährig, von Maria von Ungarn (1505 - 1558), der Schwester des Kaisers und der Witwe Ludwigs II., Königs von Böhmen und Ungarn, der sehr jung bei Mohács gefallen (nämlich ertrunken) war, den Auftrag für die Gemälde der *Vier Verdammten*, welche ewige Strafen in der Unterwelt erlitten, *pene infernali*, wie der Kanzler des Kaisers Nicholas Perrenot de

Granvelle (1484 - 1550) sie 1549 in einem Briefe an Tizian denn auch nannte. Maria von Ungarn, zu jener Zeit im Auftrage ihres Bruders Regentin der Niederlande (1531 - 1555), schmückte mit diesen vier Gemälden wohl als Bildern *divinae maiestatis laesae causa* exemplarisch Bestrafter die große Halle ihres Sommerschlusses Château de Binche bei Brüssel, in der sie oberhalb der hohen Fenster angebracht wurden.

Viele antike Autoren erwähnten diese *Vier Verdammten*, die *Großen Frevler* Tityos, Sisyphos, Tantalos und Ixion, erwähnten auch einen der vier oder ihrer zwei; so Homer, *Odyssee* XI, 576 - 600; Pindar, *Olympische Oden* 1, 24 - 64; *Pythische Oden* 2, 21 - 48; Vergil, *Aeneis* VI, 595 - 600; *Georgica* IV, 484; Ovid, *Metamorphosen* IV, 455 - 461, VI, 403 - 411, u.a.; allerdings wohl nur Ovid (an der zuerst genannten Stelle) alle vier und zugleich als an einem Orte in der Unterwelt beisammen, der *sedes scelerata*; und schließlich berichtete Pausanias auch von gemalten Darstellungen einzelner dieser Verdammten, namentlich von der Hand des Polygnot (III, 18,15; X, 11,1; X, 29,3; X, 31,12)⁵⁶⁸. Oft stand dabei die Strafe im Zentrum der Erwähnung, so wurden die Frevler zu Figuren ewiger Strafbewegungen; der Frevler selbst, die Geschichte: daß Tityos sich an Leto vergriff (einer Gemahlin des Jupiter, der Mutter des Apollon und der Diana), daß Sisyphos Thanatos, den Tod, fesselte und die Unterwelt überlistete, um ihr immer wieder zu entkommen, daß Tantalos Ambrosia und Nektar vom Tische der Götter entwendete für seine irdischen Zechgenossen und/oder den Göttern seinen eigenen Sohn Pelops zur Speise vorsetzte, daß Ixion als Gast des Jupiter Juno begehrte, woraufhin Jupiter ihn ein bloßes Wolkenbild der Juno (Nephele) umfassen ließ, mit welchem Wolkenbilde Ixion den Kentaur zeugte, - diese Frevler wurden oft nicht berichtet oder, demzufolge, verschieden. Auch Tizian malte die Verdammten allein ohne jeden Hinweis auf die Frevler als Figuren ewiger Strafbewegungen; er malte *Tityos*, *Sisyphos* und *Ixion* 1548/49 und *Tantalos* 1553, von welchen Gemälden *Tityos* und *Sisyphos* erhalten und *Ixion* und *Tantalos* verloren sind, *Tantalos* durch einen Kupferstich des Giulio Sanuto aber bekannt.

Sisyphos und *Tityos*, 1548/49, Leinwand 2,37 x 2,16 bzw. 2,53 x 2,17, Madrid, Museo Nacional del Prado 426 und 427; *Tantalos*, 1553, Kupferstich des Giulio Sanuto.

In der Unterwelt: in einem felsigen, nach rechts rasch ansteigenden Gelände, unmittelbar jenseits dessen dunkle Wolken- und Rauchwolkenmassen, dann aufloderndes Feuer, zuckende Blitze fern und nah, auch ein Stück nachtblauen Himmels (vergebliche Öffnung), an solchem Orte stieg Sisyphos - bildfüllender, weit überlebensgroßer Figur -, lateral zu sehen, nach rechts,

⁵⁶⁸ Nachgewiesen in: *Der Kleine Pauly*, München (dtv) 1979, v. *Tityos* u. die anderen Namen; dort auch die Hinweise auf Pindar und Vergil's *Georgica*.

begleitet von Ungeheuern, auch schlangenartigen, die zwischen seinen Unterschenkeln, jenseits, hinter und vor ihm, herwärts äugten und ihr Maul aufrissen; Sisyphos stieg, nicht jung, doch kräftig, mit einem weißen Lendentuche angetan, das von einem dunklen Schale, der vor der Scham geknotet war, gehalten wurde, mit wehenden Enden zwischen und diesseits seiner Beine; Sisyphos stieg, gebeugter Knie und vorgebeugten Rückens, das Haupt schräg nach rechts zur Seite gewendet und auf die Brust gesenkt, sodaß er kaum atmen und den Weg nicht sehen konnte, den bekannten und so vielfach gegangenen; Sisyphos schleppte hier seinen Felsenbrocken, an Kanten aufblitzend, der ihm auf den Schultern, dem Genicke, dem Kopfe lag, den er vorne mit seinen beiden Händen faßte und hielt; er schleppte ihn voran und aufwärts das Gelände hinauf, welches dem aufgetretenen Fuße wie Platz bot.

Abermals in der Unterwelt: über Felsenbrocken, aufgetürmt wie zum Wellenbrechen, von Baumstümpfen, einem kleineren links unten, zwei größeren rechts oben, durchsetzt, über Felsenbrocken, jenseits derer links Feuer und über deren einen - halb rechts - sein Mantel gehüllt und aufgeworfen, lag Tityos - abermals bildfüllender, weit überlebensgroßer Figur -; er lag, auf die rechte Seite herabgestürzt, der Kopf, tiefer als der Leib, zur Brust hin vor- und angehoben, die Beine wie strampelnd in der Luft, die Schultern und Arme herab und hinauf weit gebreitet, mit der Rechten vor weiterem Falle sich tief unten auf eine Felsplatte stützend, die Linke im Unterarme in die Höhe gereckt und im Schmerze geballt - dank Projektion vor den Schwanzfedern des Adlers -, die Fußgelenke wie die Oberarme und Armgelenke von Ketten umwunden, welche mit ihren Enden an jenen Baumstümpfen befestigt; und über ihm war hier - wohl um sichtbar zu machen, daß die Strafe von Jupiter kam - der Adler⁵⁶⁹; von links und ferne herangeflogen, saß er hinter seinem Rücken, hatte seinen linken Fang ihm auf die Seite gestellt, saß gehobener Flügel, Hals und Kopf vor- und herabgebeugt, auf die klaffende, weite und lange Wunde gerichtet, die bereit liegende (und, wie wir wissen: stets nachwachsende) Leber zu fassen; der Kopf des Adlers stand leicht schräg und dem Kopfe des Bestraften gegenüber, Auge in Auge, immer wieder; am nächsten Felsbrocken rechts Efeu, dann eine Schlange⁵⁷⁰, die sich nach rechts, nach links und vor dem aufgeworfenen Gewand aufwärts wand, ihren Kopf gehoben und witternd.

Zum dritten Male die Unterwelt, doch, falls man Sanuto's Kupferstich⁵⁷¹ folgen darf, ein anderer Ort: ein weiter See (Homer: λίμνη) oder ein breiter Acheron, über den in der Ferne ein Ruderer (Charon) eilig ein Boot trieb mit

⁵⁶⁹ Ein Adler, kein Geier s. Wetthey vol. 3, p. 61.

⁵⁷⁰ Die Schlange erwähnt Hyginus, *Fabulae*, so: *Der Kleine Pauly*, München (dtv) 1979, v.

Tityos.

⁵⁷¹ Da Tantalos im Kupferstiche des Sanuto die Rechte nach der Frucht im Baume hebt, scheint dieser Stich die Komposition seitenrichtig wiederzugeben.

stehenden, die Arme hebenden, auch herausfallenden Männern an Bord, samt deren Wimpel, eilig einem Ziele zu, und jenseits am Ufer, fern und näher, brennende Gebäude und hochauf brennende, große Ruinen⁵⁷²: davor saß, nahe und in Ruhe, Tantalos, ein Greis (Homer: γέρων)⁵⁷³, nach vorne links gerichtet. Er saß auf einem Steine, dem sich eine Schlange aufmerksam entlang und an ihm empor wand, er hatte sein rechtes Bein und den rechten Fuß jenseits ins Wasser wohl auf einen tiefer gelegenen Stein gestellt, hatte sein linkes Bein und den linken Fuß auf einen näher gelegenen und höheren Stein gestützt, jenseits dessen ein Baum aufwuchs mit reichem Laube und vielen Früchten; Tantalos hatte sich rücklings zur Seite gebeugt, sich mit dem linken Arme und der linken Hand auf einen niederen Stein, jetzt knapp über dem Wasser, aufgestützt, hatte den rechten Arm gehoben, seine rechte Hand geöffnet, aufschauend und begehrend, nach einer der Früchte über dieser Hand zu langen, zu greifen; in dieser doppelten Richtung bald nach Wasser, bald nach Früchten verlangend, stets vergeblich, welche, wie wir wissen, immer wieder in die Tiefe entsanken und sich immer wieder in die Höhe enthoben.

Die beiden Bilder *Tityos* und *Tantalos* waren Gegenstücke - so Panofsky -, auch dank ihrer Figuration: *both figures are shown recumbent rather than standing and produce a fine, chiasitic pattern, the body of Tityus placed high but sloping downward, his right arm lowered; the body of Tantalus placed low but sloping upward, his right arm raised.*⁵⁷⁴ So mochte auch *Ixion*, auf ein Rad geflochten, figural *Sisyphos* korrespondiert und ihm, wie *Tantalos*, mit einem weiträumigeren Hintergrunde entgegengestanden haben.

Tizian malte vor dieser Serie von Bildern Mythologischer Gewalt wohl nur ein einziges Bild Profaner Gewalt, eine bedeutende Komposition, die vielfigurige *Schlacht von Spoleto* (die Darstellung einer zu Venedig offiziell für wahr gehaltenen Legende von einem Siege der Truppen des Papstes Alexander III. Bandinelli im Jahre 1155 über die Truppen des Kaisers Friedrich Barbarossa), erstes Projekt 1513/16, endgültiges Projekt und Ausführung 1537/38. Dieses Gemälde war Teil eines Historienzyklus zur ehrenden Erinnerung an jenen Papst von der Hand älterer und jüngerer Maler in der Sala del Gran Consiglio des Dogenpalastes, in welchem Saale es 1577 verbrannte. Zu einer Vorstellung von diesem Bilde helfen eine Skizze für die gesamte Komposition (Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins 21,788), drei Studien für einzelne Reiter und eine Studie für den Kopf eines Verwundeten (Florenz, Uffizien

⁵⁷² Wetthey vol.3, p.62: *the free rendering of the Castel Sant' Angelo ... a sort of miniature Colosseum ...*

⁵⁷³ Bekanntlich zitierte Tizian die Figur des rücklings hinstürzenden *Galliers* (Original ca. 160er Jahre v. Chr., augusteische Kopie 0,78 x 1,10), heute: Venedig, Museo Archeologico 55, z.B. Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, Tafel 154.

⁵⁷⁴ Panofsky op. cit. p. 149.

12.915 F, München, Staatliche Graphische Sammlung 2981, Oxford, Ashmolean Museum 718), alle ca. 1537⁵⁷⁵, ferner eine gemalte Kopie des Gemäldes (Anonym, Florenz, Uffizien 964, Leinwand 1,21 x 1,35) und ein Nachstich (Anonym, ca. 1560, Wien, Albertina HB 27,2 p. 18, 158, Stich 0,22 x 0,22⁵⁷⁶). Auch im Bereiche der Religiösen Malerei malte Tizian bislang nur wenige Bilder der Gewalt: als Wandgemälde die Ermordung einer unschuldigen Frau durch ihren eifersüchtigen Ehemann in einem der *Drei Wunder des hl. Antonius* (1510/11, als kaum Zwanzigjähriger, Fresko ca. 3,40 x 1,85, Padua, Scuola del Santo); und als Altarbild die Ermordung oder das *Martyrium des hl. Petrus Martyr* (1526/30, ursprünglich Holz, 1800 auf Leinwand transferiert⁵⁷⁷, 5,15 x 3,08, ehem. Venedig, SS. Giovanni e Paolo), 1867 verbrannt, doch durch Kopien an Ort und Stelle (wohl von Niccolò Cassana, 1659-1713) wie an anderem Orte und durch einen Holzschnitt (ca. 1558/86 von Martin Rota) bekannt. In diesen beiden Kompositionen stellte Tizian die dräuende Gewalt, die unmittelbar bevorstehende Ermordung, vor und neben weiteren Gestalten oder Szenen und vor oder in einer Landschaft, dar.

Als konzentrierte Darstellung unmittelbarer Gewalt ging jener Serie der *Großen Frevler* jedoch eine Serie von drei religiösen Bildern voran, welche Tizian fünf Jahre zuvor, 1543/44, für die Decke des Kirchenschiffes von S. Spirito in Isola in Venedig gemalt, welche Gemälde in der Mitte des 17. Jahrhunderts in die Große Sakristei von Santa Maria della Salute in Venedig transferiert wurden; Deckenbilder, in denen Tizian die Darstellung der unmittelbaren Gewalt durch einen Blick von unten, durch den Effekt des *di sotto in sù*, noch steigerte⁵⁷⁸. Jenen einsamen Gestalten der Gewalt erleidenden und der Gewalt ergebenden Frevler gegenüber handelte es sich in diesen Gemälden zweimal um zwei und - im mittleren Bilde - um drei Gestalten und - zunächst - um zwischenmenschliche Gewalt.

Kain erschlägt Abel, Abraham's Opfer, David und Goljat, 1543/44, Leinwand 2,92 x 2,80 bzw. 3,28 x 2,82 bzw. 2,92 x 2,82, Venedig, Santa Maria della Salute, Große Sakristei.

Die drei Gemälde waren an der Decke wie übereinander hängend angebracht. Das erste und (entsprechend der jetzigen Hängung) oberste Gemälde stellte *Kain erschlägt Abel* dar, das mittlere, ca. 35 cm als die anderen höhere, das *Opfer des Abraham* und das dritte, unterste Gemälde *David und Goljat*⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ Wethey, *Drawings*, Nrn. 5 - 5c.

⁵⁷⁶ Ich danke Univ.-Doz. Dr. Achim Gnann, Kurator der Albertina in Wien, für die technischen Angaben.

⁵⁷⁷ S. Wethey, vol. 3, p. 263 (Addenda), dort auch leicht größere Maße.

⁵⁷⁸ Wethey vol. 3, p. 120, sagt sogar, die Figuren aller drei Darstellungen seien solcher Art verkürzt, daß sie von unten aus einem einzigen Punkte zu sehen seien.

⁵⁷⁹ Das nach unten Schlagen und Drängen, verbunden mit der Schwere, in dem einen Bilde (*Kain und Abel*) und das nach oben Streben, einem sich öffnenden Himmel zu, verbunden mit der

Wohl die Schwierigkeit einer sehr verkürzten Darstellung für einen Blick *di sotto in sù* veranlaßte Tizian, dieses Mal die Darstellungen in Abschließenden Zeichnungen vorzubereiten und mittels einer Quadrierung auf die Leinwand zu übertragen, wie die Abschließende Zeichnung für das *Opfer des Abraham*, die erhalten blieb, belegt (technische Daten s. eingangs dieses Kapitels).

Das erste Bild: ein Felsgrat, ansteigend und wieder sinkend, zog sich von links nach rechts in der Breite des Bildes hin, links an dessen Abhänge, schräg absteigend und vom Winde gebeugt, ein Baum. Alles Geschehen unmittelbar vor den Wolken: in landschaftlicher Einsamkeit und hoch auf diesem felsigen Berge hatten Kain und Abel, in Fellgewändern, ihre Opfer dargebracht. Und auf diesem Felsengrate, über dessen Höhe herwärts niedergestürzt, lag und hing nun mit seinem Unterleibe der Jüngere, das rechte Unterbein, der rechte Fuß jenseits, zum fernen Baume parallel, in der Luft, in seinem Oberkörper zur Seite, zum Bruder gewendet, der rechte Arm näherzu vorgestreckt, die Hand in Angst und Entsetzen gespreizter Finger aufgehoben, der linke Arm und die linke Hand, auch sie gespreizter Finger, zur Seite, zum Bruder hin ausgestreckt, dank Projektion vor dessen Gesäß, den Ort der muskulösen Kraftentfaltung, wie flehend, wehrend, auch der Kopf, blutend und tropfenden Blutes, zur Seite empor gewendet. Weiter rechts dann, aufragend und ausgreifend nach links und rechts, Kain; er war zwischen Abel und dessen am rechten Rande aufgeschichteten Altar mit dessen Feuer und dessen senkrecht aufsteigendem Rauche hineingetreten, sie zu trennen, und stand nun auf seinem linken, kräftigen Beine, federnd im Knie, und trat mit dem rechten Beine, mit Fuß und Ferse, dem Jüngeren auf Brusthöhe in die Seite, als wolle er den Jüngeren mit der Kraft seines Fußtrittes über den Felsgrat drücken und kippen; mit beiden kräftigen Armen und Händen hob er einen Baumstamm über den Kopf⁵⁸⁰, horizontal, um den Bruder zu erschlagen; hinter ihm, rechts seiner Wade sichtbar, dank Perspektive niederer und ferner, sein Altar, darauf sein Feuer, von dem eine dunkle Rauchwolke jenseits seiner Beine mächtig und mächtiger und quer zum Himmel anstieg⁵⁸¹.

Das zweite Bild: abermals zog sich der obere Rand eines felsigen Berges, auf und ab im Wechsel, von links nach rechts in der Breite des Bildes hin, am Anstiege links - wie auf dem vorigen Bilde der Baum - so hier der Hals und der Kopf des, halb gehobener Ohren wohl hörenden, ruhig nach vorne links schauenden, Esels: das Geschehen fand wiederum auf Bergeshöhen (Gn.

entstehenden Leichtigkeit, in dem anderen Bilde (*David und Goljat*) ließen mich die umgekehrte Reihenfolge als die ursprüngliche vermuten; doch geht z.B. Wethey davon aus, daß in der heutigen Reihenfolge die ursprüngliche gewahrt sei: demnach hätte Tizian gesucht, die Hauptbewegungsrichtungen in den drei Gewaltszenen zusammenzustauen.

⁵⁸⁰ *Iratusque est Cain vehementer, et concidit vultus eius*: „Kain wurde sehr zornig und senkte sein Angesicht“ (Gn. 4,5).

⁵⁸¹ S. die Anmerkung zu den Wolken in *David und Goljat*.

22,2) vor Wolken und Himmel⁵⁸² statt. Es folgte, ventral gestellt, die zentrale Figur des kräftigen, breitbeinig stehenden, mächtig aufgerichteten, ausgreifend handelnden und handlungsbereiten greisen Abraham, sein rechtes Bein näher, von dem zur Seite wehenden Kleide und dem mächtig aufwehenden Mantel blank, sein linkes Bein zurück, der rechte Arm mit dem fest gefaßten Schwerte im Bogen erhoben, dessen Schneide zum Himmel gerichtet war; ausholend schaute Abraham jetzt jedoch, den Kopf zurückgebogen, auf, da ein junger Engel, herab- und herzugeflogen, ebenfalls eines blanken und eines bedeckten Beines, mit der Rechten sein Schwert anrührte und ihn ansprach, mit der Linken zum Himmel weisend, woher die Botschaft (Gn.22,11); Abraham hatte seinen linken Arm, kräftig wie der rechte, noch niedergesenkt, das Köpfchen Isaaks entschieden und fest nach unten gedrückt, seine Hand auf dessen Backe und seitlichem Hinterkopfe, die Handwurzel auf dessen Genick; und der Knabe kniete von rechts nach links, vom Nahen ins Ferne, unter die Hand des Vaters gebeugt und hergedrehten Gesichtes inmitten herabwehender Haare; er kniete auf dem Brandaltare, der, sorgfältig aus Ästen geschichtet (Gn. 22,3 und 9), knapp am und über dem Bergrande stand; ganz rechts und neben dem Altare der Kopf eines jungen Widders, wie ganz links der Kopf des Esels, der Widder inmitten des Laubes. Das dritte Bild: zum dritten Male zog sich nun ein Felsbrockengeröll in der Breite des Bildes hin, von links nach rechts steigend. Tizian verlegte die Begegnung Davids und Goljats in die Höhe und die Einsamkeit eines Gebirges und vor die Wolken des Himmels. Neben und auf Felsbrocken, die wie zugehauen wirkten, lag das Riesenhaupt des Goljat auf seiner Seite, näherzu nach rechts gewandt, an Stirn und Jochbein oder Schläfe blutend, doch ruhig wie schlafend, abgeschlagen; daneben auf dem ansteigenden Gerölle lag der Leib des Riesen, durch den Schwertschlag offenen Halses, der Torso im Lederkoller, und höher, leicht angezogen, das blanke, rechte Bein mit geschientem Gelenke und der blanke Fuß, das linke Bein - der Oberschenkel angeschnitten sichtbar - führte jenseits hinab; unter der Wade des rechten Beines, doch ferner, ein Bäumchen, tot mit toten Ästen, weiter rechts, diesseits ein Bäumchen mit Blättern. Goljat hatte, von Davids Steine getroffen und ohnmächtig rücklings niederfallend, die Arme ausgebreitet, die Hände seltsam verdreht, nach außen die Rechte, nach innen und oben die Linke (welche nach der Disposition dem Baume in *Kain und Abel* korrespondierte). Bei und auf Goljats linkem Arme stand und kniete David, ein Junge⁵⁸³, lateral nach rechts, David stand mit seinem rechten Beine diesseits und kniete mit seinem linken Beine auf dem Ellenbogen und dem Oberarme des Toten, wehenden Gewandes, und er richtete sich schräg

⁵⁸² S. auch hier die Anmerkung zu den Wolken in *David und Goljat*.

⁵⁸³ Die Überlieferung nennt den David einmal *adulescens* (1. Sm. 17,42) und einmal *puer* (1. Sm 17,33), woraus sich bekanntlich verschiedene ikonographische Traditionen ergaben; Tizian folgte der letzteren, bei welcher man unter *puer* ‚Knabe, Junge‘ verstehen konnte.

aufwärts, hob seine beiden Arme gefalteter Hände dringlich - dank Projektion sein Gesicht verdeckend - zum Himmel auf⁵⁸⁴, dahin, wo die Wolken sich ihm öffneten und ihm der Himmel hell und licht erschien⁵⁸⁵, betend und dankend; auch dieser Sieger kniete auf dem Besiegten, doch betend; und unter seinen Armen und Händen, an den Torso dieses Riesen gelehnt, lag und stand dessen Schwert, Griff und Parierstange, mit welchem Schwerte der Knabe - des Dankes wert es Wunder - den Riesen enthauptet.

In dem ersten Bilde trat Kain und wollte den Abel erschlagen nach links und nieder; in dem zweiten und mittleren Bilde stand Abraham, in der Gewalt angehalten und anhaltend, in der Spannung des Links - Rechts, des Oben - Unten; und auch im dritten Bilde war der Philister, getroffen, nach links hin gestürzt, doch betete David obenüber beschwingt und dringlich nach rechts hinauf zu dem Himmel.

3. Die mittleren *Poesie*.

Tizian traf den Prinzen Philipp zum ersten Male im Dezember 1548 in Mailand; Tizian war sechzig oder achtundfünfzig, der junge Prinz, seit einigen Jahren Herzog von Mailand, einundzwanzig Jahre alt; sie trafen sich drei Jahre später in Augsburg wieder, 1551, sahen sich während dieses zweiten Aufenthaltes des Tizian in Augsburg wohl mehrmals und darnach nicht mehr. Es ist möglich, daß Tizian schon bei jenem ersten Treffen in Mailand von dem Prinzen den Auftrag für die Berliner Version der *Venus mit Cupido und einem Orgelspieler* entgegennahm, welchem Orgelspieler Tizian die Gesichtszüge des Prinzen verlieh (*Venus mit Cupido und Prinz Philipp, die Orgel spielend*, ca. 1548/49, Leinwand 1,15 x 2,10, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie 1849), ein Bild, dessen Madrider Hauptversion (Leinwand 1,48 x 2,17, Madrid, Museo Nacional del Prado 421) Tizian ca. 1545/48 für des Prinzen Vater, Kaiser Karl V., erfunden und gemalt hatte. Infolge des späteren, des Augsburger Treffens

⁵⁸⁴ Eine sehr ähnliche Darstellung des Gebetes gibt es, gut hundert Jahre später, von der Hand des Gian Lorenzo Bernini, mit einer in der Expositionsansicht von halb links auch ähnlichen Verdeckung des Gesichtes durch die im Gebet erhobenen Arme: in der Figur des *Daniel* (1655/57, Marmor, überlebensgroß, Rom S. Maria del Popolo, Capp. Chigi); vgl. auch Bernini's *Studie für diese Expositionsansicht* in Leipzig (Graphische Sammlung des Museums der Bildenden Künste NI 7892). S. Rudolf Kuhn, *Gian Lorenzo Bernini, Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen*, Frankfurt 1993 (Ars Faciendi vol. 5), bes. p. 123 und Abb. 6 und 10. Online-Ausgabe ohne Abbildungen: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4692/>.

⁵⁸⁵ Falls dieser Himmel dem ursprünglich gemalten entsprach, s. Giovanna Nepi Sciré, "Recent Conservation of Titian's Paintings in Venice", in: Susanna Biadene (ed.), *Titian, Prince of Painters*, Ausstellungskatalog Washington, München 1991, 109 - 132, p. 119: ... *the three canvases ... are severely abraded in the skies, which are completely repainted with a non-original configuration of clouds. Traces of Titian's skies are virtually non-existent, as is apparent in the x-rays of the Sacrifice of Abraham.*

entstanden dann nach und nach die mittleren und die späten *Poesie*⁵⁸⁶, entsprechend einem eher wohl allgemein gehaltenen Auftrage: *Poesie* und *Amori*, vorzugsweise nach Ovid; aufgrund welchen Auftrages der junge Prinz seinem erfahrenen Maler an einem Zentrum der humanistischen Studien sogar die Auswahl der einzelnen *Poesie* weitgehend überlassen haben könnte, angemessen, wie sich verstand, dem Prinzen und Sohne kaiserlicher Majestät, wo immer dieser residieren und herrschen mochte.

Die ersten zwei Gemälde dieser mittleren *Poesie* waren *Venus und Adonis* sowie *Danae und der Goldregen*, beide in Madrid. Tizian variierte zunächst auch hier Erfindungen, die er schon früher, ca. acht Jahre zuvor, und dieses Mal für Alessandro Kardinal Farnese (1520 - 1589) gemacht, deren eine wohl durch eine Radierung von Sir Robert Strange, 1769, überliefert⁵⁸⁷ und deren andere in Neapel erhalten ist (*Danae und der Goldregen mit Cupido*, 1545/46, Leinwand 1,20 x 1,72, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte Q 134).

Prinz Philipp erhielt das Gemälde *Danae und der Goldregen* noch in Madrid, nicht viel früher als im Juli 1554, als er sich gerade nach England aufmachte, um die englische und irische Königin Maria I. Tudor (1516 - 1558, Königin seit 1553) zu heiraten. Das wohl früher konzipierte, doch vielleicht um wenige Monate später erst fertig gestellte⁵⁸⁸ Gemälde *Venus und Adonis* ging im November 1554 direkt nach England (s. den Brief des - durch seine Heirat nunmehr - Königs vom 6. Dezember 1554 über den Zustand des Gemäldes bei dessen Ankunft). Philipp nahm das Gemälde *Venus und Adonis* dann wohl bald nach Brüssel in die spanischen Niederlande mit. Und dort erhielt er spätestens im September 1556 auch das Gemälde *Perseus und Andromeda*, heute in der Wallace Collection in London, welches Bild Tizian zusammen mit einem Gemälde *Medea und Jason*, zu dessen Ausführung es wohl garnicht gekommen, als ein zweites Paar angekündigt hatte. Philipp, seit 1556 König von Spanien⁵⁸⁹, kehrte im August 1559, wahrscheinlich mitsamt seinen *Poesie*, nach Madrid zurück und blieb dann in Spanien.

Venus und Adonis, 1553/54, Leinwand 1,86 x 2,07 (links - vielleicht im 18. Jh. - um 10 cm vergrößert), Madrid, Museo Nacional del Prado 422.

Ovid erzählte die Begegnung von Venus und Adonis ausführlich und legte Venus dabei eine weitere Geschichte - von Hippomenes und Atalanta - in den

⁵⁸⁶ Zu den mittleren und den späten *Poesie* s. auch Grundmann, *Tizian und seine Vorbilder*, pp. 197 - 215, mit einer Reihe von Beobachtungen figuraler und kompositioneller Zusammenhänge und Verweise der *Poesie* unter- und aufeinander und Überlegungen, in welcher Reihenfolge Tizian - nach den Hinweisen darauf in solchen Zusammenhängen und Verweisen - die Serie der *Poesie* für Prinz und König Philipp wohl hätte beieinander aufgehängt haben wollen.

⁵⁸⁷ S. Wetthey vol. 3, Cat. L-19, Tafel 95.

⁵⁸⁸ So vor allem Keller, pp. 131sq. mit stilkritischer Begründung.

⁵⁸⁹ Da die Ehe Marias I. mit Philipp kinderlos blieb, folgte ihr, wie bekannt, auf dem englischen und irischen Throne deren Halbschwester Elisabeth I.

Mund, als Binnenerzählung⁵⁹⁰. Hier genügt die Rahmenerzählung und diese nach einigen wenigen Momenten:

Das kam so: es küßte die Göttin der Sohn [sc. Amor]; aus dem Köcher Ragt' ihm ein Pfeil - er beachtet' es nicht - und ritzte die Brust ihr. Venus, verletzt, stieß von sich den Sohn; doch es hatte die Göttin Selbst sich im Anfang getäuscht: sie war tiefer verletzt als sie ahnte. Von der Gestalt des Mannes [sc. Adonis] berückt, ...

...

... Dem Himmel wird vorgezogen Adonis.
Ihn hält sie, ihm Gefährte ist sie ...

...

[Venus spricht:] „... und siehe
Hier zu gelegener Zeit einer Pappel erquickenden Schatten!
Polster gewährt uns der Rasen. Mit dir an der Erde zu ruhen,
Macht mir Vergnügen“ - sie streckt sich hin: das Gras und er selber
Waren ihr Lager. Den Nacken geschmiegt an die Brust des Geliebten,
Schaut sie ihn an und erzählt und vermischt die Geschichte [sc. von
Hippomenes und Atalanta] mit Küssen:

...

„Diese vermeide, mein Liebster, und alle die wilden Geschöpfe,
Die nicht den Rücken zur Flucht, die die Brust zum Kampfe dir weisen!
Denn sonst könnte die Kühnheit, die deine, uns beide versehren.“
Effuge, ne virtus tua sit damnosa duobus!
„Sei doch ja nicht, Geliebter, verwegen auf meine Gefahr hin!“ (v. 545)

Also ermahnt sie den Jüngling und fährt auf dem Schwanengespanne [bei
Tizian das übliche Taubengespann]
Fort durch die Luft [bei Tizian bleibt Venus zunächst und Adonis bricht
auf]. Doch der Heldenmut widerstrebt der Ermahnung.
...sed stat monitis contraria virtus.
Zufall fügt, daß die Hunde in seinem Versteck einen Eber
Sicher erspüren und hetzen ...
... Es [das Ebertier] treibt ihm die Hauer
Tief in die Leisten: da liegt er sterbend auf gelblichem Sande.
Noch nicht war Cytherea nach Cypros gelangt: durch die Lüfte

⁵⁹⁰ Die *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* des Diego Hurtado de Mendoza (1503 - 1575), auch Spanischen Botschafters Karl's V. in Venedig, welche, Ovid nachfolgend, diese beiden Stoffe ebenfalls verband und gerade 1553 in Venedig gedruckt wurde, belegt ein spanisches, humanistisches Interesse an diesen Gegenständen, selbst wenn *nothing in the poem is specifically significant in relation to the picture* des Tizian, wie Wetthey vol. 3, p. 188 schon schreibt. Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, edd. Luis F. Díaz Larios, Olga Gete Carpio, Madrid 1990, pp. 167 - 193.

Schwebt sie noch immer im leichten Gefährt mit den Schwingen der Schwäne.

Da vernimmt sie von fern des Sterbenden Stöhnen: die Vögel
Lenkt sie, die weißen, dorthin. Und als sie ihn sieht aus dem hohen
Himmel bewußtlos liegen, den Leib in dem eigenen Blute,
Springt sie hinab; sie rauft sich das Haar und die Binde des Busens,
Schlägt sich die Brust ...

Ovid, *Metamorphosen*, X, 525 - 559, 705 - 723 (übers.
Breitenbach, mit Änderungen; v. 545 um des Zusammenhanges
willen hinter v. 707 versetzt).

Die Darstellung des Tizian:

Nach einigen antiken Autoren: die Höhen und die Weiten des Libanon⁵⁹¹. Eine niedrige Geländestufe vornean, von Erde, äußerst rechts auch von Pflanzen bedeckt.

Das Gemälde wurde - vielleicht im 18. Jahrhundert - links um 10 cm vergrößert (die Naht in der Leinwand deutlich): damals wurde der Baum ganz links hinzugefügt, der seitdem die gesamte Bildhöhe durchmaß, die Komposition anhebend. Ursprünglich kam zuerst, die Komposition damit anzuheben, der dunkelgoldene Krug, nach links, leicht in die Ferne umgestürzt. Jener Krug vornean links in *Bacchus und Ariadne* war leicht in die Ferne und nach rechts hin umgestürzt, er lag Bacchus gegenüber und offen; und der Krug am Bildrande rechts in den *Andriern*, neben, wie im Rücken der schlafenden Bacchantin, war in die Nähe, ebenfalls nach rechts umgestürzt, doch im Bildschlusse und nun eben leer; dieser Krug in *Venus und Adonis* war aber nach links, in die Vergangenheitsrichtung, umgestürzt, er war bis zur Neige geleert, ohne Aussicht und Hoffnung auf neue Füllung; so lag er zu Füßen des Lagers der Venus.

Dieses Lager der Venus bestand aus einem Felsklotz - links, jenseits des Kruges, und rechts sichtbar -, bräunlich-grau, schräg halb in die Ferne, halb in die Nähe gerichtet; und das Felslager war von einem nach außen dunklen, violett-purpurnen, nach innen heller violetten Jagdgewande der Venus mit einer weitoffenen, siebenfachen Miederschnürung bedeckt, von ihm verhüllt. Venus, goldblonden Haares, die Flechten mit einem weißen Bande aufgebunden, saß darauf, nackt, mit ihrem hellen, grauschattigen, festen Körper; sie saß, vom Rücken zu sehen, nach links, halb in die Ferne, gewandt; sie hatte ihr rechtes Bein hinaufgezogen und darauf gelegt, im Knie halb herwärts gewinkelt, sodaß ihre rötliche, wohl leicht schmutzige Fußsohle zu sehen war; das rechte Bein war von Innen zu sehen und das linke von Außen; das linke Bein, ebenfalls im Knie gewinkelt, an der Innenseite und der Ferse wohl leicht verschmutzt, stand auf der Erde, infolge der Drehung des

⁵⁹¹ S. Panofsky p. 152.

Oberkörpers nur auf den Zehen, doch mit Kraft. Tizian gestaltete das unterliegende Jagdgewand derart durch, daß es mit der zunächst bequemen Lage der Göttin und mit der Schrittfigur ihrer Beine korrespondierte, so lief der linke Saum des Wamses, bald als Saum der Außenseite, bald als Saum der Innenseite hin- und wieder schwingend, von der Ferse des höher gelegenen rechten Fußes zur Erde herab, so erschien das Unterbein des stehenden Beines vor der Außenseite, der Fuß dann vor der Innenseite des Gewandes und standen die Zehen auf der Erde fest, und so liefen eine Lichtbahn dort, wo eine Seitennaht des Wamses verlaufen mochte, und der Saum der rechten Miederhälfte wie die Grenzen einer Schabracke aufwärts auf den Hintern der Göttin zu, ihn und seine runden Backen, rechts wie links, betonend. Aus dieser - zunächst bequemen - Sitzlage, auch etwas tiefer sitzend, als das hochgezogene Bein auflag, neigte sich Venus nun nach rechts, drehte sich in den Schultern leicht und noch weiter, mit ihren Armen Adonis, der im Aufbruch, die Brust und den Rücken umschlingend, ihn zu halten, und sie suchte, zu ihm aufgewendeten Kopfes, mit ihrem Blicke den seinen, ihn zu beschwören, selbst dabei nahe der Gefahr, hintüber zur Seite zu stürzen. Und der weiße Schleier der Venus, auf dem sie zusätzlich saß, der über den ferneren Unterschenkel und das Knie hergelegen war, lief, als wäre nichts an der komplizierten Haltung und Balance, ihre linke Seite hinauf und jenseits ihres Kopfes über den linken Arm herwärts.

Und jenseits ihres Felsensitzes, jenseits des höher liegenden Beines der Venus, der Zweifigurengruppe aus Venus und Adonis nach links nachgesetzt, ein leicht erhöhter Hügel, auf dessen Höhe Amor ruhte, braunockernen Haares, mit blaugelbrosen Flügeln und mit Stiefeln angetan, und schlief: halb nach rechts und in die Nähe gewandt, auf dem Boden sitzend, den Rücken gegen eine Bodenwelle gelehnt, die Beine bald leichter, bald stärker angezogen, den rechten Arm über die Bodenwelle zur Seite gelegt, dort den Pfeil noch in der Hand und gegen seinen Arm haltend, das Haupt zur linken Schulter geneigt und gegen den linken Handrücken gestützt, schlief er tief, sein Werk war getan. Tizian bereitete Amor auf jenem Hügel, ockernen Grases, olivgrüner Pflanzen, einen eigenen Platz, in dem Schatten eines mächtigen Baumes jenseits seiner und zugleich zwischen diesem mächtigen Baume und einem dünnen, ihm zugeneigten, diesseits seiner und abermals einem mächtigen Baume in der Nähe. An dem letztgenannten und näheren Baume hingen Waffen, hingen ein Köcher mit Pfeilen und ein Bogen, beide rotviolett, mit flatternden Bändern am Köcher, vielleicht die Jagdwaffen der Venus, auf deren Seite sie ja hingen. Jagdwaffen - der Venus?

... Sie, die gewohnt war, ...

Schweift [sc. nun für und mit Adonis] durch Berge und Wälder, durch buschüberwachsene Felsen,

Schürzt sich das Kleid bis zum Knie in die Höhe nach Art der Diana.

Hunde versteht sie zu hetzen und Tiere zu jagen, die sichere Beute gewähren: vornüber sich beugende Hasen und Hirsche, Hoch im Geweih, oder Rehe. Doch meidet sie kräftige Eber,
Ovid, *Metamorphosen*, ebenda 533sqq.

Wahrscheinlich jedoch Jagdwaffen des Adonis und jene Waffen, mit denen Adonis ihren Rücken herwendende und fliehende Tiere hätte jagen können, was Adonis verschmähte, Jagdwaffen, die er bei Venus zurückließ. Der Köcher nahm die Richtung des fernereren, mächtigen Baumes auf, die Bogensehne die Richtung des näheren, dünnen Baumes, und der Bogen selbst variierte den langhin geführten Schleier der Venus.

Adonis, die zweite Figur dieser Zweifigurengruppe, rechts der Venus, kurzen und braunlockigen Haars, trug halbhohe, rosaviolette Stiefel aus Sandalen und Wadenschutz, mit einem Medaillon und einer Perle geschmückt, trug ein schleierdünnes Hemd, herab gerutscht und am Brustrand sichtbar, und, über der linken Schulter hängend, ein kurzes, violettrotes Kleid mit schwingend gebogenen Falten vor seinem Leibe, das, empor gerutscht, die Oberschenkel halb frei ließ, sowie, von der anderen Schulter aus, einen Gurt mit einem Medaillon, wohl einem Bilde der Venus, längs querüber der Brust mit einem frei hängenden Jagdhorn. Adonis trat von jenseits der Lagerstatt, sichtbarlich kräftigen linken Knies, mit dem rechten Beine und Fuße nach halbrechts näherzu kräftig und federnd auf und vor, an Venus vorbei, im Aufbruch; sein Kopf stand, jenseits des erwähnten Brustbandes, ob Hals und freier Brust, war zu seiner Rechten gewandt und geneigt, Venus zu; der Kopf des Stehenden höher als der Kopf der Sitzenden, jedoch Gesicht zu Gesicht, Blick zu Blick, Auge in Auge, freien Mutes sicher der eine, flehend die andere; Adonis hatte den rechten Arm wie ein Sieger im Bogen gehoben und hielt, jenseits der Venus, fest mit der Rechten erfaßt und schräg herabgerichtet, den wolkenfarbig gefiederten Wurfspieß, der dank der Projektion optisch - Venus traf; Adonis hatte den linken Arm herabgeführt, die Hundeleinen um den Oberarm gebunden, über rosaviolettem Tucho, auf daß sie in den Arm nicht schnitten, er hatte den Unterarm samt Hand kräftig einwärts hervorgedreht - ein Mann, der zuzufassen wußte, - und die Leinen seiner Hunde, locker kräftig, in der Hand.

Man beachte die rhythmische Folge der Beine der Venus, die Korrespondenz der näheren Beine der Venus und des Adonis, die Entsprechung auch des Fusses der Venus ganz links und der Hand des Adonis ganz rechts. Tizian wendete die beiden Bewegten Figuren der Zweifigurengruppe in die Ferne und in die Nähe gegeneinander und setzte sie links und rechts nebeneinander, ähnlich jener Zweifigurengruppe der treppauf- und -absteigenden Jünglinge in Raffael's *Schule von Athen*. Adonis trat kräftig auf und vor, an Venus vorbei, doch im Blicke auf sie: Adonis brach zur Jagd auf, seiner Liebe und ihrer sicher; er brach auf wie für sie; in eben dieser Liebe von Venus umschlungen,

nicht aufzubrechen; im Umschlingen beieinander und sich trennend: Adonis - wie wir wissen -, ihrer Liebe und der seinen sicher, überhob sich.

Venus' Klage über den toten Adonis:

„...O daß du, Verwegner,

Jagtest und, schön, wie du warst, des Waldes Tiere bekämpfst!“

Bion von Smyrna (E. 2.Jh. v. Chr.), *Epitaphios Adonidos*, 60sq.
(übers. Manso)⁵⁹².

Tizian figurierte in diesem Gemälde nicht nur eine Zweifigurengruppe, sondern eine Erweiterte Zweifigurengruppe, erweitert um die drei Jagdhunde rechts, welche Adonis an ihren Leinen sich voran führte: der nächste Hund, weißgraubraun, hielt auf dem Wege aller vier Gestalten nach rechts mit seinen Vorderbeinen und -pfoten deutlich an und inne, wendete den Kopf halb zu seiner Rechten und schaute, um zu wittern, so wie auch Adonis seinen Kopf wendete und schaute; der zweite Hund, grau, ferner, schritt mit seinen Vorderbeinen und -pfoten leicht und locker aus, den Kopf im Profile gespannt und nach rechts gehoben, und schaute auf, so wie Venus ihren Kopf im Halbprofile hob und Adonis anschaute; und der dritte Hund, dunkelbraun, doch grauen Schwanzes, mit einem roten Halsbande, noch ferner, stand, um- und nochmals umgekehrt, er stand, vom Bildrande einwärts, im Halse dann herwärts, im Kopfe der eigenen Stellung entgegen gerichtet und in die Höhe schauend, da, auf dem gemeinsamen Wege umgekehrt und nochmals sich wendend - kompositionell zum nächsten Teile führend. Tizian figurierte Venus und Adonis in der Zweifigurengruppe als Hauptteil der Komposition; er figurierte Adonis durch diese Erweiterung um die Hunde aber auch als seinen Hunden nach Wendung, Richtung und Ziel zugetan; und er stellte Adonis - durchaus in zweiter Hinsicht – auch zwischen Venus und die Hunde, zwischen diejenige, die sein Bleiben erflachte, und diejenigen, die auf dem Wege zur Jagd. Tizian gestaltete die Hunde zugleich so, als wenn sie die Regungen ihres Herrn teilten und diese verkörperten, so in dem nächsten der Hunde des Adonis sich zur Seite Wenden und sein prüfendes Schauen, in dem fernsten der Hunde, daß Adonis auch umzukehren und zu bleiben versucht war, dann aber doch sich zur Jagd wendete, und in dem Haupthunde in der Mitte das gehobenen Kopfes lockere, leichte geradeaus Schreiten zur Jagd.

Jenseits der drei Hunde stieg das Gelände aus der Tiefe steil an, das Jagdgelände, gelbgrün, weißgrau, in der Ferne dann blaue und hohe Berge; und dort, in diesem Jagdgelände, war in halber Höhe zwischen Bäumen ein anderer Platz bereitet: vom sich öffnenden Himmel herab, von Venus auf ihrem taubengezogenen Wagen aus, die auf dem Wege nach Zypern herwärts

⁵⁹² *Antike Lyrik*, hrsg. Carl Fischer, München 1964, pp. 325sq., darin die Übersetzung dieses Epitaphios von Johann Caspar Friedrich Manso (1807) unter dem Titel *Idyllen*.

umgekehrt, trafen, über dunkle Wolken hinweg, dort Lichtstrahlen ein, den Todesort des Adonis bezeichnend.

Fern liegt in dem Gebirge der schöne Adonis, ...

Bion von Smyrna (E. 2.Jh. v. Chr.), *Epitaphios Adonidos*, 7
(übers. Manso).

Tizian gab der Zweifigurengruppe aus Venus und Adonis durch jene Erweiterung um die Gruppe der Hunde ein Übergewicht nach rechts hin, sie wurde an die Grenze ihrer Auflösung gebracht und darin gehalten⁵⁹³; dem entsprach die Motivfolge aus sitzendem Verweilen, Aufbruch und beginnendem Gehen; dem entsprach auch und erweiterte ihn zugleich der Kontrast aus dem festen Felsensitze der Venus und dem, ihn vergrößert wiederholenden, festen Hügel, auf welchem Amor ruhte, auf der einen Seite und auf der anderen Seite aus dem schräg und steil aus der Tiefe ansteigenden Jagdgelände, samt den hohen, blauen Bergen in der Ferne, welches in seinen Konturen zugleich das Jagdhorn und die erhobenen Köpfe der Hunde variierte. Und der Todesort des Adonis lag dem Ruheorte Amors gegenüber; und die Venusstrahlen fielen dem Ruhebaume Amors parallel nieder, und sie antworteten dem Wurfspieße des Adonis.

Das Inkarnat der Göttin mit seinen Schatten war dem blauen Himmel mit dessen schattigen Wolken komplementär, das Bein der Göttin leuchtete vor dem dunklen Hintergrunde des Hügels, und das Inkarnat des Adonis, nicht seiner Brust, doch seiner Schenkel, war der Farbe des mittleren Hundes nahe und dann dem Jagdterrain.

Die Gesamtfigur des hohen und blauen Himmels - in dem ursprünglich ja nahezu quadratischen Gemälde - war ein Echo der Venus und des Adonis, jenes blauen Himmels, der umgeben von grauen, gelben, rotockernen Wolken, welche ihrerseits mit dem Hügel rechts, den Bäumen und auch den Jagdhunden zusammenstimmten. Der Kopf des Adonis stand noch vor diesem Himmel, seine linke Schulter bereits vor den inkarnatfarbenen Wolken, die sich nach rechts hin verdunkelten.

Danae und der Goldregen mit Amme, 1553/54, Leinwand 1,29 x 1,80, Madrid, Museo Nacional del Prado 425.

Zu Tizian's Zeiten waren eine naheliegende und die ausführlichste Quelle für die *Poesia* der Danae bereits Boccaccio's *Genealogien der heidnischen Götter*:

... Dieser [sc. ihr Vater Akrisios, König von Argos] ..., der nur eine einzige Tochter Danae hatte, hatte vom Orakel zur Antwort erhalten, daß

⁵⁹³ Es ist nicht ausgeschlossen, daß man später mit der Anstückung und der Vergrößerung der Leinwand um 10 cm nach links hin diesen Drang nach rechts - soweit wie möglich - aufheben wollte.

er von der Hand dessen, der von seiner Tochter geboren würde, sterben werde [sc. Perseus, versehentlich durch das Medusenhaupt in dessen Hand]. Um dem vorangekündigten Tode zu entkommen, brachte er die Tochter in einen gewissen Turm beiseite und befahl, daß Acht gegeben werde, daß kein Mensch [kein Mann] zu ihr gelangen könne. Dann geschah es jedoch, daß Jupiter - auf die vernommene Kunde von ihrer Schönheit hin - sie begehrte und, da er keinen anderen Zugang zu ihr sah, sich, in einen Goldtropfen verwandelt, aus den Dachziegeln in ihren Schoß fallen ließ, und so wurde sie schwanger. ...

Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, II, cap. 32⁵⁹⁴ (cap. 33 war ein Kommentar dazu).

Pindar hatte von diesem ‚Goldtropfen‘ schon gesprochen als:

... aus Gold, selbstströmendem, ... (übers. Werner):

... ἀπὸ χρυσοῦ ... αὐτορύτου.

Pindar, *Pythische Oden* 12, 17⁵⁹⁵.

Und Boccaccio in einem anderen Kapitel seiner *Genealogien*, ausdrücklich Ovid zitierend:

... den [sc. Perseus] Danae durch Goldregen empfing ...

... *quem Danes pluvio conceperat auro...*

Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, XII, cap. 25⁵⁹⁶, Ovid, *Metamorphosen*, IV, 611.

Ovid hatte auch dem Sprosse Perseus über seine Mutter in den Mund gelegt:

Welche der Gott im Gefängnis mit goldenem Samen begnadet (übers. Breitenbach).

Quam clausam implevit fecundo Iuppiter auro.

Ovid, *Metamorphosen*, IV, 698.

In der erwähnten, frühen Fassung für Alessandro Farnese hatte Tizian die Komposition mit der Figur des Cupido beschlossen, der, im Blicke rückwärts auf das Wunder, den als Goldregen erscheinenden Jupiter, aufmerksam und - mit vor sich gehobener Rechter - staunend, den Bogen in seiner Linken, davonging und abtrat; in der neuen Fassung für Prinz Philipp führte Tizian an dessen Stelle die Amme ein. Die Präsenz der Amme in jenem Gefängnis, auch als Mittlerin zur Außenwelt, war verständlich, wollte Akrisios seine Tochter doch nicht verhungern lassen, sondern sekludieren, - allerdings der Frage ungeachtet, ob Ammen bei einem solchen Geschäft besonders verlässlich. Apollonios, der Rhodier, (3. Jh. v. Chr.) erwähnte die Amme ausdrücklich, als er schrieb:

⁵⁹⁴ Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, ed. Vittorio Zaccaria, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore Branca, vol. 7-8, Mailand 1998, pp. 234sq.

⁵⁹⁵ Pindar, *Siegesgesänge und Fragmente*, hrsg. u. übers. Oskar Werner, München o.J. (ca. 1968).

⁵⁹⁶ Op.cit. p. 1186.

Akrisos machte Danae ein ehernes Gemach (θάλαμος) und führte sie mitsamt ihrer Amme (Ernährerin, τροφός) hinein⁵⁹⁷.

Jener Regentropfen oder Regenstrom, in welchen Jupiter, als Iuppiter Pluvialis allgemein schon der Spender des Regens, sich verwandelte, konnte angemessener Weise nur gülden sein. Tizian hatte in der Fassung für Kardinal Farnese diesen goldenen Regen schon fürsorglich auch in Goldstücken wie Münzen niederfallen lassen; und er ließ in der Fassung für Prinz Philipp Danaes Amme sich diesen Münzen ganz irdisch öffnen und sie in ihrer Schürze sammeln, wodurch von dieser Seite ein anderer Ton hinzukam. Horaz hatte das *aurum* schon einmal spöttisch frivol durch *pretium* ersetzt:

Wohl war Danae dort hinter des ehernen
Zwingturms starkem Verschuß unter der traurigen
Hut der Meute, der stets wachen, vor nächtlicher
 Buhlschaft sicher genug verwahrt,
Venus aber und Zeus lachten Akrisius'
Sorgsam ängstlicher Wacht über die einsame
Jungfrau: sicher und leicht, wußten sie, wird die Bahn,
 Naht in Goldesgestalt der Gott (übers. Färber).

(auf Lateinisch klarer:)

Risissent: fore enim tutum iter et patens

Converso in pretium deo.

Horaz, *Oden* III, 16, 1-8⁵⁹⁸.

Boccaccio hatte bei seiner Darstellung dieses Moment zwar zunächst weggelassen, es im nachfolgenden Kapitel seines Buches in die Erläuterung (*intelligendum est*) seines Berichtes dann aber aufgenommen - und sogar auf Danae selbst bezogen⁵⁹⁹.

Die Darstellung des Tizian:

Danae ruhte auf dem Altane ihrer festen, fürstlichen Klausur, von welchem Altane am Rande rechts eine Rustikamauer, braun-grau, zu sehen war und von dem aus der Blick - in der rechten Hälfte des Bildes -, jenseits der alten Amme, in eine Landschaft hinunter und hinaus, gelbgrün mit blauen Bergen, und zu den Wolken hinauf, zu dem Himmel und den Himmelserscheinungen ging; Danae ruhte, im Halbprofil nach rechts, auf einem Lager, das links am Kopfende von einem baldachinartig hochaufgehenden, purpurnen Vorhange umgeben war, der - wiederum: schon anhebend - die gesamte Höhe des Bildes

⁵⁹⁷ *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*, rec. Carolus Wendel, Berlin 1958 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1935), p. 305, Nr. 1091.

⁵⁹⁸ Horaz, *Sämtliche Werke*, ed. Hans Färber und Wilhelm Schöne, München 1967.

⁵⁹⁹ Erläuterung zum cap. 32 im cap. 33 des zweiten Buches der *Genealogie: Sane quod supra omissum est, Jovem aurum fluxisse per tegulas intelligendum est auro pudicitiam virginis viciatam ...* (op. cit. p. 236).

durchmaß und dann - in der linken Hälfte des Bildes - nach rechts gegen die Ferne vorgeführt war fast bis zu Danaes fernerem Knie, sie zu umgeben und zu schützen. Danae lag blank auf dem seidigen Laken, die purpurne Bettspreite war in dieser warmen Sommernacht zur Seite geschoben und lag jenseits ihres linken Beines und vor ihrem linken Fuße.

Das zentrale Geschehen wurde unten durch die Matratze und das Laken, zwischen dem Purpur des Vorhanges und dem Purpur der Bettspreite hell, und seitlich links durch den Vorhang des Baldachines und seitlich rechts durch die Rustikamauer, beide dunkel, dreiseitig eingefasst, sie stellten miteinander auch die Festigkeit dieses Ortes dar (im Unterschied z.B. zu jener Offenheit rechts durch die Setzung des zweiten, gliedernden Baumes in den *Andriern*).

Tizian hob die Komposition links mit dem hellbraunen Hündchen der Danae an, wie ihrem Attribute, das mit braunem, wohl perlengeschmücktem Halsbande links auf dem Lager und dem Laken lag, in die Tücher geschmiegt, in sich gerundet, für sich, und schlief.

Danae, Hauptteil und Hauptfigur der Komposition, lag, im oberen Rücken, mit Hals und Kopf gegen wohl drei Kissen und Polster gestützt, halb sitzend; sie lag gesammelt und zugleich wohlig bequem; sie hatte den rechten Oberarm gegen das große Kissen gestützt und den rechten Unterarm mit einem goldenen, perlen- und edelsteingeschmückten Armbande auf das kleine Kissen gelehnt, die Hand mit einem Ring am kleinen Finger frei in der Luft, mit differenzierten Fingern das Taschentuch (oder das Laken) diesseits und jenseits eher fühlend als haltend, welches - falls Taschentuch -, dem Laken farblich gleich, dem Laken jenseits des Hündchens auflag; Danae hatte ihren Kopf, mit einer Perle am Ohr und einer Haarflechte im Nacken und jenseits von einer zweiten Haarflechte bis zwischen die Brüste herab umflossen, in eine Mulde des großen Kissens gelehnt und schaute leicht zur Seite und auf; sie hatte ihren Leib weich gebettet, das nähere Bein angezogen - im Oberschenkel leicht angespannt - und aufgestellt, den Fuß leicht auswärts gewendet, die Ferse leicht angezogen und in das Lager gedrückt, das fernere Bein weniger angezogen und weiter gestreckt, den Fuß fast vor dem rechten Fuße leicht auf die Außenkante gelehnt; sie hatte ihren linken Arm, den Körper begleitend und die Leiste kreuzend, herabgeführt und ihre linke Hand im Dämmern am inneren Schenkel liegen, den Daumen am Schoße, zwischen Daumen und Finger wohl eine Falte des Lakens ergreifend; Danae, weichen und atmenden Leibes, von gelblichem, bisweilen auch rötlichem Inkarnate, mit einzelnen, glänzenden Weißhöhlungen, so am Knie, lag ruhig, gesammelt, bequem, auch wohlig, über dem reich und unruhig gekräuselten, weißgrauen, bisweilen ockernen, auch rötlichen Faltenmeere des Lakens. Links, der Anhebung dieser Komposition im Hündchen nachgesetzt, ging jener Vorhang des Baldachines oder Betthimmels, außen mit goldgewirkter Borte, auf; der

Vorhang bildete dann mit seinem Inneren nach rechts einen weiten und ruhigen Platz für das Lagern und für Danaes Blick aufwärts; die Schwünge und Falten seiner Außenseite links, die Ausbuchtungen und die Treppung der Kissen und Polster weiter rechts standen immer wieder in Entsprechungen zur Kurve des Lagerns, zu Ellenbogen, Schulter, Kopf und Brust Danaes, wie die rotgemusterte Borte im kleineren Kissen links ihrem Armbande und die Borte im größeren Kissen links ihrer Haarflechte korrespondierten, das Gesammelt - Bequeme, das Ruhige wie Selbstverständliche mit und festlich darstellend.

Rechts dann saß, jenseits, doch auf der Kante des Bettes und auf der purpurnen Bettspreite, die Amme, ein grobes Weib, alt, Rock und Schürze lilabraun und grau, Hemd und Kopftuch ockergrau und blaugrau mit weißen Lichtern; sie saß, den Rücken hergewandt und die Arme, die Hände, mit ihnen die Schürze, dann den Kopf, Mund, Nase und die Augen nach links in die Ferne gehoben - den Kopf sogar leicht höher als Danae -, vehement und dringlich verlangend, in der weit geöffneten Schürzenmulde die ausgemünzte Himmelsgabe zu empfangen; graue, rundbauchige, dichte, feste Wolken vor und über ihrem Kopfe, saß sie, an diesen Wolken vorbei sehen wollend, doch nichts sehend von dem, was ihr verhüllt, was Danae aber sah. Die Wolke über der Amme Kopf antwortete deren Armen, deren Schürze, dem Hemdumschlage in ihrem Rücken, der Bettspreite unter ihrem Gesäße, und die Schlüsselkette samt Schlüssel korrespondierte einer Falte in ihrem Rocke rechts, zugleich Kraft und körperliche Fülle des Gesäßes hervorhebend. So saß die Amme rechts, in ihrer Gier, des Himmels Gaben zu empfangen, ein shakespearescher Kontrast, Herr und Diener, auch ein *exemplum dissimile ex minore*, doch - ein Mensch, so wie links das Hündchen dalag in seinem einfachen und animalischen Schläfe. Tizian gab dem dunklen Weibe und der ihr zubestimmten, dunklen Wolke einen sehr breiten Bereich auf der Bildfläche, von der Rustikamauer bis an die Mitte des Bildes hin, als Danaes Gegenfigur.

Tizian hatte neun Jahre zuvor und für Kardinal Farnese⁶⁰⁰ den linken Arm der Danae an deren Leibe wohl vorbeigeführt, und er hatte deren näheren Oberschenkel mit einem Tuche bedeckt, dieses Tuch noch unter den Schenkel geschlagen, und er hatte Amor, neben diesem Ebenbild einer Venus, sich in achtender Scheu vor der himmlischen Erscheinung entfernen lassen; neun Jahre später und dem jungen Prinzen gegenüber war Tizian durchaus expliziter, und er war zugleich in den Gegensätzen und Unterschieden klar. In der leicht späteren Fassung für einen unbekanntem Auftraggeber in Wien

⁶⁰⁰ Der Kardinal war zu jener Zeit ebenfalls recht jung, Mitte 20, wenn auch seit zehn Jahren bereits Kardinal; Prinz Philipp war siebenundzwanzig, als er die für ihn bestimmte Fassung der *Poesia* erhielt.

(*Danae und der Goldregen mit Amme*, 1555/60 mit Werkstatt, Leinwand 1,35 x 1,52, Wien, Kunsthistorisches Museum 90) hinwiederum gab Tizian - in 's Konventionellere gewendet - der dort ansichtig dargestellten Amme, deren Kopf tiefer als der der Danae, eine große, kostbare, goldene Platte, mit welcher König Akrisios die unfreiwillige Retraite seiner Tochter standesgemäß ausgestattet, zu halten, welche die Amme mit beiden Händen vor sich und zur Seite empor hob, die himmelsgeschenkten Münzen darauf und darin aufzunehmen.

Jenseits der Wolken, Danaes Blick gegenüber, zugleich krönender Schluß der Komposition, erschien in der *Poesia* für Prinz Philipp der Gott in Gestalt eines rotokernen, gelbgoldenen Wolkennebels, von hellgelben Lichtern durchzuckt⁶⁰¹, in welchem sich auch jene Münzen bildeten und im Niederfallen zur Amme hin abzweigten. Vielleicht war das Gemälde oben später beschnitten und ein Teil der himmlischen Erscheinung, doch wohl Unklares und schwierig Auszumachendes, abgeschnitten worden, was ältere Betrachter zu entziffern gesucht, falls diese Betrachter nicht nur in dem auch heute noch sichtbaren Nebel herumgestochert, jedenfalls meinte Cassiano dal Pozzo 1626 das Gesicht Jupiters zu erkennen (wie in der späteren Wiener Fassung deutlich) und der Verfasser eines Inventares des Alkasars 1636 sogar dessen Adler⁶⁰².

Tizian schuf dort einen unruhigen Wolkennebel, zitternd, glimmend und glühend, eher mit dem Laken als mit Danae vergleichbar, mit einem großen, roten Fleck oben rechts, wunderbar und unbegreiflich. Was sich hinter jener dicken, dunklen Wolke barg und daraus hereinbrach, hereinquoll, nach rechts abstrahlte, die Amme sah es nicht, sie verstand und mißverstand; aber auch wir verstehen nicht, könnten Ordnung und Struktur darin nicht erkennen, doch sehen wir; und Danae sah und erfuhr, sie war erfüllt und wußte; die himmlische Erscheinung war ein Licht wie dasjenige am Rande des Bildes rechts, doch eben verwandelt, inkommensurabel. Die gesamte Wolke plus der Himmelserscheinung, sie korrespondierten der Danae.

Der Inkarnatfarbe Danaes antwortete die Bläue des Himmels; und die Farbe ihres Gesichtes, ihrer Lippen, die Farbe des Bettbaldachines, sie führten zu der Lichterscheinung hin; und die wenigen Graus ihres Inkarnates entsprachen den Wolken; ihr Inkarnat, soweit hell, stand nach Farbe und Festigkeit in

⁶⁰¹ Panofsky p. 150: *The golden shower, almost reddish, bursts forth from the dark clouds in a somber, thunderous sky (Jove seems to appear not as 'Jupiter Pluvius' but as 'Jupiter Tonans', manifesting himself not in a gently descending stream of gold but in a terrific explosion)*; eher dann als 'Iuppiter Fulgur', wie ihn auch die Orpheischen Hymnen später (2. Jh. n. Chr.) und vom 'Iuppiter Tonans' unterschieden anriefen, so der Hymnus 19 als Zeus κεραύνιος und der Hymnus 20 als Zeus ἀστραπαῖος, s. *Die Hymnen des Orpheus*, gr. - dt., übers. David Karl Philipp Dietsch, Erlangen 1822, pp. 52sq, 56sq.

⁶⁰² S. Wetthey vol. 3., p. 134.

korrespondierender Opposition zu der flimmernden Lichterscheinung; und es führte, soweit dunkel, zu der schwarzgrauen Wolke.

So ruhte Danae auf ihrem Lager, atmenden Leibes, gesammelt und wohligh bequem, im Erwarten schon erfüllt; sie ruhte, leicht zur Seite geneigten und leicht gehobenen Hauptes aufschauend und aufblickend und in diesem aufschauenden Blicke demjenigen, das da kam, geeint.

Vielleicht könnte man versuchen, zwei Bemerkungen anzufügen:

Unter den *Andriern* (1523/25) gab es eine Frau, ein Mädchen beim Tanze, die im Vorüberschreiten, vielleicht weinselig, in ihrem Blicke auf einen Burschen, aus sich herausging, seinen Blick suchte, sei es zum Flirt, sei es Beginn dauernder Neigung; Danae ruhte, gesammelt, wohligh bequem, aufschauend und aufblickend und, wie gesagt, im Erwarten erfüllt, demjenigen, das da kam, geeint; sie ruhte.

Unter den *Andriern* gab es sodann eine schlafende Bacchantin, welche der Blick des Malers und der Blick des Betrachters durchaus trafen, erzählerisch stimmig, denn, des köstlichen Weines, des Bacchusgeschenkes voll und trunken, hatte sie sich frei gemacht, entblößt und war so eingeschlafen. Auch die *Venus von Urbino* (1538, Leinwand 1,20 x 1,65, Florenz, Uffizien 1437) hatte Tizian so gelagert und gewendet, so dargestellt, daß sein Blick und der Blick des Betrachters sie trafen und diese Göttin der Schönheit, die ihrerseits den Betrachter wartend anschaute, mit einer gewissen Neugier auch durchmustern konnten. Danae aber stellte Tizian seinem eigenen Auge, demjenigen des Prinzen und demjenigen anderer Betrachter, gelagert und gewendet, so dar, daß die Natur, auch die Weiblichkeit, dieser Frau eher einem verstehenden Lassen, einem lassenden Verstehen sichtbar ward, in einer Einheit von Nähe und Ferne. Anders auch, als Michelangelo die *Nacht* (1526/31 Marmor 1,95, Florenz, S. Lorenzo, Capp. Medici, Sagrestia Nuova) darstellte, die Tizian ein Vorbild war: wie entrückt; anders auch, als Michelangelo die *Leda* (1530, Kopie: Leinwand, 1,05 x 1,35, London, National Gallery 1868) darstellte, Tizian ebenfalls ein Vorbild: gleichfalls wie entrückt in jenem Momente, da ihr der - in diesem Betracht - männlichste der Götter, der ihr zum Schwan geworden, beiwohnte, sie ihn aufgenommen, mit Bein und Arm zart um- und bei sich eingeschlossen hatte und in konzentriertem Empfinden mit ihren Lippen die Spitze seines Schnabels zart, erwartend, berührte.

Vielleicht ist es erlaubt, eine weitere Erinnerung zu assoziieren:

Kaum drei Jahre später stellte der etwa neununddreißigjährige Tintoretto (1518 - 1594) *Susanne im Bade* (ca. 1557, Leinwand 1,47 x 1,94, Wien, Kunsthistorisches Museum 1530) dar, welche Susanne, vor und unter zwei Bäumen sitzend, auch wenn mit einem Beine im Wasser und das andere Bein gerade abtrocknend, sich doch nicht einfachhin wusch, sondern, vor dem

abgelegten Schmucke und einem Kosmetikgefäße, ihren Körper pflegte mit einem Spiegel sich gegenüber, der am Boden stand und an einem Rosenspaliiere lehnte, in welchem sie sich, innehaltend, gefallend, aufmerksam an- und zuschaute, Bild einer bei und in der Körperpflege auf sich selbst in ihrem Körper achtenden und mit sich selbst in ihrem Körper beschäftigten Frau, welcher in der angelegten und aufgewachsenen Rosenhecke dafür ein Bereich abgesteckt war, den die beiden Alten - anders als die wegschauende, nicht auf den niedergelegten Schmuck merkende Elster im Baume, sofern sie sich nicht umschaute, ob die Luft rein, - nicht respektierten, in den sie, um die Hecke herumschleichend und um sie herumkriechend, frevelnd einzudringen suchten, noch, ohne etwas zu sehen, noch bei gewahrter Intimität. Ein ebenfalls ungewöhnliches, anerkennendes Bild, wie mir scheint, der Eigenexistenz und des Selbstverständnisses einer Frau, wenn man es moderner ausdrücken wollte, bei Tintoretto ihrer soziokulturellen, bei Tizian ihrer emotionalpsychischen Existenz.

Es versteht sich ferner, daß die *Poesie* für Prinz und König Philipp, daß diese zwei *Poesie* und auch die späteren, zusammengehörten und zusammen sollten betrachtet werden können. Bekanntlich hat sich dazu auch eine Äußerung Tizian's erhalten: bei der Übersendung von *Venus und Adonis* schrieb der Maler an den König, wohl am 10. September 1554⁶⁰³: „Weil man die Danae ... ganz von vorne sieht, wollte ich in dieser anderen *Poesia* variieren und machte sie den entgegengesetzten Teil [des Körpers] zeigen, sodaß das Kabinett, in dem sie zu hängen haben, sehr gefällig anzuschauen ist. In Bälde werde ich auch die *Poesia* von *Perseus und Andromeda* schicken, die [abermals] eine andere, von diesen [beiden Bildern] verschiedene Ansicht bieten wird, und so auch *Medea und Jason*“: *E perché la Danae, che io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocché riesca il camerino, dove hanno da stare, più gratioso alla vista. Tosto le manderò la poesia di Perseo e Andromeda, che avrà un'altra vista diversa da queste; e così Medea e Jasone*⁶⁰⁴ Tizian erläuterte in diesem Briefe die Variation der Körperhaltung der jeweils weiblichen Figur im Hinblick auf die erotische, höfische Kultur des Auftraggebers, der mittels seiner *Storie* auch mannigfache Ansichten des weiblichen Körpers anschauen und genießen konnte - und, dieses zu können, hoffen durfte - und diese Ansichten nach Hauptauffälligem beurteilen würde. Tizian sprach nicht detaillierter und vollständiger als ein figurenbildender Künstler, der Wendungen der Körper figurierte, in der Figur der Venus immerhin eine Wendung von nahezu 180°, der in der Figur der Danae deren rechtes Bein lateral aufstellte, den Fuß aber als ein Gegengewicht zur Wendung des Leibes und derjenigen des Kopfes herwendete,

⁶⁰³ Das genaue Datum erschlossen, s. Wetthey vol. 3, p. 170.

⁶⁰⁴ Zitiert nach Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, Florenz 1969, vol. 1, p. 140.

was Künstler und Kunstkenner nicht übersehen würden, usf. Doch: welche Körperansichten hätte Tizian - nach dem Texte seines Briefes - in den Figuren der Andromeda und der Medea darstellen wollen? in der Medea vielleicht eine Ansicht von der Seite; die bereits in Vorbereitung befindliche Andromeda stellte er, von der Danae durchaus *diversa*, bis auf die Wendung des Kopfes und die Drehung der Arme, „ganz von vorne“ dar.

Tizian variierte in seinen *Poesie* solche Grundzustände: bei den drei weiblichen Hauptfiguren in Akten, bei den männlichen Hauptfiguren wie auch bei der Amme in bekleideten Figuren; er variierte die Bewegungsrichtungen: schräg aufwärts, schräg abwärts, schräg in die Nähe, weit mehr noch schräg in die Ferne; er variierte die Grundrichtungen der Figuren, von denen er in seinem Briefe sprach, und er variierte die Grundhaltungen: Danae liegend, Venus sitzend, Andromeda stehend, ja halb hängend.

Dann variierte Tizian einzelne Motive: so den Aufbruch zur Jagd des einen Mannes, den Kampf des anderen Mannes; den Altan eines Palastes, die gebirgige Hochebene, das weite Meer; er wechselte auch von Göttergeschichten in zwei dieser Gemälde, dabei von der Liebe eines männlichen, dann eines weiblichen Gottes zu einem weiblichen, dann einem männlichen Menschen, zu Heroengeschichten, so in den zwei anderen ausgeführten bzw. geplanten Gemälden.

Tizian variierte vor allem das Thema ‚Liebe‘, das Thema einer - dem Auftraggeber angemessen - zur Heroen- und Götterwelt erhöhten, menschlichen Liebe, nach deren Hauptmomenten; er variierte die thematische Durchdringung seiner Geschichten: vom Entstehen einer Liebe in *Andromeda und Perseus*, über den Höhepunkt und die Erfüllung der Liebe in *Danae und Jupiter*, zur Liebestrennung in *Venus und Adonis* und: zu was dann in *Jason und Medea*? Ehrkränkung in der Liebe und Wille zur Rache? Tizian wechselte bei seiner thematischen Konzeption die Stationen einer *Histoire de l'amour*, einer *Storia del Amore*. In des Tizian Erinnerung hätten auch die Ferrara-Bacchanale dazu gepaßt: das *Venusfest* als Titelbild jener *Storia*, die *Andrier*, das Leben der Jugend darstellend und den ersten Flirt unter den Tanzenden, *Bacchus und Ariadne* die entscheidende Liebesbegegnung. Und - auf die *Storie* bezogen, die er für Prinz und König Philipp malte, über welche Tizian in seinem Briefe schrieb, - sei noch angemerkt: von diesem Thema, von seiner thematischen Durchdringung der Geschichten, davon sprach Tizian in seinem Briefe nicht: dieses und diese dargestellt zu sehen, das überließ er denjenigen, die sehen konnten.

Perseus und Andromeda, 1554/56, Leinwand 1,83 x 1,99, London, Wallace Collection P011.

In dieser *Poesia* für König Philipp, die sich später auch im Besitze des Anthonis van Dyck befand, stellte Tizian wiederum eine Geschichte dar, die

Ovid, *Metamorphosen* IV, 665 - 771, ausführlich erzählt hatte⁶⁰⁵; doch änderte Tizian sie beträchtlicher als die anderen Geschichten bisher, indem er einen Teil derselben wegließ und nicht oder kaum auf dessen Inhalt anspielte. Dieser Teil besagte, daß Perseus mit seinen Flügelschuhen über unendliche Völker hin bis nach Äthiopien geflogen war und dort im Reiche des Königs Kepheus nicht nur dessen Tochter Andromeda, an einen Felsen gebunden, erblickt hatte und von deren Schönheit ergriffen war, sondern von ihr auch Auskunft über ihr Schicksal erbat, welche Auskunft sie ihm, nach Überwindung ihrer Scheu, erteilte: die Tochter wurde nach erbetenem Orakelspruche als Sühne für die Überhebung ihrer Mutter, die sich schöner dünkte als die Nereiden, zum Opfer ausgesetzt; und genau während dieses Gespräches tauchte das Meeresungeheuer, von Neptun zu dieser Bestrafung geschickt, auf, stürzten die Eltern, darob klagend, herbei, klammerten sich an ihre Tochter, und Perseus bot den Eltern, unter ausführlicher Berufung auf seine göttliche Herkunft (Zeus und Danae) und seine bisherigen Heldentaten (Gorgo), die Rettung ihrer Tochter an unter der Bedingung, daß Andromeda dann die Seine werde (*Ut mea sit servata mea virtute, paciscor*: „daß sie die Meine sei, gerettet durch meine *Virtù*, das bitt' ich mir aus“), was die Eltern gerne konzedierten und freiwillig zusätzlich gelobten, ihm dann die eigene Herrschaft abzutreten: von einem solchen, vorangegangenen Gespräche zwischen Perseus und Andromeda, von einem solchen Pakte, Verträge mit den Eltern war bei Tizian nichts zu sehen - die Eltern Kepheus und Kassiopeia mochte man, wenn man das Gemälde betrachtete, unter jenen Leuten vermuten, die in der Ferne rechts, zuschauend, am Ufer standen. Tizian verkürzte und verdichtete sodann Ovid's ausführliche Schilderung des Kampfes. Tizian konzentrierte die Geschichte auf die Liebenden Andromeda und Perseus, dazu das Untier, wie er die anderen Geschichten auch auf Danae und Zeus in der Wolke, dazu die Amme, auf Venus und Adonis, dazu die Jagdhunde, konzentriert hatte.

Doch zunächst die Frage: wo fand das Geschehen statt? Ovid nannte ‚Äthiopien‘, das Reich der Nubier, immer wieder in ‚jenen alten Zeiten‘ Teil des Reiches der Pharaonen, wie auch umgekehrt⁶⁰⁶; andere Autoren nannten statt dessen jene Felsen im Mittelmeere vor Jaffa/Joppe, welche heute noch zu sehen, an die Andromeda gefesselt, so Strabon, Plinius der Jüngere, Flavius Josephus und der Kirchenvater Hieronymus,⁶⁰⁷ dann hätte man sich den

⁶⁰⁵ Kurzfassung auch bei (Pseudo-) Apollodor, *Bibliothèque* 2, 43: *Griechische Sagen*, übers. Ludwig Mader, Zürich 1963, p. 45.

⁶⁰⁶ S. *Der Kleine Pauli, Lexikon der Antike*, hrsgg. Konrat Ziegler, Walther Sontheimer, München 1975 (dtv 1979), v. Aithiopia.

⁶⁰⁷ Strabon (64/63 v. Chr. - 23 n. Chr.), *Geographica* 16, 2, 28 erwähnte, „daß einige erzählen (μυθεύουσι), daß Andromeda dort dem Meerungeheuer (κῆτος, Meerungeheuer, Schlund [bei Tizian kämpfte Perseus gegen den mit Zähnen bewehrten Schlund des Ungeheuers]) ausgesetzt worden“ (*Strabons Geographika*, hrsg., übers. u. komm. Stefan Radt, Göttingen 2003sq, vol.4,

Herrschaftsbezirk des Äthiopiens Kepheus innerhalb des Gesamtreiches der Ägyptisch-Nubischen Herrschaft eben dort vorzustellen. Und was meinte Tizian? - man weiß es nicht und sieht es nicht; doch wird man vermuten dürfen, daß der Maler und der Auftraggeber eher an Joppe/Jaffa dachten, an ihrem ‚*mare nostrum*‘ gelegen, räumlich nahe und ihnen nach mancher Überlieferung, auch biblischer (u.a. Jona, Petrus), vertraut.

Der Bericht des Ovid, gekürzt:

... Da greift er aufs neue, der Held, zu den Federn: er bindet
Rechts sie und links an die Füße; er gürtet sich um die gekrümmte
Waffe und furcht mit geschwungenen Knöcheln die flüssigen Lüfte.

...

Schuldlos mußte daselbst Andromeda Strafe erleiden -

...

Wie er sie unten erblickte, der Enkel des Abas [sc. Perseus, Urenkel des
Abas, Enkel des Akrisios, Sohn der Danae], die Arme
Fest an die Klippen, die harten, gebunden - er hätte für Marmor-
Werk sie gehalten, doch rührte ein leichter Wind ihr die Haare,
Und es rannen die Tränen, die heißen -, da fängt er nichtsahnend
Feuer und staunt: ergriffen vom Bild der herrlichen Schönheit
Hätte er fast in der Luft seine Federn zu rühren vergessen.
Weilend beginnt er: „O du - du verdienst nicht solcherlei Ketten,
Sondern ganz andere, wie sie um sehnend Verliebte sich schlingen,
Sag mir - ich möchte es wissen - den Namen des Landes und deinen,
Und weshalb du gefesselt!“...

...

Aber die Augen erfüllen sich ihr - das kann sie - mit Tränen.

..

Horch, da rauschte die Flut: das unendliche Meer überragend,
Nahte ein riesiges Tier, eine weite Fläche bedeckend.

...

Schau, wie ein rüstiges Schiff, von den Armen schwitzender Burschen
Angetrieben, die Wasser durchfurcht mit dem Schnabel am Buge,
Also das Tier, mit dem Stoße der Brust die Wellen zerteilend.

pp. 334sq.); C. Plinius Secundus (23/24 n. Chr. - 79 n. Chr.), *Naturalis Historiae* Lib. XXXVII, 5,69, schrieb: *praeiacente saxo, in quo vinculorum Andromedae vestigia ostendit* (PHI [Packard Humanities Institute] *Workplace 6.02*, Silver Mountain Software 1997); Flavius Josephus (37/38 n. - 100 n. Chr.), *De Bello Judaico, Der Jüdische Krieg* (edd. Otto Michel, Otto Bauernfeind, Darmstadt 1959, ³1982), 3, 9, 3: erwähnte ebenfalls die Abdrücke der Fesseln; Hl. Hieronymus (ca. 345 - 419/420), *Commentariorum in Jonam Prophetam Lib. unus* 1,3 schrieb: *Hic locus est, in quo usque hodie saxa monstrantur in littore, in quibus Andromeda religata, Persei quondam sit liberata praesidio* (Migne - Patrologia Latina - Vol. 25, Col. 1123A [online: www.DocumentaCatholicaOmnia.eu]). Alle Stellen schon bei Karl von Raumer, *Palästina*, Leipzig ³1850, p. 185 nachgewiesen.

Soweit war's von den Klippen entfernt, als die bleiernen Kugeln
Der balearischen Schleuder [sc. Bewohner der Balearen als treffsichere
Schleuderer bekannt, so Übers. z. St.] die Luft zu durchwirbeln
vermögen,
Als der Jüngling geschwind vom Land mit den Füßen sich abstieß
Und sich steil in die Lüfte erhob. Wie der Schatten des Mannes
Über der Fläche erscheint, da stürzt auf den Schatten die wilde
Bestie, und gleich wie Jupiters Vogel, sobald er im freien
Feld eine Schlange erblickt, die den bläulichen Rücken sich sonnte,
Sie von hinten befällt und, damit sie nicht wende das grause
Maul, in den schuppigen Nacken die gierigen Krallen hineinschlägt,
So bedrängte des Inachos Enkel [Flußgott Inachos Urahn des
Geschlechtes], durch's Leere in schnellem
Sturzflug stoßend, den Rücken des wütenden Tieres und tauchte
Ihm in den Bug zur Rechten den Stahl bis zum hakigen Bügel.
Schwer verwundet erhebt sich das Tier bald hoch in die Lüfte,
Bald verschwindet's im Wasser, dann dreht es sich wieder, dem wilden
Eber vergleichbar, den bellend umtobt die Meute der Hunde.
Jener entgeht mit den Flügeln geschwind den gierigen Bissen,
Doch wo sich's bietet, da schneidet die Hippe ihm bald in den Rücken,
Welcher mit hohlen Muscheln besät ist, und bald in die Rippen,
Bald in den Schwanz, wo der Leib sich verdünnt in der Art eines Fisches.
Fluten von Wasser entsteigen dem Rachen der Bestie, mit rotem
Blute vermengt: das Gespritze benetzt und beschwert ihm die Federn.
Da wagt Perseus nicht länger, den vollgesogenen Schwingen
Sich zu vertrauen: er sieht eine Klippe - sie ragt, wenn die Wasser
Ruhet, hervor mit der Spitze, doch Wellenbewegung verdeckt sie -,
Fest an den Felsen gestemmt - die Linke umfaßt eine Zacke -,
Bohrt er dreimal und viermal dem Tier durch die Weichen die Waffe.
Lauter Beifall erfüllt das Gestade und dringt zu den hohen
Sitzen der Götter: ...

...

Wasser schöpft sich der Sieger und wäscht sich die Hände; das
Schlangens-
Haupt der Meduse, es darf in dem körnigen Sande nicht leiden:
Darum bestreut er den Boden mit Blättern, er häuft aus dem Meere
Stammende Zweige und legt das Gesicht der Phorcynis [sc. Gorgo,
Tochter des Meergottes Phorkys] darüber.
Siehe, die Zweige, die frischen, noch lebend vom saftigen Marke,
Spüren des schrecklichen Wesens Gewalt: die Berührung erstarrt sie,
Ungewöhnliche Härte durchdringt das Laub und die Äste. [Letzteres von
Ovid weiter ausgeführt und auch variiert]

...

(Ovid, *Metamorphosen* IV, 665 - 771, übers. Breitenbach).

Die Darstellung des Tizian:

Links und nahe das Felseneiland - vor der Meeresküste, welche rechts und fern, -, auf welchen Felsen Andromeda ausgesetzt; nahe die Felsenwand, an welche sie gekettet, unten und oben bis über die Bildmitte hin nach rechts führend, sonst wie dem Meere und den Wolken ausweichend, ihnen Platz lassend; zunächst Boden und Uferstreifen mit und aus kleinen wie großen Steinen, dicht, auf und an denen Andromedas Füße ruhten und lehnten, der Boden durch Ockerbeigaben bräunlich schimmernd; dann links und vor allem rechts Muscheln und aufleuchtend farbige Korallen, auch ohne Gorgonenhaupt schon Teil der Welt des Perseus, und gischtig geformte, blattlose Pflanzen, die auch über das Meerwasser hin wuchsen; dann der aufgehende Fels, nach oben gegen die fernnahen Wolken breiter werdend, wie auch Andromeda, welche wie schwebend an ihm hing, nach oben breiter entfaltet war, der Felsen nach rechts, Andromeda nach links; dann der oberste Teil des Felsens querüber dem Haupte Andromedas, der untere Rand gegen ihren Blick sinkend, mit grünen Pflanzen an seinem Ende, die aus ihm hervor-, hinaus-, herabwuchsen oder über ihn herabhingen; der unterste Teil des Bodens und der Felsenwand zu Seiten des Meeres, der mittlere neben den dunkelgrauen Wolken, der oberste neben dem eher blauen Himmel. Andromeda, ansichtig und nackt, stand wie schwebend, hing wie schwebend, fast schwerelos, links mehr an, rechts mehr in den locker gebundenen, eine gewisse Bewegung zulassenden, grauen Ketten um ihr rechtes Fußgelenk - dort war die Kette eher braungrau - , um ihr rechtes Armgelenk und um ihren linken Oberarm, im ganzen schräg nach links aufgehend, wie dem gärenden Meere und den dunklen Wolken ausweichend und demjenigen, was das Meer aufwühlte, was sich jetzt begab; sie hatte die Knie leicht übereinander geschoben, sich in den Armen entfaltend, mit dem rechten Arme einwärts und nach oben, mit dem linken, ihn fast überdrehend, auswärts und nach unten, jener Arm vor dem obersten Felsen, dieser vor den dichten Wolken; sie hielt in der rechten Hand ein Schleierknäuel, welcher Schleier hinter dem Arme hinab, über den Arm hinauf und hervor, dann weit hinab lief und schließlich im Winde querüber den Schoß nach rechts wehte und vor einer Wolke endete - der Schleier hatte links in ganzer Länge Ockerbeigaben, weniger über den Schoß hin -; sie drehte die Linke wie verzweifelt weit ab und nach außen, bereit, von außen zu erwarten. Andromeda hing in Ketten, sie kam in ihnen jedoch zu ihrer Entfaltung, dieses auch durch die Steigerung der Helligkeit des Inkarnates nach links und das Drängen ihrer Bewegtheit nach links, in einer Art von sinkendem Aufschweben; ihr Inkarnat war hell, dominant weißgrau, auf der Brust links ins Perlmutter gehend, welches der Höhepunkt des Inkarnates; die dunkelsten Teile der Beine und ihrer Seite, stärker noch der Stirn und ihres Gesichtes - nebst Rötung - waren den Felsen farblich

verwandt, die dunklen Teile ihrer Arme, namentlich des linken, waren auch auf die Wolken bezogen, welche bei ihrer linken Hand so dicht waren, daß Andromeda fast hineinzugreifen schien. Sie hatte den Kopf über ihre linke Schulter gewendet, das Gesicht war dunkel, wie von Übernächtigung gezeichnet, und, abwartend offenen Mundes, ernst, ersah sie Perseus. Andromeda blieb in diesen Ketten an Bewegung soviel, daß ihr Lebensrhythmus sich in ihrer Handlungsbewegung ausprägte: sie klagte (in der Linken), übte Scham (in den Beinen) und schaute frei und wartend und war (in der Rechten) grußbereit.

Perseus flog von jenseits des Felsens, der rechte Fuß jenseits des Grünzeugs, mit seinen Flügelschuhen, wie vom Himmel herablaufend, vom Himmel nach rechts herab, wie jener Wolkennebel Jupiters im Momente der Zeugung dieses Helden in *Danae und der Goldregen mit Amme* vom Himmel nach links herab nahte; Perseus flog nach rechts und leicht fernwärts gegen Monstrum und Meer; Perseus hielt vor dem blauen Himmel, zwischen den Wolken, nun wie inne, er hielt leicht an und breitete vor den Wolken Brust und Arme weit; der Rock seines Kleides flog in diesem ‚Anhalten‘ gegen seine Hüften auf, wirbelte um diese Hüften wie ein Rad, die kraftvollen Schenkel freigebend; auch die Schärpe wehte weit auf, wehte um den rechten, das Schwert führenden Arm herum und abermals auf, den Lebensschwung, den *Thymós* des Siegers metaphorisch verkörpernd („... *ego ... Perseus superator ...* [v.697sq.]); das ersah Andromeda. Perseus mit Brustpanzer und Helm, mit Schild und Schwert, ob dem wilden Ungetüme (der *belua, fera*) und schon ihm voran, war bereit, den Schild an seinem linken Arme diesem Ungetüme in sein gegenan, himmelwärts aufgerissenes Maul zu setzen, ihn zwischen den Oberkiefer und die Bogenzähne des Unterkiefers einzuklemmen und ihm jedwede Möglichkeit, zuzubeißen oder sein Maul zu schließen und auch nur abzutauchen, zu sperren, den Schild dort allerdings auch zu lassen und sich dieser Wehr zu begeben; Perseus hielt das Sichelschwert (die Harpe⁶⁰⁸) in der Rechten bereit. Perseus' Flugrichtung schräg nach rechts herab nahm den unteren Kontur des obersten, bewachsenen Felsenteiles auf, wie das Grün der Pflanzen seinem roten Gewande präludierte. Perseus trug lilagraue kurze Stiefel mit lila/ocker verwischten Flügeln, ein gelbes Kleid oder Hemd, warm leuchtend, einen dunkelroten Koller, braun schattiert, und eine rote Schärpe vor blauem Himmel, Gelb, Rot und Blau, zusammen die Trias verkörpernd; Perseus hatte einen metallgrauen Schild und einen ebensolchen Helm, beide infolge der Weißhöhung blitzend, und ein gleichfarbiges Schwert, noch nicht blitzend, noch stumm; Perseus vor blauem Himmel stürzte sich mit Schild, Helm und Schwert vor grauen Wolken herab⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ Übersetzer z. St.

⁶⁰⁹ Peter Paul Rubens war von dieser Sequenz: dunkler Fels; daran und daraus hervorwachsendes Grünzeug in der Luft vor dem Himmel oben im Gemälde; dann eine buntfarbige, fliegende Figur, die Heil brachte; oberhalb eines Tod dräuenden Ungeheuers, beeindruckt und wiederholte sie in

Das Tier, braungrau, mit Rot, Ocker und Gelb in seiner Flanke, mit Rot in seinem Rachen und partiell im Oberkiefer, dieser Drachenfisch des Neptun war mit machtvoller, sich einziehender und ausstreckender Bewegung vom offenen Meere in die Wasser zwischen der Felseninsel und dem Festlande geschwommen, war zugleich in, auf und vor dem Wasser, war mit dem Ende des Schwanzes, mit dem stacheligen Rücken, mit dem Oberkiefer des aufgewendeten Kopfes über den Horizont vor den Wolkenhimmel gekommen, war da und aufragend, auch zu jener kritischen Nähe seiner Oberkieferspitze und der schildbewehrten Faust des Perseus. Die Stachel seines Rückens glichen der Gischt des Meeres, sein gewundener Schwanz aber auch den übereinandergeschobenen Beinen der Andromeda, seine Rückenrundung ihrer Hüfte, das Ende seines Schwanzes ihrer linken Hand, die Spitze seines Oberkiefers ihrem kleinen Finger, die Wendung seines Kopfes der Wendung auch ihres Kopfes - sie ruhig, er mächtig bewegt -, dem Meere zugehörig und Andromeda zubestimmt; die Rundung seines Rückens glich aber auch dem Bogen der Draperie des Perseus, kompakt und herausstachelnd der eine, leicht und frei die andere, wie sehr in der Luft die eine, wie unten im Meere der andere! Aus der Ferne der Zimmerflucht des Museums betrachtet⁶¹⁰, leuchtete Andromeda, sie kam optisch weit nach vorne, und Perseus korrespondierte dann dem Bogen ihres rechten Armes, dem sich Heben ihres Blickes, so daß ein gemeinsamer Bogen lebendiger Handlung entstand, unter welchem Bogen das auch göttergesandte Tier hindurchzog. Das Tier, neben, unter, zwischen Andromeda und Perseus, den leicht und viel bewegten, elementar, in der zusammengenommenen Wucht seines Einherziehens und in dem seiner sicheren Aufsperrn des Rachens; die bevorstehende Niederlage durch des Perseus Intelligenz nicht ahnend.

Das Meer schien her zu strömen; das Meer schien in der Nähe schwarzblaugrau, neben dem Drachenfische links blaugrau, in uferparallelen Wellen bewegt; Gischt auf den Kämmen der Wellen, besonders nahe des in dem Meere sich bewegenden Tieres; das Meer schien im ruhigen Teile, in der Ferne rechts, graublau, auch goldgelb und als Himmelsreflex gelbweiß. Die Farbe Blau war wohl jeweils in tieferer Schicht gemalt und darauf in zwei Varianten Grau, wie auch das Weiß der Gischt. Der Horizont war fast immer

seinem *Bethlehemitischen Kindermorde*, um 1635 - 1639, Eichenholz 1,99 x 3,02, München, Alte Pinakothek 572, seitenverkehrt: dunkler Bau; wunderlich angefügtes Spalier grünen Laubes oben in der Luft, oben im Gemälde; dann schwebende, rosige, blumenstreuende Engel; oberhalb der Ermordung der unschuldigen Kinder. Rubens könnte das Gemälde des Tizian auf seinen Reisen nach Spanien oder im Besitze des van Dyck gesehen haben. Zu des Rubens' Gemälde: s. Kuhn, *Komposition und Rhythmus* pp. 158sq. bes. pp. 167sq. Online-Ausgabe: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>.

⁶¹⁰ Es ist zu begrüßen, daß das Bild in der Großen Galerie des Museums, doch nicht in der Mitte der Längswand hängt, sondern an deren Ende, und so auch aus größerer Distanz, durch die östliche Raumflucht hindurch, gesehen werden kann.

klar, er verlor sich erst rechts des Drachenfisches. So war das Meer sehr lebendig, je nach dem einfallenden Saallichte bald blauer, bald grauer und, falls grauer, dann wie vom Regen frisch; dieses auch Morgenfrische empfand man besonders, wenn man das Gemälde aus der Ferne einer Zimmerflucht betrachtete und dabei die Gestalt und Figur der Andromeda und rechts das blaue Meer und darüber die leuchtenden Farben des Perseus wahrnahm. Die Wolken unmittelbar neben der Felsenwand und unter dem Arme der Andromeda schienen blau getönt, sie schienen zu steigen; die Wolken sonst schienen grau und herabzukommen, im Bereiche der Waffen und der Rüstungsteile mit hellen, weiß-gelben Streifen, sogar rosa und rot, in sehr eigener Art und zugleich die Gischt des Meeres in ein Blitzen der Waffen umwandelnd, lebendig und ruhig zugleich. Jaffa lag im Dunste, ein Turm machte die Ortschaft fest, deren Häuser waren grau und braungrau, davor die ruhig-bewegte See mit Weiß und Gelb wie die Wolken darüber, links des Turmes vielleicht ein großes Segel, ein wenig näherzu dann Leute, die am Ufer standen und Ausschau hielten auf des Perseus Kampf mit dem Drachen um der fern ausgesetzten Andromeda willen.

In Tizian's frühen *Poesie*, dem *Venusfeste*, *Bacchus/Ariadne* und den *Andriern*, lebten und handelten die Gestalten - so war zu sagen - miteinander, sie lebten und handelten in der heute so genannten ‚freien Natur‘: die Landschaft war der Ort oder Fond des Geschehens, und das Geschehen war ein miteinander Handeln, welches von Ort und Fond, von dieser Art Weltbezug, auch abgehoben blieb. Das entsprach sicherlich einem Lebensgefühl und einem Naturverständnis, welche beide von den höfischen, den adlig-patrizischen und den humanistischen Kreisen damals - und von den Heutigen noch - leicht geteilt werden konnten, in denen Tizian jenes Einverständnis über die Liebe und deren Geschichte - als einem der religiösen Malerei gegenüber eigenständigen Lebensbereiche, Gegenstände und Thema seiner *Poesie*, von dem eingangs die Rede war, - erwirken konnte. Diese besondere Relation innerhalb des Gesamten der Naturwirklichkeit (der Menschen und der sogenannten ‚freien Natur‘) entsprach dem Selbstgefühl der miteinander Lebenden.

Unter den mittleren *Poesie* ließ sich über das wohl zuerst konzipierte Bild *Venus und Adonis* dasselbe sagen mit seiner zumal den *Andriern* ähnlichen Landschaft, einer - gegenüber den zwei allerersten *Poesie* - in der Ferne weniger differenzierten, nunmehr sogar verwischten Landschaft, mit dem Hügel links, dem Platze Amors unter Schatten spendenden Bäumen, mit dem steil ansteigenden Gelände rechts, dem Platze der Jagd und des Todes des Adonis, mit den fernerer Bergen ebendort, mit dem Himmel und den Wolken inmitten, mit dem zweiten Orte der Venus im Wolkenbogen am Himmel, vor welcher Landschaft der Handlungszusammenhang der Gestalten dann bestand. Doch jene verwischte Ferne ließ Hänge, Berge und Wolken kaum mehr von einander unterscheiden, sie wurden - in der Ferne - eins.

Tizian ging bei der Darstellung der *Danae und des Goldregens* in seiner Phantasie darüber hinaus; er überschritt jenen leicht eingängigen Gebrauch einer mythologischen Malerei. Tizian ließ in diesem Bilde auch die Umstände von dem zentralen Momente des Mythos, so von dem Empfangen und Aufnehmen und von dem Kommen dessen, das da kam, handeln, auch die dinglichen Umstände: die fülligen und weichen Kissen, der weite Vorhang des Baldachines, die dem Fuße nachgebende Matratze waren bereit, eben nachzugeben, aufzunehmen oder schützend zu bergen, so wie der menschliche Begleiter, die Amme, allerdings dringlich verlangte, das Ihre in ihrer Schürze aufzunehmen, im Bogen ihres Hemdes wiederholt, und inmitten Danae, zwischen dem Vorhange und ihrer Amme, ihrerseits ruhig und gesammelt, wartete, im Blicke - nun seelisch-geistig - dem zugewandt, der da kam, und ihm geeint. Tizian ließ in diesem Bilde alles auch an dem Erscheinen des Gottes teilhaben: die Lichtblitze auf dem Vorhange, selbst die Lichter an der Rustikamauer, das Gekräuselte der Kissen, vor allem des Lakens, und auch die Lichterscheinung rechts am fernen Himmel antworteten, korrespondierten oder nahmen teil an der Gegenwart des Gottes, an seinem Erscheinen als lichtdurchzuckter, goldroter Wolkennebel. So erfüllte das zentrale Moment des Mythos die ganze, sichtbar gemachte Naturwirklichkeit.

Tizian ging bei der Darstellung von *Perseus und Andromeda* - nun Mitte sechzig oder gar älter - über die Ähnlichkeit der Bogen in den Bewegungen der menschlichen Gestalten und des Drachenfisches, ausweichend und aufeinander zu, abermals in seiner Phantasie hinaus und malte nun, wie bei der Beschreibung immer wieder zu sagen war, die menschlichen Leiber, das Ungeheuer, den Felsen, das Meer, die Wolken und das Licht einander substantiell nahe, wie von einer gemeinsamen Natur, in einigem Leben, zwischen dem Dunklen und dem Leuchtenden, zwischen dem Braunen und Grauen und der leuchtenden Trias; so malte er das schattige Inkarnat und auch den Schleier Andromedas bald dem braunen Felsen, bald den grauen Wolken nahe, malte die Pflanzen am Boden und die Stachel des Drachenfisches nahe der Gischt des Meeres und dieser wieder das Blitzen der Waffen; die mythischen Gestalten, die Heroen und das Tier, sie hoben sich hervor und tauchten ein in die sie umgebende und ihnen zugleich einige Natur; Formen und Farben waren einander ähnlich, einander gleich und - hoben sich daraus zu eigener Bestimmtheit hervor⁶¹¹. Einer solchen Sicht auf das Naturwirkliche kam der eingangs geschilderte Werkprozeß des Tizian, kam die Methode seines Arbeitens, das Gestalten in und aus der Farbe unmittelbar auf dem Bildträger, entgegen.

4. Die späten *Poesie*.

⁶¹¹ S.a. Theodor Hetzer, *Tizian, Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt ²1948, pp. 157, 159, passim.

Tizian war inzwischen um die siebzig Jahre alt und der König um die dreißig, als Tizian seine späten *Poesie* für ihn erfand und ausführte, zunächst die Gemälde *Diana und Aktäon*, *Diana und Kallisto*, 1556/59, in Edinburgh/London, dann die Gemälde *Raub der Europa*, 1559/62, in Boston, und *Tod des Aktäon*, in London, welches letztgenannte Gemälde, aus unbekanntem Gründen nie an den König geliefert, 1559/60 begonnen und weit später, vielleicht erst in den 1570er Jahren, beendet wurde.

Diese vier Gemälde handelten innerhalb jener erwähnten *Histoire de l'amour*, jener *Storia del Amore* nun von Entführung, von Grenzüberschreitungen, von Bloßstellung, von Vernichtung.

Die ersten beiden der Gemälde waren vielfigurige *Storie*; die letzten beiden bestanden aus wenigen, aus zwei oder drei Figuren und Gruppen. Die ersten beiden Gemälde waren, wie bekannt, *Pendants*, *Diana und Aktäon* ging voran, *Diana und Kallisto* nach: beide hatten eine zweischichtige Landschaft, das erste steigend, das zweite sinkend; beide zeigten eine Vorhangdraperie, das erste links, das zweite rechts; beide hatten eine aufgehend schreitende Anhebungsfigur und links derselben räumlich Niedereres (Hund bzw. zweite Nymphe); beide zeigten Diana rechts, mit einer ihr zugebeugten Begleiterin; beide zeigten einen Bach, in entgegengesetzter Richtung fließend; beide zentral einen Pfeiler, einmal rechts, einmal links der Mitte, und jeder der Pfeiler stand leicht schief; beide zeigten äußerst links oder äußerst rechts Waffen; doch bestand das eine Bild aus einer reihenden Komposition, das andere aus einer Komposition nach (Figuren)komplexen. Stellte man sich die zwei Gemälde nebeneinander vor, etwa auf der Längswand eines Kabinettes, dann könnten der *Raub der Europa* auf der linken Seitenwand voran- und der *Tod des Aktäon* auf der rechten Seitenwand nachgegangen sein, auch inhaltlich, motivisch-thematisch schlüssig.

Diana und Aktäon, 1556/59, Leinwand 1,88 x 2,06, Edinburgh, National Gallery of Scotland NG 2839, London, National Gallery NG 6611.

Tizian stellte auch in dieser *Poesia* eine Geschichte dar, welche Ovid, *Metamorphosen* III, 138 - 252, erzählt hatte, doch veränderte und erweiterte Tizian diese Geschichte⁶¹².

Aktäon schlenderte nach einer erfolgreichen Jagd wohl im Kithairongebirge während einer von ihm zur Mittagszeit angeordneten Pause, ohne Jagdgefährten, allein durch den Wald und fand dabei eine ihm unbekanntes Grotte: er trat in sie ein und traf unerwartet auf Diana und deren Nymphen, die ihrerseits nach der Jagd dort badeten.

Hier lag eine umschattete Höhle im hintersten Winkel,
Keinerlei Schöpfung der Kunst; die Natur, in eigener Erfindung,

⁶¹² Zu Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, V, cap. 14, bestand dieses Mal keine besondere Beziehung (ed. Vittorio Zaccaria, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore Branca, vol. 7-8, Mailand 1998, pp. 548sq.).

Hatte ein Kunstwerk geformt: aus lebendigem Bimsstein und leichtem
 Tuff einen Bogen gezogen, der hier an der Stelle gewachsen.
 Lieblich rauschte zur Rechten ein Quell; es floß in ein weites
 Becken, von grasigem Rand umgürtet, das leuchtende Wasser.
 Hier war die Göttin der Wälder, die Jungfrau, gewohnt, wenn sie müde
 War von der Jagd, die Glieder mit fließendem Naß zu begießen.
 Als sie dort untergetreten, da reicht sie einer der Nymphen,
 Ihrer Knappin, den Speer, den entspannten Bogen, den Köcher.
 Eine breitet dem ausgezogenen Gewande die Arme
 Unter, zwei lösen die Schuhe, [usf.] (v. 157sqq.)
 Siehe, da kam in den Hain der Enkel des Cadmus [sc. Aktäon] ...
 ... und schweifte nun planlos
 Durch das Gehölz, das ihm fremd war: so führte das Schicksal den
 Jüngling.
 Als er die von den Wassern triefende Grotte betreten,
 Schlugen die Nymphen, entblößt, wie sie waren, beim Anblick des
 Mannes
 Sich an die Brust, und die Weite des Waldes erfüllte sich plötzlich
 Mit ihrem lauten Geschrei und, dicht um Diana sich drängend,
 Deckten sie sie mit den Leibern; die Göttin jedoch überragte,
 Höher gewachsen als alle, um Haupteslänge die Nymphen. (v. 174sqq)
 ... Obwohl von der Schar der Mädchen umschlossen,
 Wandte sie schräg sich zur Seite, den Kopf nur bog sie nach hinten; (v.
 186sq)

(Ovid, *Metamorphosen* III, 138 - 252, übers. Breitenbach).

Die Darstellung des Tizian:

Die Landschaft: rechts, ein Viertel der Bildfläche einnehmend, ein Hain aus
 durcheinander wachsenden und sich verschränkenden Bäumen; sonst von
 links nach rechts, in Mittelgrund und Ferne, auch jenseits dieses Haines,
 immer wieder auftauchend und sichtbar, bräunliche Erde, gelblich-grüne
 Wiesen und Hänge, dunkelgrüne Bäume und Wälder, eine helle Burg und,
 zweimal hoch aufsteigend, die blauen Berge des Kithairongebirges, im
 Gesamten von links nach rechts ansteigend, und darüber der blaue Himmel,
 reich an grauen und graubraunen Wolken; rechts in der Ferne und links des
 Haines eine Nymphe oder nochmals Diana, wohl jagend.

Die Architektur: nahe wie jener Hain, nun links und in der Mitte, drei Viertel
 der Bildfläche einnehmend und jene Durchblicke auf die Landschaft
 gewährend, ein Brunnenhaus: eine Baldachinarchitektur aus vier weiten,
 dunklen, grauen, grauockernen Bogen über Kämpfern auf kräftigen
 Rustikapfeilern, im Inneren kreuzgewölbt mit lachsroten Rippen und teilweise
 im Lichte goldflimmernden Gewölbeflächen - keine Naturgrotte, wie Ovid sie
 beschrieben. Der rechte nähere Pfeiler dieses Jagdrastplatzes trug auf der

Stirnseite, über dem Kämpfer angebracht, das Geweih eines Hirsches - Omen auch. Neben diesem Pfeiler links und näherzu, im Zentrum des Bildfeldes, lag ein kreisrundes, zweistufiges, weiß-graues, steinernes Podest, dessen Setzstufen mit Masken-, Guirlanden- und Putten-Reliefs reich geschmückt waren, - bequemer Sitz- und Lagerplatz der Nymphen.

Das Wasser: rechts der Mitte des Bildfeldes und diesseits jenes Podestes floß aus der Ferne her ein dank Spiegelungen zunächst braungrauer, sonst blaugrauer Bach; aus einer der Masken des Podestes links sprudelte, weiß schäumend, zusätzlich Wasser in diesen Bach, der dann näherzu und nach rechts floß und zwischen den grünlich braunockernen Ufern diesseits und jenseits eine natürliche Grenze bildete: am jenseitigen Ufer, vor dem Haine war der Rastplatz der Diana.

Der Vorhang: diesseits und in der Höhe war von dem Brunnenhause aus und bis in die linke, obere Bildecke eine Leine gespannt und über sie ein Vorhang geworfen, der, ausgebreitet, - wie jener Bach nach rechts hin, so nach links hin -, wohl zur Seite des Hauptzuganges, den *bagno segreto* der Göttin abzugrenzen und abzuschirmen hatte.

Die Figuren- und Gruppenfolge der Komposition war dreiteilig.

Deren erster Teil bestand aus drei Figuren, aus den Figuren des Hundes, des Aktäon und einer Nymphe und zusätzlich aus dem Jagdbogen des Aktäon unten und dem Vorhange oben; dieser Teil war mittenbetont, doch räumlich sukzessive. Der Hund, grau schwarz, diesseits des Aktäon, an einer der zwei Leinen, die jenseits des Aktäon von seinem Gürtel ausgingen und hinter ihm zu sehen waren, stand Aktäon zur Seite und nach, gehobenen Kopfes wie sein Herr, - und jetzt noch - seinem Herrn parallel und an ihn gebunden; der Bogen des Aktäon aber lag, vornean, am Boden, dem Jäger über dem, was er sah, entfallen: Aktäon war gleich eingangs seiner Angriffs- und Verteidigungswaffe ledig; sein Köcher, voll mit Pfeilen, hing mit flatterndem Bande ihm nutzlos über der Schulter und auf dem Rücken. Aktäon, mit vollem, lockigem, braunem Haupthaare, ockerfarben gekleidet, ocker auch Brustgurt und Köcher, dunkelocker die Stiefel mit lachsrosa Stulpen, war in kraftvollem Schreiten fürbaß mit dem rechten Beine und Fuße an das leicht erhöhte Ufer des Baches, an jene Grenze,orgetreten und leicht zu seiner rechten Seite gefahren, an- und innehaltend, die Rechte und hoch die Linke hebend, in Achtung und erregt staunendem Ausgriff ob dem, was er plötzlich seitlich vor sich, jenseits des Baches sah, was ihn plötzlich von jenseits des Baches ansah, ihn der Möglichkeit eines scharfen Schusses beraubte und bewegt in's Schwingen brachte. Die erste Nymphe lagerte ferner, fast neben und rechts von Aktäon, auf der niederen, scharf wie eine Felsplatte geschnittenen Landbrücke zum Reich der Diana, lateral nach links, im Oberkörper her-, im Kopfe überhin gewendet; sie lagerte zugleich auf der unteren Podeststufe, lagerte auf einem hellblauen, himmel- und bergfarbenen

Tuche, welches um ihre Hüften und über ihren näheren Schenkel geworfen; sie stützte sich mit dem linken Ellenbogen leicht rückwärts auf die höhere Podeststufe und hielt einen schwarzgerahmten Spiegel, auf die untere Stufe gestellt, lässig schräg in ihrer Linken, in welchem sich wohl ihr Tuch und das schäumende Wasser spiegelten; unterhalb ihres Ellenbogens stand auf der Stufe eine durchsichtige, gläserne Vase, grau-schwarz mit Weiß gehöht; diese Nymphe, die Hüterin jenes Vorhanges, der das Reich Dianens schützen sollte, und die Hüterin des Zuganges, hob und zog mit der Rechten den unteren Teil des Vorhanges in einem Bogen hoch, seltsam ambivalent, ob zu verhüllen oder eher sehen zu lassen, die Nymphen oder den Eindringling, und sie wendete zugleich ihren Kopf und den Blick schreckoffenen Mundes über die Schulter zurück zu der nächsten Gefährtin. Aktäon war an diesen violettroten Vorhang geraten, der, halb in die Ferne geschoben und leicht aufgeschlagen, über der Leine hing, und er war, zwar zögernd, aber doch, neben ihm eingetreten, wie die Projektion seiner Hände - metaphorisch - zeigte: seine achtend erhobene Rechte mit festen Fingern hielt am Rande des Vorhanges inne, die staunend weit und hoch erhobene Linke mit bewegten Fingern griff aus und zugleich dank Projektion durch den Vorhangbogen hindurch in einem eigenen Bogen, der demjenigen der darob zur Erde entsunkenen Waffe korrespondierte; diese Hand griff dank Projektion vor den Himmel und dessen Weite; und abermals dank Projektion korrespondierten dort der Bogen des Vorhangs, zu welchem die Nymphe ihn hob, und der fernere Bogen des Brunnenhauses, und dazwischen erschienen, jenseits und unter der Hand des Aktäon, die ferne Landschaft, die Wälder, vor allem die Berge und der wolkenreiche Himmel, erschien die Fülle des Kithairon; so wie der nähere Bogen des Brunnenhauses - nochmals dank Projektion - Aktäon übergriff, seinem Handeln weithin Raum gab, doch auch hinüberschwang zu dem ominösen Hirschgeweih.

Der zweite Teil der Figuren- und Gruppenfolge bestand abermals aus drei Figuren, den Figuren dreier Nymphen auf, neben und bei dem Stufenpodeste, ausgehend vom Schema einer Figur mit doppelseitiger Begleitung, und er bestand zusätzlich aus jenem Pfeiler mit dem Hirschgeweih.

Die erste dieser Nymphen von hellem Inkarnate saß, von vorne, halb von der Seite zu sehen, auf der oberen Stufe des Podestes auf ihrem grauweißen Tuche, das von jenseits auch über ihren Schoß gezogen; sie saß, die Füße nebeneinander, und rückte ob dem Erscheinen des Aktäon mit ihren Beinen, mehr noch dem Oberkörper zur ferneren Seite; den rechten Arm über den Leib geführt, hatte sie den Kopf leicht gesenkt und den Blick befremdet gegen den Eindringling gerichtet. Die zweite der Nymphen stand jenseits des Podestes, sie hob ihr grauweißes Kleid über dem linken Arme, streifte es über die Schulter, um es über den Kopf anzuziehen; sie stand jenseits des Podestes, abgewendet, dadurch aber von hinten zu sehen; von den Kniekehlen an waren der Rücken und der halbe Hintern blank, dunkleren, Aktäon näheren

Inkarnates; vielleicht bemerkte sie über die linke Schulter hinweg mit ihren Augen etwas von Aktäons Auftritt und zog sich deshalb an. Ihr Motiv, dem Eindringlinge den Rücken zu kehren und sich anzuziehen, konnte dem Motive der ersten dieser drei Nymphen erzählerisch-sachlich nachfolgen; so auch das Motiv der dritten dieser Nymphen, doch zu anderem Ende: diese dritte, am höchsten aufragend, stand jenseits und im Schutze des Rustikapfeilers, sie hielt sich mit der Linken, ihn umgreifend, diesseits an der Kämpferecke fest, unterhalb des Omens; sie war nach ihrer Schulter links neben dem Pfeiler zu sehen; sie rückte wohl mit dem Leibe weg, wendete den Kopf aber her; sie sah Aktäon an und erschaute, staunend, anhaltenden Atems und leuchtender Augen, sein Gesicht, wie Aktäon innehaltend und ausgreifend das ihre. Der dritte Teil der Figuren- und Gruppenfolge bestand nochmals aus drei Figuren, mittendominiert, doch in räumlicher Sukzession: er bestand aus Diana, doppelseitig begleitet, und jenen zwei Nymphen links und rechts, die sie begleiteten und ihr dienten, und zusätzlich aus einem Hündchen unten und einem Baume oben äußerst rechts. Ovid hatte von der Aufteilung der Dienste, welche die Nymphen der Diana beim Bade leisteten, ausführlich gesprochen. In Tizian's Darstellung saß Diana auf dem jenseitigen Ufer; sie saß lateral nach links auf einem ockergrauen Steinblocke und ihrem purpurnen Oberkleide; sie hatte das linke Bein leicht zurückgestellt, die Zehen dicht am Wasser, ihr rechtes Bein dagegen angehoben und ausgestreckt, es abtrocknen zu lassen; die Nymphe links, die dieses tat, stand jenseits, mit dem rechten Beine vorgetreten, ihr Fuß dem Dianens fast parallel, ihr Schritt dem des Aktäon entsprechend und gegenan, sie stand, im Oberkörper vor- und niedergebeugt, mit beiden Händen und einem grauweißen Tuche der Göttin Fußgelenk umfassend und aufmerksam den Unterschenkel trocknend, noch ungestört in diesem Tun. Unter dem Ausstrecken ihres rechten Beines hatte Diana in ihrem Oberkörper sich leicht zurückgelehnt und mit ihrem rechten Arme rückwärts aufgestützt. Die einzige schwarzhäutige Nymphe, rechts, in lachsrot-ocker und silberweiß gestreiftem Kleide, war in den Knien halb niedergegangen, stützte sich mit ihrer Linken auf die Ecke des Sitzsteines; sie hatte den rechten Arm aufgehoben und Dianens schon erhobenen Schleier ergriffen, bereit, Diana mit dem Bogen ihrer Arme und Schultern zu umfassen und zu stützen und in deren Schleier zu bergen: offenen Mundes schaute sie auf das Unfaßbare - Aktäon; so unter dem mächtigsten der Bäume. Diana hatte über Aktäons Eintritt ihren linken Arm angewinkelt und vor das Gesicht gehoben, es zu bergen, mitsamt dem grauweißen Schleier, daraus einen Vorhang zu bilden, dabei unter ihrem Arme jedoch die Brust entblößt; und, vor dem Widerlager jenes Baumes, im Schutze ihres Schleiers, hinter ihrem Oberarme, senkte die Göttin, angezogenen Kinnes und die Stirne voran, ihr Haupt, welches mit einem Halbmonde mit scharf-spitzen Enden, auch mit Lockenflechten und Perlenketten geschmückt; sie schaute über ihren Oberarm, an diesem vorbei, - mit vor Abscheu gespreizten Zehen -, zielsicher

auf den eingetretenen Aktäon - wenn nicht auf dessen Hund, dann diesen mit verblender Jagdlust erfüllend⁶¹³; während dessen schoß ihr Schoßhündchen kläffend gegen den Uferstrand und gegen den Hund des Aktäon vor; motivisch Hündchen zu Hund und farblich Hündchen zum Jagdbogen auf der Erde - zur Anhebung der gesamten Komposition bindend.

Diana saß jenseits des Baches vor dem Haine durcheinanderstrebender Bäume, der erwähnte kräftige, rechts über der schwarzhäutigen Nymphe, nach links geneigt, der Körperachse des Aktäon parallel, in der Ferne links ein dünner Baum, nach links geneigt, dann aufwärts wachsend, andere Bäume nach rechts gebogen und während des Wachstums zurückgewichen, die Äste der Bäume teils abgebrochen, die Rinde der Bäume teils gerissen, im Gesamten durchlässig dicht und versperrend, so jetzt der Fond der Diana; anders jene freie Landschaft von Wäldern, Bergen, Wolken und Himmel, auf welche jetzt Aktäon, da sein Blick zu der Nymphe ging, dank des Bogens des Brunnenhauses, dank seiner gehobenen Linken und dank der Wendung seines Kopfes, bezogen war. Der Bach eine Grenze, ein Diesseits und ein Jenseits trennend, welches Jenseitige sich zugleich in dem Wasser spiegelte, so die Podeststufen mit ihren Reliefs, und in solchen Spiegelbildern das diesseitige Ufer erreichte, so die Glasvase auf der unteren Stufe fast und das Tuch, mit dem das rechte Bein Dianens getrocknet, und Dianens linkes Bein tatsächlich, auch das Schoßhündchen, dort war das Spiegelbild, indem dasjenige des Kleides der letzten Nymphe hineinspielte, unheimlich.

Die Figuren- und Gruppenkomposition hatte zwei Hauptachsen, bei welchen es nahezu keine Überschneidung der Figuren gab und die derart die Komposition in deren drei Teile gliederten: rechts der ersten Nymphe, die da lagerte, und links jener Nymphe, die Dianens Bein trocknete. Doch gab es weitere Folgen, welche die Zusammenhänge auch wieder ins Schweben brachten: so eine räumliche Folge von vier, ja fünf Figuren, schräg aus der Ferne in die Nähe kommend, von jener Rückenfigur einer Nymphe, die ihr Kleid anzog, bis zu der schwarzhäutigen Nymphe, die ihr Kleid nicht abgelegt, die erste und die letzte Figur dunkleren oder schwarzen Inkarnates, die erste und die letzte Figur auf hoch Aufgehendes, auf Pfeiler und Baum, projiziert, eine schwebende Folge beieinander weilender Badender, die, aber dann rechtwinklig von den Liebesblicken des Aktäon und der Nymphe durchkreuzt, zunächst unter ihnen sank und in Dianens Empörung wieder anstieg; weiters gab es eine pyramidenförmige Anordnung aller fünf Nymphen zwischen dem Jäger und der Göttin, wodurch diese zwei, einander gegenüber, zu den Prot- und Antagonisten wurden.

Tizian änderte die Erzählung des Ovid: in Tizian's Darstellung schaute Aktäon nicht Diana, er erblickte eine der Nymphen. Und Tizian änderte

⁶¹³ So (Pseudo) Apollodor, *Bibliothèque* 3,31: *Griechische Sagen*, übers. Ludwig Mader, Zürich 1963, p. 83.

tiefgreifender dadurch, daß keineswegs alle Nymphen empört waren, sondern eine Nymphe durch Aktäon attrahiert war, sich zwischen ihr und Aktäon liebendes Erschauen ereignete: die jungfräuliche Welt der Diana war nicht intakt, sie wurde von außen gestört und war von innen gefährdet. Und Tizian erweiterte die Erzählung des Ovid, indem er das reliefierte Brunnenpodest, auf dem die Nymphen saßen und lagerten, nach links absacken ließ - parallel zur Richtung des wütenden Hündchens der Diana -: die Nymphenwelt der Diana war dem Einbrechen nahe. Dem entsprach der Wille der Göttin, den Eindringling zu vernichten.

Diana und Kallisto, 1556/59, Leinwand 1,88 x 2,06, Edinburgh, National Gallery of Scotland NG 2844, London, National Gallery NG 6616.

Tizian stellte auch in dieser *Poesia* eine Geschichte dar, welche Ovid, *Metamorphosen* II, 409 - 465, und *Fasti* II, 153 - 192, erzählt hatte (die Zitate und Verweise beziehen sich auf die *Metamorphosen*, falls nicht anders angegeben).

Kallisto, deren Name sie als die schönste auswies, war unter den Nymphen der Diana in Arkadien die erste, diejenige, welche die Schar der Nymphen anführte und zugleich der Göttin am nächsten war: keine war der Diana lieber (*gratior*) (v. 416); „*et comitum princeps tu mihi*“ *dixit* „*eris*“ (*Fasti* II, 160). Jupiter, der ihre Schönheit sah, wollte sich ihr verbinden, und er nahm die Gestalt und Tracht der Diana an, um ihr nahen zu können (v. 425); Kallisto, die sich unter seinen Küssen (v. 430) wohl eine intimere Nähe zur Göttin erwartete, wehrte sich, sobald sie der Täuschung gewahr wurde, ja sie kämpfte (*illa quidem pugnat* v. 436); woraufhin Jupiter sie mit Gewalt nahm und dabei schwängerte. Als die Schwangerschaft offenbar wurde, verbannte Diana Kallisto aus dem Kreise ihrer Nymphen. Und, als Kallisto einen Sohn geboren, einen Sohn Jupiters, verwandelte Juno sie, empört, in eine Bärin. Als später ihr Sohn Arkas, herangewachsen, auf einer Bärenhatz im Begriffe war, die eigene Mutter, die er nicht kennen konnte, zu erlegen, versetzte Jupiter beide als Sternbilder an den Himmel.

Tizian stellte den Moment der Entdeckung jener Schwangerschaft dar.

... sie wagt nicht, wie früher, der Göttin

Sich an die Seite zu schließen, noch erste zu sein in dem Zuge.

...

... es heißt, daß die Nymphen es merkten!

...

... doch alle entkleiden

Sich: nur sie sucht Aufschub; der Zaudernden nimmt man die Hüllen.

Als die Enthüllung geschehen, erweist sich am Körper der Frevler.

...

„Weiche von hier!“ ... „die heilige Quelle

Sollst du nicht schänden!“ So wurde sie aus der Gemeinschaft gestoßen.

(Ovid, *Metamorphosen* II, 448 - 465, übers. Breitenbach).

Die Darstellung des Tizian:

Ein Bach, eine der Diana heiligen Quellen auch in Arkadien, dieses Mal aus der halben Ferne nach links in die Nähe fließend, und ein Pfeiler in jener halben Ferne - wiederum aus dem Lot geraten - mit zwei Reliefs daran, Diana mit einem nahenden und Diana mit einem fliehenden Hirschen darstellend, und mit der steinernen Figur eines Putto obenauf, der aus einer großen Vase kontinuierlich Wasserstrahlen nach rechts in den Bach hinunterfließen ließ. Wiederum war der Bach, graublau mit Hellgrau und hellen Spiegelungen, auch die Grenze zwischen den Bereichen des gelbgrünen und ockernen Ufers links und des ockerbraunen, dunkelgrünen und hellgrünen Ufers rechts, eine Grenze, die Kallisto und Diana trennte; doch hockten und knieten hüben wie drüben auf den Ufern zwei Nymphen einander gegenüber, mit einem oder mit beiden Beinen im Wasser, beide ihren Kopf nach rechts zur Göttin zurückgewandt.

Auf der linken Seite, dem jenseitigen Ufer, hob der Figurenkomplex um Kallisto unmittelbar an, auf der rechten Seite, dem diesseitigen Ufer, war der Figurenkomplex um Diana ein wenig ferner gerückt, distanziert, zunächst durch die Figur eines braungrauen Jagdhundes mit rotem Halsbande, der nach links auf dem Ufer lag und mit seiner roten Zunge nach Wasser lechzte, und dann durch ein Stilleben, ganz rechts und, zu dem Bache parallel, schräg gegen die Bildecke gerückt, aus nachlässig abgelegten Jagdwaffen, einem hellviolettrotten⁶¹⁴ Köcher, mit Pfeilen gefüllt, dann zwei Pfeilen hin und her daneben und schließlich einem Dolche in einer Scheide querüber, auf welche Waffen eine der Nymphen sich mit Arm und Hand abstützte. Der nach Wasser lechzende Hund, die nieder und zur Seite gelegten Waffen waren Zeichen des Jagdschlusses oder einer Jagdpause - doch: wo war die Jagdbeute?

Auf dem linken Ufer ein mittenbestimmter Komplex aus fünf Figuren. Im Zentrum Kallisto, die sich am Ufer, nahe dem Bache, auf ihre Seite niedergelegt hatte, Dianen zugewandt, ihr parallel und gegenüber, doch auf dem anderen Ufer. Diesseits ihrer Beine schritt, den Figurenkomplex anhebend, kräftig auftretend und hoch sich aufrichtend, wie ihrer Nacktheit wohl bewußt, eine Nymphe herzu, die mit der Rechten das am Saume ergriffene Oberkleid der Kallisto hoch, höher als den eigenen Kopf, emporhob und mit der Linken - nieder und zurück - das Kleid wohl auseinander riß und - durch das Eine wie das Andere - den Unterleib der Gefährtin, von dem verrutschten Hemde kaum noch bedeckt und wie klaffenden Nabels, freilegte, ihn entblößte und auf deren schwangeren Leib nieder schaute; das Kleid der

⁶¹⁴ Hellviolettrot, hier rechts unten, wie in dem Pendantgemälde der Vorhang links oben.

Kallisto war ocker, mit Grün, Lila und Grau, farblich schmutzig. Im Schatten dieser Nymphe kniete, nach links nachgesetzt, eine weitere Nymphe, nach links gewandt, die über ihre Schulter jedoch auf jenen Leib zurückschaute und zugleich im Bogen ihrer Arme Kallisto eines ihrer hellroten Schuhe beraubte, welche Schuhe - wozu sonst das Wegnehmen - wohl ein auszeichnendes Geschenk Dianens waren -; die Nymphe tat es, wie einem Urteilsspruche folgend: so wären dort Anfang und Ende des erzählten Teiles der Geschichte beisammen. Der anhebenden und heranschreitenden Nymphe gegenüber hockte an diesem Ufer, wie erwähnt, auf den Pfeiler projiziert, halb hergewandt, die dritte der Nymphen, das rechte Bein im Knien angezogen und mit dem linken Bein im kühlen Wasser stehend; sie umgriff mit ihrem rechten Arm den Kopf und die Schulter der Kallisto, sie übergriff mit ihrem linken Arme und der linken Hand Kallistos linken Arm, hielt deren Kleid, zur Brust der Entblößten hochgeschoben, fest und wendete den Kopf über ihre Schulter, auf Diana und deren Weisung schauend. Jenseits dieser dritten Nymphe und jenseits der Kallisto stand die vierte und letzte der Nymphen, gewandt, wie Kallisto gewandt war, doch in helllila und weißen Kleidern und offener Brust, mit einem aufsteigenden und ihrer Schulter nachwehenden Schleier; sie hielt mit beiden Armen und Händen, diesseits und jenseits, den rechten Arm der Kallisto zur Seite und fest und schaute ihr von oben auf das Gesicht. Die Aufmerksamkeit der um Kallisto konzentrierten Nymphen galt deren angeschwollenem Leibe, deren Gesichte und der Weisung der Göttin. Kallisto selbst lag auf ihrer linken Seite, hatte den Oberkörper halb aufgerichtet, sie war, entblößt nun, leibschwer und -müde, war klagend zum Himmel emporgewandt - das Gesicht im Schatten, ihr Leib im Lichte -, in einer figuralen Variation ihres empor gezogenen Kleides; sie hing zwischen den Gefährtinnen, lag wie ein angeschossenes Wild; sie hatte ihren linken Arm und die linke Hand über die Oberschenkel der Gefährtin zur Seite der Diana hin ausgestreckt, ließ sie hängen, die Finger gebreitet, von dieser Seite sich nichts mehr erwartend; sie hatte den rechten Arm und ihre rechte Hand zum Himmel gehoben, zu Jupiters Höhe, mit der ausgestreckten Hand und den gebreiteten Fingern Rettung erflehend. Schon Ovid hatte Kallisto wieder und wieder die Arme und auch die verwandelten Arme erheben lassen, bei der Verwandlung in eine Bärin flehend und als Bärin dann zu Himmel und Sternen, zu dem (zunächst) undankbaren (*ingratus*) Jupiter. (Man vergleiche Kallistos Arme mit denen der Andromeda).

Auch auf dem rechten Ufer, jenseits des lechzenden Hundes und der abgelegten Waffen, ein mittenbestimmter Komplex aus wohl fünf Figuren, plus einer Erweiterung. Im Zentrum Diana, thronend, hoch aufgehend, zu ihren Füßen jenseits wie diesseits eine Nymphe, Thronassistentinnen, alle drei miteinander binnensymmetrisch, wodurch diese drei auch zu dem Hauptteil der Komposition wurden. Die eine Nymphe, jenseits, hockte am Boden schräg

nach links, sie hatte die Unterbeine im Wasser, hatte sich in ihrem Oberkörper schräg nach rechts zu der Göttin zurückgedreht, sie hielt deren Fuß in ihren Händen, zumindest in der rechten Hand, und schaute zu Diana auf; die andere Nymphe, diesseits und halb von hinten zu sehen, lagerte am Boden, Diana zugewandt; auch sie hatte die Unterbeine im Wasser, in einer der schenkelgleichen Buchten des Baches, sie hatte sich mit ihrem rechten Arme und ihrer rechten Hand weit auf den erwähnten, abgelegten Köcher zurückgestützt und hielt in der vor ihren Kopf gehobenen Linken einen umgedrehten, schwarzweiß gefiederten Pfeil, dessen Spitze wohl nahe jenem Köcher in den Boden stach, wie ein Thronszepter der Göttin, und sie schaute aus der eingenommenen Distanz an Hand und Pfeil vorbei gegen Kallisto. Zwischen diesen beiden Nymphen die Göttin, halb von vorne zu sehen, sitzend-lagernd, auf einem blauen, unter den Beinen rötlich-bräunlich verschatteten Tuche oder Mantel mit einem breiten Goldsaume, hoch thronend; ein Schleier lag um ihren Nacken, ging über die nähere und fernere Schulter diesseits herab und über den rechten Schenkel wieder hinauf; sie hatte das nähere Bein und den näheren Fuß leicht vorgeschoben und das fernere Bein und den ferneren Fuß leicht zurückgezogen; sie hatte den rechten Arm angehoben und, leicht einwärts gedreht, ausgestreckt und zeigte mit der Rechten, wieder auswärts gewendet, leicht gegen Kallisto; sie hatte ihren Kopf hoheitsvoll gehoben und in das Profil gewandt, leicht darüber hinaus, sie schaute gegen Kallisto, schaute eher an ihr vorbei. Tizian stellte als Strafe der Kallisto nicht den Moment ihrer Verweisung dar, sondern denjenigen ihrer Bloßstellung in ihrem Elend. Diana ließ den linken Arm und ihre linke Hand derweilen auf dem Rücken einer dritten Nymphe ruhen - man vergleiche diesen Arm und diese Hand der Diana mit dem linken Arme und der linken Hand der Kallisto: welche Erinnerung Kallistos in ihrer Erniedrigung! - Denn Diana ließ ihren Arm und ihre Hand auf dem Rücken der dritten Nymphe ruhen, der neuen Lieblingin - welcher Platz schon wieder besetzt - . Diese Nymphe stand da, in einem rot-violetten Gewande, mit einem Köcher an ihrer Seite, Dianen zugewandt und zugebeugt, der Göttin nahe; sie hatte die eigene Linke wohl auf dem Thronsitze Dianens und schaute auf die fernere Thronassistentin hinab.

Tizian schuf der neuen Lieblingin - jenseits Dianens und außerhalb des Figurenkomplexes, jedoch der Richtung nach korrespondierend - ein weiteres Äquivalent: in jenem Brunnenbübchen auf dem Pfeiler, der selbst aus dem Lot, welches Bübchen den Nymphen als Kunstfigur kühles Naß spenden durfte, als lebendiges, empfangen und geboren, samt seiner Mutter göttlicher Verweisung anheimgefallen wäre.

Diana und ihre zwei Thronassistentinnen, diese drei, entsprachen Kallisto und der ersten und der dritten Nymphe, Diana erhöht auf ihrem Throne, Kallisto erniedrigt am Boden; dann entsprach die neue Vertraute der vierte Nymphe dort drüben, welche auf das Gesicht der Kallisto niederschaute; und der Figur

der zweiten Nymphe auf dem linken Ufer, welche Kallisto ihres Schuhs beraubte, näher am Boden und im Dunklen, entsprach dann auf dem rechten Ufer die Figur des schwarz-braunen, schwarz-grauen, gleichgültig-unheimlichen Hundes, der rechts hervorkam.

Tizian erweiterte diesen mittenbestimmten Fünffigurenkomplex der Diana noch um zwei weitere Nymphen, auf schmalen Raume, dicht, die eine Nymphe näher und in die Ferne gewandt, die andere ferner und in die Nähe gewandt, die fernere einen überlangen, wiederum schwarzweiß gefiederten Wurfspieß, aufgestellt, haltend, markantes Zeichen, und die nähere, in einem Kleide blau wie die fernen Berge und mit einem Bogen in der Linken, auf diesen Wurfspieß schauend, beide wie zu weiterer Jagd in fernen Bergen und nahen Wäldern gewendet. Durch diese figurale Erweiterung wurde die neue Vertraute ihrerseits von vier Figuren, von drei Nymphen und dem Hunde, umgeben, doch unbedrängt und der Göttin nahe, wie ihre Vorgängerin, bedrängt und entblößt, von vier Nymphen. Letztendlich wurde dieser erweiterte Figurenkomplex dann abgeschlossen durch den ocker-gelben, silbrigen Brokatvorhang eines oberhalb der Figuren und rechts der Göttin beginnenden Thronhimmels, innseitig mit etwas Rot, der, hoch und schwingend an und in den Bäumen des Haines befestigt, herabhing.

Jenseits des Figurenkomplexes der Kallisto links erhob sich ein bräunlicher, grüngelblicher Hügel, darauf in der Ferne Bäume und ein offener, grauockerner Platz, farblich dem Gewande der Kallisto nahe, darüber Wolken und, dem Wolkenrande entlang niederfahrend, ein Blitz, auf diesen Platz gerichtet und zugleich dank Projektion auf die enthüllende Hand der ersten Nymphe wie auch gegen den Leib der Kallisto - links am Rande des Bildes dann ein Baum, wie zitternd, gegenüber jenem fest aufgestellten Wurfspieße am Rand des Bildes rechts -, hier - nur - der Ort des vorangegangenen Geschehens, wie in *Venus und Adonis* - nur - der Ort des zukünftigen. Und im Kontraste zu Jupiters zündendem Blitz und ihm parallel, floß kühles Wasser, welches Dianens Schleier ähnlich war, aus der Vase des Brunnenbüchchens in das Nymphenbad.

Jener grüngelbliche Hügel vor den dunkelgrünen Wäldern sank, parallel zu Kallistos linkem Arme, dann rechts des Brunnenpfeilers nieder zu Dianens Thron; darüber, jenseits ihrer Hand, unter und jenseits ihres Armes, ihrem momentanen Handeln Weite und Hoheit bekundend, die blauen Berge und der rötlich gelbe Abendhimmel, der höher dann blau; welchen Bergen und welchem Himmel der Thronvorhang und die Gewänder der neuen Vertrauten wie die Gewänder der zwei letzten Nymphen antworteten.

Im Rücken der Diana, als Rückwand ihres Thrones, steil und hoch, der ockerne Abhang eines Hügels mit Bäumen obenauf, deren Äste und Zweige mit graugrünem Laube immer wieder nach links ausragten, Dianens

erhobenem Arme korrespondierend, und nach rechts hin den Thronvorhang trugen.

Die Inkarnate waren immer wieder dem Wolkenhimmel oben links, auch dem steinernen Brunnenbübchen nahe, welche Inkarnate im linken Teile des Bildes gelblicher, im rechten grauer waren.

Raub der Europa, 1559/62, Leinwand 1,78 x 2,05, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Tizian stellte in dieser *Poesia* eine Geschichte dar, die mehrere antike Autoren erzählt hatten⁶¹⁵: so Ovid in den *Metamorphosen* II, 836 - 875; früher schon Moschos von Syrakus (ca. 150 v. Chr) in dem Epyllion *Europa*; später dann Lukian von Samosata (ca. 120 - 185) im *Dialog der Meeresgötter* XV; und auch Achilleus Tatios (E. 2. Jh. n. Chr.) in der Exposition seines Romanes *Leukippe und Kleitophon* I, 1, dieser in der Form einer Gemäldebeschreibung.

Abermals war es Jupiter, der nun Europa, die Tochter des Königs Agenor in Sidon im Libanon, begehrte und, um sie zu entführen, die Gestalt eines Stieres annahm. Die Prinzessin, verspielt und leichtsinnig, setzte sich auf diesen Stier, der dann zum Meere hin los trabte und durch das Meer bis nach Kreta schwamm und sie dorthin trug. Dort offenbarte sich Jupiter in menschlicher Gestalt, verband sich ihr, und Europa wurde durch ihn die Mutter dreier Söhne, darunter des Minos.

Zunächst die Ekphrasis des Achilleus Tatios⁶¹⁶, welche Ekphrasis zuerst eine Information über die Situation enthält, dann die Beschreibung der Landschaft und dann die Beschreibung der Haupt- und der Nebenfiguren:

... Als ich so auch durch die übrige Stadt [sc. Sidon] umherschlenderte und die zahlreichen Votivgeschenke betrachtete, fiel mein Blick auf ein Votivgemälde, das Land und Meer gleichzeitig darstellte. Das Thema [wörtlich: das Gemälde, γραφή]: Europa. Das Meer: das der Phönizier. Das Land: das von Sidon. Auf dem Land: eine Blumenwiese und eine Gruppe (χορός) junger Mädchen. Im Meer schwamm ein Stier; auf seinem Rücken saß ein schönes Mädchen, und der Stier trug es nach Kreta. ...

... An den Rand des Gartens, wo die Landzungen ins Meer hineinragten, hatte der Künstler [τεχνίτης, an anderer Stelle auch γραφεύς, ζωγράφος] die Mädchen placiert [ἔταξεν]. ...

⁶¹⁵ Zu Ovid, *Fasti* V, 603-618, Horaz, *Oden* III, xxvii, 25-76, keine besondere Beziehung.

⁶¹⁶ Achilles Tatius, *Leucippe and Clitophon*, ed. Ebbe Vilborg, Stockholm 1955 (*Studia Graeca et Latina Gothoburgensia* 1), pp. 1-3; Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon*, übers. etc. von Karl Plepelits, Stuttgart 1980 (*Bibliothek der Griechischen Literatur*, hrsg. Peter Wirth, Wilhelm Gessel, Bd. 11), pp. 73-75.

... Die Farbe des Meeres war zwiefach: in der Nähe des Strandes war es rötlich [ὑπέρυθρος], [und] tiefblau gegen die offene See hin [κυάνεος]. Gischt war dargestellt und Klippen und Wogen: die Klippen überragten den Strand; die Gischt färbte die Klippen weiß [das seltene Wort περιλευκαίνω ‚mit Weiß umgeben‘]; die Woge hob sich zu einem Kamm und brach sich an den Klippen zur Gischt. Mitten im Meer schwamm ein Stier durch die Wogen, und wie ein Berg wölbte sich die Wasserfläche in die Höhe, wo das abgewinkelte Bein des Rindes emporragte. Mitten auf seinem Rücken saß das Mädchen, nicht rittlings, sondern seitwärts nach rechts, wobei die Beine geschlossen blieben; mit der Linken hielt sie sich am Horn fest, so wie ein Wangelenker den Zügel hält, und der Stier gehorchte diesem Zügel und hatte seinen Kopf leicht in die Richtung gewandt, in welche die Hand zog. Ein Unterkleid bedeckte die Brust des Mädchens und reichte bis an die Scham; die unteren Teile ihres Körpers verhüllte ein Oberkleid. Das Unterkleid war weiß [λευκός], purpurrot das Oberkleid [πορφύρεος]; der Körper schimmerte durch das Gewand hindurch. Der Nabel saß tief; straff war der Bauch, schmal die Taille; zu den Hüften hin gewann die Figur an Breite. Die Brüste ragten sanft über die Silhouette des Oberkörpers hervor, der Gürtel bewirkte, daß sich das Unterkleid hauteng an die Brüste anlegte und gleichsam zum Spiegel der Körperformen wurde. Die beiden Hände waren in entgegengesetzte Richtungen ausgestreckt: die eine zum Horn, die andere zum Schwanz. An ihnen hing der Schleier, der sich in weitem Bogen über Kopf und Schultern spannte; er blähte sich straff nach allen Seiten, und damit deutete der Maler den Wind an. Das Mädchen ritt auf dem Stier nach Art eines fahrenden Schiffes, und der Schleier war gleichsam ihr Segel. Um den Stier herum tanzten Delphine, spielten Eroten; man hätte sagen mögen, sie bewegten sich tatsächlich in dem Gemälde. Eros zog den Stier vorwärts; Eros, ein kleines Kind, hatte seine Flügel entfaltet, hatte sich einen Köcher umgehängt und hielt in der Hand eine brennende Fackel. Sein Gesicht war Zeus zugewandt und trug einen Anflug von Lächeln, als wollte er ihn auslachen, weil er durch ihn zum Rind geworden sei.

(Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon* I, 1, übers. Plepelits)

Moschos von Syrakus (ca. 150 v. Chr) in dem Epyllion *Europa*⁶¹⁷:

...

sein übriger Körper war goldbraun (ξανθόχροον), nur mitten auf der Stirn schimmerte ein silberweißer (ἀργύρεος) Kreis; die Augen glänzten

⁶¹⁷ Winfried Bühler, *Die Europa des Moschos*, Text, Übersetzung und Kommentar, Wiesbaden 1960 (*Hermes, Zeitschrift für Klassische Philologie*, Einzelschriften, hgg. Karl Büchner, Hermann Gundert, Herbert Nesselhauf, Heft 13).

unter (den Augenbrauen) hervor und blitzten lieblich; gleiche Hörner stiegen, eins gegenüber dem anderen, aus dem Kopf empor in einem Halbrund, wie der (Halb)kreis des gehörnten Mondes. ...

v. 84-89

[Europa spricht, bevor sie den Stier besteigt:]

„... er gleicht nicht den anderen Stieren, sondern ein freundlicher Sinn, wie der eines Menschen, umgibt ihn; es fehlt ihm nur die Sprache.“

v. 105-107

[später auf dem Rücken des Stieres:]

„Wohin bringst du mich, Gottstier? Wer bist du? ...“

v. 135

[Europa hatte bei Moschos einen vorbedeutenden Traum gehabt]

Moschos von Syrakus, *Europa* (Prosaübersetzung Bühler)

Ovid in den *Metamorphosen* II, 836 - 875:

Hoheit und Liebe, sie stimmen nicht gut zueinander noch wohnen

Sie beisammen: ...

Non bene conveniunt nec in una sede morantur

Maiestas et amor: ... (v. 846sq)

Nunmehr wird er ein Stier und mischt sich unter die Herde, Brüllt und spaziert, ein prächtiges Tier (*formosus*), auf dem Teppich der Wiese.

Weiß ist die Farbe wie Schnee, den keinerlei Füße zertraten,

Den kein regenbringender Süd zu schmelzen begonnen;

Muskeln strotzen am Nacken, es hängt bis zum Buge die Wamme;

Klein zwar sind seine Hörner, doch könnte man meinen, sie seien

Künstlich gedrechselt, durchleuchtend erscheinen sie mehr noch als klares

Edelgestein; es wohnt auf der Stirn keine Drohung; das Auge

Schreckt nicht, die Miene ist friedlich. Es staunt die Tochter Agenors,

Wie er so prächtig stolziert (wiederum: *formosus*) und ohne mit Angriff zu drohen.

Aber so zahm er sich zeigt, sie scheut sich zuerst, ihn zu streicheln;

Doch bald naht sie und bietet Blumen dem glänzenden Haupte.

Freudig sieht's der Verliebte und küßt, bis sie kommt, die ersehnte

Wonne, die Hände des Mädchens: kaum kann er sich länger bezähmen.

Jetzt ist er spielerisch da und tänzelt im grünenden Grase,

Und jetzt legt er den schneeigen Leib auf den gelblichen Sandstrand.

Da entschwindet allmählich der Jungfrau das Bangen: bald darf sie

Zärtlich die Brust ihm beklopfen und bald ihm die Hörner mit frischen

Kränzen umflechten. Und sieh, nun wagt es gar die Prinzessin,

Sich auf den Rücken des Stieres zu setzen - sie kennt ihren Träger

Nicht -: doch vom Land, vom trockenen Ufer entschreitet allmählich

Sachte der Gott mit trügenden Schritten zuerst in das Wasser,
Geht dann tiefer hinein und entführt durch das Meer seine Beute
(*praeda*).

Angstvoll bemerkt es die Jungfrau: sie schaut zurück nach der Küste,
Hält mit der Rechten umklammert ein Horn, auf dem Rücken des Stieres
Ruht die Linke; es flattert das Kleid und bauscht sich im Winde.
v. 850sqq.

Ovid, *Metamorphosen* II, 846sqq, übers. Breitenbach

Und Lukian von Samosata im *Dialog der Meeresgötter* XV: Die Entführung
der Europa⁶¹⁸:

[Die Windgötter Zephyros und Notos unterhalten sich:]

Nein! Einen prächtigeren Festzug (πομπή μεγαλοπρεπεστέρα) hab ich
meiner Lebtag auf dem Meere nie gesehen, seitdem ich wehe! ...

Du hast also ein Schauspiel (θέαμα) versäumt, wie du kein anderes
jemals zu sehen bekommen wirst...

Europa war mit einer Anzahl junger Mädchen ihres Alters ans Ufer
herabgekommen, um dort mit ihnen zu spielen. Unversehens fand sich
Zeus in Gestalt eines wunderschönen Stiers dabei ein und spielte mit; er
sah so hübsch aus, ganz weiß (λευκός), hatte zierlich geschweifte Hörner
und sein Blick war sanft und schmeichelnd, und so sprang er wie
ausgelassen vor Fröhlichkeit auf dem Ufer herum und muhte so lieblich
(καὶ ἐμυκᾶτο ἡδιότον), daß es eine Lust zu hören war. Das alles
machte die junge Europa so dreist, daß sie sich dem schönen Stier auf den
Rücken setzte. Aber kaum merkte Jupiter, daß sie fest saß, da trabte er
los, lief dem Meere zu und schwamm mit ihr davon. Das gute Mädchen,
hellauf entsetzt über das, was da geschah, klammerte sich mit der linken
Hand an einem seiner Hörner an, um nicht herabzurutschen, und mit der
andern hielt sie ihr Gewand zusammen, das in die Luft hinausflatterte. ...
Denn im Nu wurde das Meer wogenlos und breitete heiteren Glanz und
schimmernde Ebene über sich aus...

Vor ihnen her flog eine Menge Erogen, so nah über dem Meer, daß ihre
Fußspitzen zuweilen am Wasser hinstreiften, mit brennenden Fackeln in
der Hand und dabei das Brautlied singend; die Nereiden tauchten aus
dem Wasser auf und ritten, meist halb nackt, auf Delphinen zu beiden
Seiten nebenher und klatschten vor Freude in die Hände....

Lukian von Samosata, *Dialog der Meeresgötter* XV (übers.
Wieland und Seel).

⁶¹⁸ *Luciani opera*, ed. M. D. Macleod, vol. 4, Oxford 1987, pp. 258-260; Lukian, *Gespräche der Götter und Meergötter, der Toten und der Hetären*, übers. in Anlehnung an Christoph Martin Wieland von Otto Seel, Stuttgart 1967, pp. 84sqq.

Die Darstellung des Tizian:

Tizian hatte in *Diana und Kallisto* die Folgen eines der Liebesabenteuer des Götter- und Heroenvaters für die von ihm erlesene Nymphe dargestellt; nun stellte er ein weiteres Abenteuer dar, jetzt Jupiter und sein Tun, genauer den Höhepunkt des Ersten Teiles dieses Abenteuers, den Raub der Erwählten, ihre Entführung auf dem Rücken des Stieres über das Meer.

Die beiden Protagonisten und deren Begleiter in Wasser und Luft waren nahe, dazwischen und jenseits weiteten sich das Meer und der Himmel, links erhoben sich im Mittelgrunde und in der Ferne die Gestade und die Berge des Libanon. Besonders aus einigem Abstände gesehen, empfand der Betrachter diese Weite zu der Ferne, auch links in der Landschaft die drei Stufen vom Mittelgrunde zur Ferne, er empfand diese Weite zugleich im Kontraste zur nahen, kraftvollen, bewegungsdichten Gruppe rechts.

Das Meer war glatt (, wogenlos'), es spiegelte jenes Ufer, es war stahlblau, links auch schwarz, in der Ferne dann grau, in der Nähe schäumte es da und dort, wo die Fische und der Stier ein- und auftauchten, weiß auf, und vor dem Stiere schien es wild gesprenkelt. Die gebirgige Landschaft war zunächst dunkelgraubraun mit weißen, lagernden und schwebenden Dünsten, welche bald von Wolken nicht zu unterscheiden waren; die Landschaft wurde dann dunkelblau mit braunen Partien und auf der Höhe einem Hause; und letztlich in dritter Schicht hellblau mit hellockernen Partien; auf dem höchsten der Berge lag Röte in einer Mulde und auf dem Berg ockergelbes Gewölk. Der Himmel war in den fernen, unteren Lagen wolkenbedeckt und ocker, aufwärts dann klar und blau mit einzelnen, grauen Wolken, und rechts, immer dichter bewölkt, graubraun mit Hellgrau und auch Rot, sodaß er dort, aus der Ferne betrachtet, purpurn wirkte, und rechts oben in der Ecke, da riß die Wolkendecke nochmals auf.

Im Mittelgrunde, am Beginne der Landschaft, an dem Ufer des Meeres, da hatte der Maler Figuren placiert, wie weiter entfernt vielleicht ein Boot und in der Ferne vielleicht ein Schiff: hier am Ufer stand zunächst wohl eine Kuh, welche den göttlichen Stier wohl zur Täuschung begleitet und die der Stier dann verlassen hätte; daneben drei Mädchen, welche Europen an diesen einsamen Strand, ohne Sicht auf eine Stadt oder einen Palast, gefolgt waren, Mädchen, die jetzt zum Meere rannten; das erste Mädchen, ockerbraun gekleidet wie die Berge, aus denen sie miteinander hervorgekommen, hielt wohl eine Stange empor, um die ein flatterndes weißes Tuch gewunden; das zweite, in verwaschenes Rot oder Rosarot gekleidet, blickte zu jenem Tuche oder um Hilfe zum Himmel auf; und das dritte, in verwaschenes Weiß gekleidet und rot gegürtet, schaute hoch und aus und hob die Arme den Davonschwimmenden nach.

Die Hauptfolge der Figuren und Gruppen:

Tizian hob die Komposition nicht mit jener Landschaft, sondern links vornean mit der Gruppe eines Amorino und seines Fisches im Meere an: der Fisch,

grau und weiß, kühl, mit etwas Braun im Auge, schwamm eher auf als in dem Wasser, halb auf der Seite, ein wenig näherzu und nach rechts, den göttlichen Stier umrundend und ihm nach; der Putto, schmutzig grauen Inkarnates, mit ein wenig Rot darin, mit Weißhöhlungen an der Schulter und seitlich an der Stirn, lag halb rücklings und - wunderbarer Weise - mit dem Gesäße eher an als auf dem Fische, er hatte seine Beinchen uns einsichtig gebreitet und abgewinkelt, sich in der Brust zum Fische gewendet, sich mit beiden Armen und Händen auf dessen Seitenflossen unterhalb des Kopfes abgestützt und schaute, den eigenen Kopf mit grauen und gelbockernen Haaren hebend und gehobener schwarzer Flügel, mit Gelb, Blaugrau und Rot darin, schaute aus seiner Bogenfahrt, bewundernd - anders als das dritte der Mädchen am Strande -, dem Stiere und Europa nach. Die Figur dieses Putto führte durch die Richtung seiner Bewegung und seines Blickes zur nächsten Gruppe hin, mit seinem gehobenen, rechten Füßchen jedoch auch über die erwähnte Meeresspiegelung zu der links nachgesetzten, sich von dort in die Ferne ausbreitenden Landschaft. Und farblich war diese Gruppe aus Putto und Fische die geballte Anhebung der Farbkomposition des Bildes.

Die Hauptgruppe:

Der Stier schwamm in und auf dem Meere, aus welchem er sich - bei gleichbleibender Ferne von Hintern zu Brust dennoch an Massigkeit und Deutlichkeit zunehmend -, obgleich eingetaucht, mächtig heraushob, weiß und grau, an Rücken, Schenkeln und Bauch braunocker gesprenkelt; der Stier wandte den Kopf her, zwischen den Hörnern durch Europas Blumenkranz bunt geschmückt; er erschien mit etwas Rot am näheren Auge wild; sein Auge blieb das Auge eines Tieres: Jupiter hatte sich anders noch nicht zu erkennen oder zu erahnen gegeben (nicht: „ein freundlicher Sinn, wie der eines Menschen, umgibt ihn; es mangelt ihm nur der Sprache“); sein Auge war eher den Augen der Fische nahe: so erschien er in wilder, befremdender Animalität; der Schweif wehte lang und weit ihm nach, an seinem Ende weiß verwischt wie der Schaum jenes Meeres, aus welchem der Stier sich hob; der Schweif überschwang an seinem Ende wie ein Ornament den Amorino auf seinem Fische, der zu der Gruppe auf- und ihr nachschaute.

Näher vornean, jenem Fische des Amorino weit voran, dem Stiere parallel, des Stieres Gefährte, schwamm in und auf dem Wasser ein zweiter Fische, - jener Fische silberschimmernd, dieser bronzeblitzend - braun mit aufblitzendem Weiß, auch blau, farblich wie zersetzt und unheimlich.

Europa, die zweite Figur der Hauptgruppe, lag, wie jener Putto an seinem Fische, so auch sie mit Gesäß und Rücken eher an, denn auf dem Stiere, „nicht rittlings, sondern seitwärts nach rechts“; Europa lag rücklings, wie auf den Stier hin- und niedergeworfen; sie hatte die leicht gebreiteten und geöffneten Beine angezogen und berührte mit den Fersen diesseits seinen Schenkel und in der Mitte seine Schwanzwurzel; sie hatte ihren Oberkörper hergewendet, lag mit ihrer linken Brust seinem Nacken auf und hielt sich mit

ihrer linken Hand über seine Schulter hin an seinem linken Horne fest, es voll umfassend; sie streckte ihren rechten Arm und ihre rechte Hand über ihr Gesicht weit hinaus und suchte, sich mit diesem Arm und einem Tuch in dieser Hand, welches sie voll und fest, wie mit der anderen Hand des Stieres Horn, gefaßt hatte - beide Hände waren einander symmetrisch -, sie suchte, sich zu beschatten und vor der Erscheinung über ihr zu schützen; doch hatte sie ihren Kopf zugleich gegen und zum Himmel emporgewendet, den Amorini zu oder zu deren erstem, und sie sah - Augen und Stirne im Lichte - aus diesem Schutze heraus und erkannte; das Tuch in ihrer Hand flatterte infolge ihrer Bewegung und weit darüber hinaus, es flatterte - wunderbarer Weise bei ruhiger See - hoch auf, in einem hellen, leuchtenden, violetten Rot förmlich entzündet, - in Relation zu dem Blau der Berge der farbliche Höhepunkt des Gemäldes -; und die Wolkendecke, wie erwähnt, riß, parallel zum obersten Rand ihres Tuches, auf.

Europa lag auf einem bräunlichen Tuche, wohl ihrem Obergewande, und trug ein weißes, graues Hemd, welches verrutscht war - die rechte Brust lag frei, der Nabel prägte sich durch - und vor ihrem Schoße zusammenlief. Europa und der Stier waren einander farblich nahe und zugleich verschieden, der Stier war weiß und grau wie ihr Kleid, doch auch braunocker wie ihr Obergewand, ihr Inkarnat war heller und leuchtender als sein Fell, unterschieden durch gelegentliches Rot, besonders im Gesichte, an der Wange, an der Brustwarze und an der Fußsohle; ihr Körper war zur Verstärkung ihrer Abhebung und zur Verstärkung des Kontrastes durchgängig dunkel konturiert. Das Horn des Stieres, welches Europa ergriff, wiederholte die Begrenzung ihres Gesichtes, und das andere Horn war ein Echo ihrer Augenbraue, ihre beiden Hände ein Echo seiner beiden Hörner; ihre Brustwarze lag auf der Höhe seines Auges; ihr Bauch entsprach seiner näheren Schulter, sein Kopf ihrem Schenkel; der Stier war abwärts, sie aufwärts gewendet, beide in verlorenem Enface oder Profil; und mit ihrer das Tuch fest fassenden Hand kontrastierte die Lockerheit eben dieses Tuches, die Achselkurve ihres Kleides wurde auf der Bildfläche höher von der Kurve des Tuches übertroffen.

Der Blick jenes Amorino auf dem Fisch folgte, parallel dem Schwanz des Stieres und dem Beine der Europa, ihrem Leibe hinauf bis zur Wendung des Kopfes.

Die zwei Amorini oben am Himmel bildeten den Schluß der Figuren- und Gruppenfolge. Sie flogen vor dem blauen, offenen Himmel einander nach; der eine im Profile, die Schultern dann rückwärts hergewendet, hielt in den erhobenen, ausgestreckten Händen links seinen Bogen und rechts zwei Pfeile, und ein braunolivenes Tuch, demjenigen verwandt, auf dem Europa lag, wehte ihm nach; der andere, von unten zu sehen, ventral, flog voran, er spiegelte die Haltung Europens, er variierte sie wie der Amorino unten auf dem Fische, er hielt in seiner zur Seite gestreckten Linken den Bogen, doch war die Rechte leer; abdrehend, in die Ferne fliegend, wie der Stier sich in die

Nähe wendete, hob er die Rechte Europa zum Gruß: welche ihn sah und erkannte. Die zwei Pfeile der Amorini waren wohl der eine zur Liebe erregend, der andere die Liebe verwehrend: war einer abgeschossen, war der zweite wertlos und nichtig. Der voranfliegende Putto, der nun abdrehte, dessen Werk getan, hatte Jupiter längst getroffen, der zweite, ihm folgende Putto hatte sein Instrumentarium bei Europen noch nicht eingesetzt, noch war sie bloß Beute Jupiters; Europa sah den voranfliegenden, und sie erkannte, doch spürte sie von dem nachfolgenden Putto noch keine Wirkung. Und der dritte Putto unten auf dem Fische schaute bewundernd und wartend der Wirkung des Tuns der Gefährten nach. So stellte Tizian in dieser *Poesia* Europa dar: wie auf den Rücken des Stieres niedergeworfen, von den Gestaden des Libanon entführt, noch ohne sichtbares Ziel, noch ohne sichtbare Zukunft, sich gegen die Erscheinung der Amorini schützend, deren einen sehend, unter ihrem dann doch hoch aufwehenden Tuche; zugleich in großem Größenkontraste: Europa und den Stier in drangvoller Gegenwart und die diminutiv zurückbleibenden Gespielinnen ihrer Vergangenheit. Einige Korrespondenzen: Der höhere Fuß des Putto auf dem Fische stand auf der Höhe seines Kopfes, dieser Kopf auf der Höhe des ‚Ellenbogens‘ des Stieres. Das Knie der Europa auf der Höhe der mittleren Berge links, ihr Ellenbogen auf der Höhe der ferneren Berge, ihre erhobene Hand auf der Höhe der höchsten, konkreten Stelle links wohl eher einer Wolke als eines Gebirges; der Abhang der mittleren Berge glich ihrer Hand, der Abhang der niederen Berge glich dem Kopfe und Gesichte des Stieres, die dort lohenden Wolken den Helligkeiten im Kopf und im Felle. Die Schräge des gestreckten, unteren Beines der Europa glich - der Richtung nach - dem Ufer im Mittelgrunde, der Schweif des Stieres dessen Ausbuchtungen. Das Bein des unteren Putto auf dem Fische wie auch der Schweif des Stieres zeigten und züngelten nach dem Ufer im Mittelgrunde hin, der große Zeh des rechten Fußes der Europa zeigte zu einer Landspitze, welche leicht höher.

Tod des Aktäon, begonnen 1559/60, beendet (nach stilkritischem Urteil) ca. 1562/66 (Gould), ca. 1570/75 (Wethey), Leinwand 1,79 x 1,98, London, National Gallery 6420.

Tizian stellte in dieser *Poesia* den zweiten Teil jener Geschichte dar, die Ovid, *Metamorphosen* III, 138 - 252, erzählt hatte, abermals leicht geändert. Diana hatte Aktäon, als er sie und ihre Nymphen beim Baden überraschte, Wasser in das Gesicht gespritzt, auf daß er nichts sehen, und ihn durch das Wasser zugleich in einen sprachlosen Hirschen verwandelt, auf daß er nichts ausplaudern könnte; dieser Hirsch war aus der Grotte in den umgebenden Wald geflohen und von den eigenen Jagdhunden aufgestöbert, gestellt und zerrissen worden.

Dringend wünschte sie jetzt, zur Hand die Pfeile zu haben,

Aber sie nahm, was sie hatte: sie schöpfte vom Wasser und goß es
Über des Mannes Gesicht und sagte, mit rächenden Spritzern (*ultricibus
undis*)

Ihm die Haare besprengend, die Unheil verkündenden Worte:
„So, nun erzähle, du habest mich ohne Umhüllung gesehen,
Wenn du es noch zu erzählen vermagst!“ Ohne weiter zu drohen,
Läßt sie ihm gleich am beträufelten Haupt das Geweih eines lebens-
Kräftigen Hirsches erwachsen; sie zieht ihm den Hals in die Länge,
Spitzt ihm die Ohren, vertauscht ihm mit Füßen die Hände, mit langen
Schenkeln die Arme und zieht um den Leib ihm ein fleckiges Hirschfell.
Angst gesellt sie dazu: der Held, der Autonoe Sprößling,
Flieht und wundert sich, während er läuft, ob der eigenen Schnelle.
Doch wie er gar noch Gesicht und Geweih im Wasser erblickte,

...

Während er schwankt, ersehn ihn die Hunde: ...

...

... So verfolgt ihn die beute-
Gierige Schar über Felsen und Klippen und weglose Steine,
Über beschwerliche Pfade und auch, wo es keinerlei Pfad gibt.
Jener flieht, wo er oft verfolgender Jäger gewesen;
Ach! er entflieht vor den eigenen Helfern! ...

...

Jetzt wird er erstmals verletzt: Melanchaetes erfaßt ihn im Rücken,
Dann Therodamas, und Oresitrophos hängt ihm am Buge.

...

... sie halten den Herren
Fest - und die Meute ist da und schlägt in den Leib ihm die Zähne,
Schon ist er über und über bedeckt mit Wunden, und stöhnend
Läßt er Töne vernehmen ...

...

Überall ist er umstellt: es wühlen im Leib ihm die Schnauzen,
Und sie zerreißen den Herrn in der falschen Gestalt eines Hirsches.
Erst als durch zahllose Wunden sein Leben geendet, so heißt es,
War der Zorn der Diana, der köchergeschmückten, gesättigt.

Ovid, *Metamorphosen* III, 188-252, übers. Breitenbach.

Ovid hatte sich auch zur Frage nach der Schuld geäußert, welche Aktäon auf
sich geladen:

Freilich, wer recht es betrachtet, wird finden, Fortuna war schuldig (ein
Fortunae crimen),

Nicht ein Frevel; wie könnte man Irrtum Frevel benennen?

At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,

non scelus invenies; quod enim scelus error habebat? (v. 141sq.)

Und an anderer Stelle:

Durch das Gehölz, das ihm fremd war: so führte das Schicksal den
Jüngling (*sic illum fata ferebant*) (v. 176).

Nun hatte Tizian in seiner Erzählung allerdings zwischen Aktäon und einer
der Nymphen ein liebendes einander Erschauen sich ereignen lassen.

Ovid zur Beurteilung des Handelns der Göttin:

Zwiespalt gab es im Urteil: es glaubten die einen, die Göttin
Strafe wohl über Gebühr, die anderen lobten: der Jungfrau
Zieme die Strenge. Auf Gründe beriefen sich beide Parteien (*pars invenit
utraque causas*). (v. 253sq.)

Die Darstellung des Tizian⁶¹⁹:

Tizian stellte als unter seinen späten *Poesie* zunächst *Diana und Aktäon* und
Diana und Kallisto als Pendants dar und ergänzte sie dann durch den *Raub
der Europa* und durch den *Tod des Aktäon*, zwei Geschichten, die in einer
Histoire de l'amour jenen vorangehen konnten und nachfolgten, in *Diana und
Kallisto* die Folgen eines der Liebesabenteuer des Jupiter für die von ihm
genommene Nymphe und im *Raub der Europa* das vorangehende Moment in
einem ähnlichen Abenteuer des höchsten der Götter, wenn dieses Mal auch
mit positivem, von Tizian angedeutetem Ausgange, in *Diana und Aktäon* -
nach seiner Interpretation - das einander Erschauen des Aktäon und einer der
Nymphen, eine weitere Gefährdung des schwankenden Reiches der Diana,
und im *Tode des Aktäon* der Göttin Vergeltung an dem beteiligten Manne, der
in diesem Falle ein Mensch, kein Gott war, und - über jene Bloßstellung und
Verweisung der Kallisto hinaus - die Vernichtung des Frevlers, der in das
jungfräuliche Reich Dianens, wenn auch infolge des Schicksals, so doch
eingedrungen war.

Tizian hatte die erste Figur links einer Komposition schon in *Bacchus und
Ariadne* in einer Schrittstellung figuriert, und er hob in den späten *Poesie*
dreimal links und sofort, bewegungsstark, mit einer von links auf- oder
eintretenden Figur an, mit jener Nymphe, die kräftig auftrat und das Kleid der
Kallisto, sie entblößend, hoch aufhob, dann mit Aktäon, der, mit entfallener
Waffe und innehaltend, doch rasch und federnd auftrat, und nun mit der
Göttin: sie kannte kein Zögern und Staunen, ihr entfiel keine Waffe, die
Jungfrau-Göttin trat ein, eilend und mächtigen Schrittes, auf den ihrem
rechten Fuße auch nachgebenden Boden, in leuchtend rosapurpurnem Kleide,
mit etwas Blau an Ärmel und Hemd, mit nachwehendem, hellgelb getöntem
Tuche zur Seite, einem pfeilgefüllten Köcher im Rücken, groß, leuchtenden

⁶¹⁹ Meine Beschreibung dieses Werkes kommt derjenigen Dittmanns nahe: Lorenz Dittmann, *Die
Wiederkehr der antiken Götter im Bilde*, bes. pp. 129sqq.

Inkarnates, blanker Brust und aufrechten Hauptes, verschlossenen Mundes, fast kindlich reiner Stirn, mit der Linken den Bogen weit gegen den Frevler vorführend und mit der Rechten die imaginäre Saite des Bogens weit zurückspannend. Wie hatte Ovid sie geschildert, als Aktäon sie beim Bade überraschte, da sie die Waffen den Nymphen zu Verwahr gegeben: „Dringend wünschte sie jetzt, zur Hand die Pfeile zu haben, ...“? Nun war sie ihrer Waffen triumphal mächtig. - Nach der Geschichte war es jedoch nicht Diana, die Aktäon erschöß, sondern die eigenen Hunde, die ihn zerfleischten, und Dianens Bogen hatte bei Tizian auch keine Saite - Diana spannte eine imaginäre Saite; es war auch kein Pfeil aufgelegt⁶²⁰, und kein Pfeil hatte bei Tizian den Aktäon getroffen: Dianens Intention, die sie erfüllte, war zu sehen, diese Intention war Figur geworden, sie genügte, und die Hunde führten sie aus. Wie in Michelangelo's *Jüngstem Gerichte* Sebastian (zwischen den anderen Martyrern auf der Martyrerwolkenbank) die Pfeile in seiner Linken nur vorgeführt und die Geste des Spannens des Bogens mit beiden Händen nur verkörpert und die Engel die Himmelsstürmer, die neuen Giganten, dann hinabgestoßen hatten⁶²¹.

Zwischen Dianens Beinen sah man einen Hund, der später wohl gelöscht und zu einer Bodenwelle umgeformt wurde. Jenseits Dianens dann einen schwarzen Hund mit rotem Halsbande, ihr parallel und wie voran, jagend im Sprunge und, dank Projektion, so auf Dianens Bogen gerichtet, als streckte er sich, in dieser Jagd dessen Teil zu werden; ein weiterer Hund ihm voran, ebenfalls schwarz mit rotem Halsbande, im Sprunge nun nieder- und Aktäon unter dessen Knie an das Gewand gegangen, es herabzureißen. Jenseits seiner und wie über ihn hin ein weiterer Hund, nun braun gefleckt, mit den Vorderpfoten Aktäon über den Knien auf die Oberschenkel gekommen, sich nach dessen Leibe streckend; jenseits dieses noch ein Hund, ockerfarben, mit den Vorderpfoten Aktäon auf die Brust gekommen und den Kopf weiterreckend nach dessen flehend erhobener Arme; nach der Biegung ihrer Schwänze, Rücken und Nacken waren auch die beiden braunen Hunde Metaphern des Bogens der Göttin, wie von deren Willen erfüllt. Man könnte meinen, die schwarzen Hunde, die von Diana ausgingen, wären bei Tizian die Hunde der Diana und die braunen wären die Hunde des Aktäon, dem sie farblich ähnelten, und jene hätten sich diesen in der Jagd gesellt, auch wenn Ovid - nach einem langen Hundekatalog - dann drei unter den Hunden des Aktäon hervorgehoben hatte, welche die anderen überholten, Aktäon zuerst

⁶²⁰ *The string on the bow and the arrow were apparently never painted*: Wethey z.St. (vol. 3, p. 136).

⁶²¹ Zur Erläuterung dieser Stelle in Michelangelo's *Jüngstem Gerichte* s. hier Teil 2, Kapitel 4, Abschnitt 2, c): „Das Diskontinuum und die Fundamentalüberraschung“, passim.

erreichten und anfielen, wie zitiert: Oresitrophos, Therodamas, Melanchaetes, Bergler (Bergernährter), Wildbezwinger und eben Schwarzhaar⁶²².

Aktäon war bei Tizian vor der Göttin dieser Jagd kein „lebenskräftiger Hirsch (*vivax cervus*)“, sondern ein Zwitter, ein Mensch mit dem Kopfe auch nicht eines Hirsches, sondern eines Rehbockes samt dessen Gehörn, den Spießen, als Figur kaum halb so groß wie die Göttin und kaum größer als ein gestreckter Hund - wie kräftig und groß war er doch beim Bade der Diana -: in einer Dianen parallelen, leicht fernerer Bahn, im Profile nach links, mit einem rotbraunockernen Tucho um die Hüften, hielt sich Aktäon mit gespreizten Beinen kaum aufrecht, war in den Knien ob des Ansturms der Hunde rückwärts geneigt, hatte den linken Arm und die linke Hand hilflos flehend gehoben, den rechten Arm rückwärts niedergestreckt, um sich, wenn möglich, an einem Baume zu stützen, und er sah aus seinem gehobenen Tierkopfe Dianen.

Die Landschaft: In der linken Hälfte des Gemäldes, jenseits der Diana und des Hundes zu ihrer Seite, floß von links nach rechts ein Bach, blau-ocker, weißschäumend; jenseits dessen, im linken Drittel des Gemäldes, folgte eine Ebene, ocker mit braunockernen Sträuchern, darüber ein wolkenreicher Himmel, ocker, grau und weiß, da und dort dunkelblau, vor welchem der Oberkörper, die Arme und der Kopf der Göttin frei erschienen: jenseits ihres spannenden Armes eine dunkle Wolke oder dunkelblauer Himmel als Fond ihres Spannens und links hinter ihrem Kopfe und höher, wie räumlich ihn umfangend, ihm einen Ort bildend, eine Wolke, welche den leuchtenden Unmut und das Dräuen der Himmlischen versinnlichte. In den rechten zwei Dritteln des Gemäldes, auf einem Hange erhöht, ein hochgewachsener Wald, ocker, grau, mit wenig Grün, und zwischen den Stämmen eine lichtere, flimmernde Ferne, der Wald oberhalb des Aktäon wie in Flammen, der Boden des Waldes hell näherzu, dunkel in der Ferne, und fern unter den Bäumen ein Reiter, wohl ein Gefährte des Aktäon, wie eine Nymphe oder Diana fern in *Diana und Aktäon*, dieser Reiter war des Gegenwärtigen nicht gewahr; näherzu dann, diesseits des Hanges, ein Gebüsch, ocker branstig und nach rechts aufwachsend, so wie die Hunde zum Haupte des Aktäon aufstrebten, vor welchem Gebüsch wie in ihm, auch nach der Farbe des Inkarnates ihm nahe, Aktäon, hintüber niederzustürzen, in Gefahr; und letztlich stand da, die Komposition auch abschließend, ein Baum, dieses Mal das Gemälde rechts in ganzer Höhe durchmessend, ein Baum, der im Bilde seinesgleichen nicht hatte, fest stehend, unten von einer Efeuranke umwachsen, und Diana korrespondierend. Im rechten Teile des Bildes ging es stufenreich in die Ferne

⁶²² Zur venezianischen Aufmerksamkeit auf Hunde, auch in Beachtung ihrer literarischen Überlieferung, s. sechs/sieben Jahre später, 1565/67, Veronese's *Familie des Darius vor Alexander* und dazu Annemarie Kuhn-Wengenmayr, „Paolo Veroneses Gemälde *Die Familie des Darius vor Alexander* und die antike Quellenliteratur“, *Gedenkschrift für Richard Harprath*, edd. Wolfgang Liebenwein, Anchise Tempestini, München 1998, 225-235.

von dem niederen Busche vornean, dem Wasserfleck rechts daneben, gelbocker und grün, über die Hunde, den Bach, den Hang, den Waldboden, den Reiter, die Bäume bis zum lichten Hintergrunde.

Auch zwischen Diana und diesem Walde ihrer heutigen Jagd nach dem Frevler gab es Übereinstimmungen: jener genannte, die Komposition auch abschließende, große Baum rechts und der Schatten auf seinem Stamme waren gebogen wie der Bogen in ihrer Hand, widerspiegelten ihn; und die Konture des allerersten Baumes, jenseits ihres Armes, der linke wie der rechte Kontur, waren, unter dem Passieren ihres Armes und des auf einen der Konture projizierten, perlenbesetzten Armbandes, reine Wellenlinien, der Baum war unter ihrem Handeln Geradestehen und Schwingen zugleich, war unter dem imaginierten Anziehen der Saite ihres Bogens ein fast übernatürliches Singen; diese zwei Bäume, ganz und halb dunkel wie die Hunde Dianens, variierten ihres Bogens Form; und der mittlere Baum dazwischen variierte dessen Richtung, schräg, und mehrte dessen Neigung wie, nochmals gemehrt, schließlich Aktäon, so daß des Aktäon Hintüberfallen kompositionell schrittweise hervorgeführt wurde und - aus dem Bogen der Diana folgte; alle drei, der Bogen, der mittlere Baum und Aktäon, waren braun, braunocker, grünocker, sie stimmten farblich untereinander und mit Aktäons Hunden überein: die dunklen Bäume verkörperten die Form und das schwingende Erklingen des Bogens, die ockernen Figuren seine Wirkung, das Sinken dessen, den die Göttin sinken und - abermals dank des starken Größenkontrastes dargestellt - auf alle Zeit vergehen machte, der nicht mehr anzutreffen sein würde.

Wie hatte es im homerischen Hymnus an Artemis⁶²³ von Dianens Wald geheißen?

Die in schattigen Bergen, auf windigen, zackigen Höhen
Ihren Bogen spannt, ...und Pfeile
Jauchzend vor Jagdlust schießt, die Seufzer erregen. Es beben
Gipfel hoher Gebirge, es krachen düstere Wälder
Schrecklich beim Tosen der Jagden. ...

Homerische Hymnen 27,4sq. (übers. Weiher)

so bebte hier der Wald und brannte nahezu.

Tizian hatte in der zweiten Hälfte seiner sechziger Jahre in *Perseus und Andromeda* alles Gestaltete, die menschlichen Leiber, das Ungeheuer, den Felsen, das Meer, die Wolken und das Licht, einander substantiell nahe gemalt, wie von einer gemeinsamen Natur, in einigem Leben, zwischen dem Dunklen und dem Leuchtenden, zwischen dem Braunen und dem Grauen und der leuchtenden Trias; die mythischen Gestalten, die Menschen und das Tier, sie hoben sich hervor und tauchten ein in die sie umgebende und ihnen zugleich

⁶²³ *Homerische Hymnen*, griechisch-deutsch, hrsg. u. übers. Anton Weiher, München ⁶1989.

einige Natur. Das war bei den nachfolgenden *Poesie* aus seinen späten sechziger und frühen siebziger Jahren nicht anders, wie immer wieder in den Beschreibungen berührt und hier für *Diana und Aktäon*, das Bad der Diana, nochmals zusammengestellt und ergänzt sei.

In *Diana und Aktäon*, vielgestaltig und vielgliedrig, erschienen der bräunliche Grundton der Erde und der graue Grundton des Stufenpodestes tragend; zu ihnen verhielten sich das Braunraue und das Graue der Bäume und der Architektur. Das Schwarze des Hundes gleich eingangs glich dem Dunkel der Architektur über ihm; die Stiefel, das Kleid, das Inkarnat des Aktäon, sofern dunkel, erschienen erdnah; so auch der Rücken der fernsten Nympe; die grauen Schatten der drei Nymphen davor waren bald dem Sitzpodeste, bald dem Pfeiler mit dem Hirschschädel und den Bäumen nahe; der Arm und der Rücken der schwarzhäutigen Nympe, auch Dianens rückwärts abgestützter Arm glichen, kaum zu unterscheiden, den Bäumen dort: so waren die Figuren, waren deren dunkle oder verschattete Inkarnate dieser Umgebung nahe; die belichteten Inkarnate der mittleren Nymphen sprangen dann hervor, und diejenigen der ersten Nympe und Dianens - infolge der größeren Ausdehnung - leuchteten hervor: alle aber waren auf die Umgebung bezogen; die lichten Inkarnate korrespondierten sodann dem blauen Himmel, mehr noch den blauen Bergen; und Diana in Schatten und Licht - so konnte man auch meinen - korrespondierte dem Blau und dem Grau des bewölkten Himmels, sie nah, er fern; und bunte Akzente fanden sich schließlich an den lachsrosa Stulpen der Stiefel des Aktäon, das Hereinschreiten hervorhebend, am violettroten Vorhange, die Enthüllung (*revelatio*) hervorhebend, und am purpurnen Gewande der Diana, auch sie an ihrem Orte hervorhebend. In diesem Bilde des Tizian traten die bräunlichen und die grauen Grundtöne der Komposition unterschiedlich gewichtet hervor, denn: wenn man dem Gemälde von halb links nahte, dann sprach die Braunfolge stärker in Aktäon, der Erde, der vom Rücken zu sehenden Nympe, den braunen Partien des Pfeilers mit dem Hirschschädel, gegen sie standen die hellen Inkarnate; und: wenn man dem Bilde von halb rechts nahte, dann sprach die Graufolge stärker im Baum, den grauen Partien des Pfeilers, der Pfeilerperspektive, in den grauen Schatten der Inkarnate; und einem an diesem Gemälde vorbeigehenden Betrachter dann beides in lebendigem Wechsel.

Seitdem man in der National Gallery in London zu Zeiten zwei der Dianenbilder, *Diana und Aktäon* und *Tod des Aktäon*, einander gegenüber sehen kann und im nächsten Saale *Bacchus und Ariadne*, fällt dieser Sprung in Tizian's Entwicklung besonders auf: wie erschienen dem noch jungen Manne in den frühen Dreißigern seines Lebens und seinem vielleicht selbst noch leuchtenden Auge alle Dinge dieser Welt, ein jedes hell, leuchtend und farbig, kamen sie so zu ihrem Charakter und miteinander zur Vielgestaltigkeit, zum Reichtume dieser Welt, und nun erschienen sie - um es zu wiederholen - nach ihrer substantiellen Nähe

und Menschen und Tiere, sich hervorhebend aus und eintauchend in die sie umgebende und ihnen zugleich einige Natur.

Dieses spätere Denken und dieses spätere Anschauen konnte und mußte man wohl ein mythisches Denken und Anschauen nennen; insbesondere dann, als Tizian zur Zeit der Fertigstellung des *Todes des Aktäon* in den späten Siebzigern oder frühen Achtzigern seines Lebens den Dingen der Welt noch die vibrierende, bald schäumende, bald schwingende, bald flimmernde, fast brennende, Präsenz des bewegten und bewegenden Lebens hinzugab.

Dieses spätere, nun mythische Denken und Anschauen verdankte sich nicht einem wissenschaftlichen Studium der Naturwirklichkeit, es gehörte nicht zu einer Malerei als Studienkunst und - auf deren Höhepunkte - als Wissenschaft; es verdankte sich der Vorstellungskraft der Phantasie, es gehörte zu einer Malerei als Phantasiekunst; diese Einsicht in den Weltzusammenhang verdankte sich der Vorstellungskraft jener Phantasie, die diesen Weltzusammenhang der Naturwirklichkeit erst hervorbrachte, sich diese Welt neuerdings erschuf. Und einer solchen Sicht, um es zu wiederholen, kam der eingangs geschilderte Werkprozeß des Tizian, die Methode seines Arbeitens, das differenzierende Gestalten fortwährend in und mit der Farbe auf dem Bildträger, entgegen.

5. Eine Römische Historie und die spätesten *Poesie*.

Tizian malte die Römische Historie *Tarquinius und Lucretia* in Cambridge, ein sehr spätes Werk, noch einmal für König Philipp, das letzte antike Sujet für diesen König und auf fürstlicher Ebene spielend. Die Auftraggeber für die spätesten der *Poesie*, *Venus und Anchises (Hirt und Nympe)* in Wien und die *Schindung des Marsyas* in Kremsier, sind unbekannt⁶²⁴. Tizian entwarf alle drei Gemälde und führte sie aus im Alter von achtzig und fünfundachtzig Jahren.

Tarquinius und Lucretia, ca. 1568/71, Leinwand 1,89 x 1,45, Cambridge, Fitzwilliam Museum 914.

Tizian stellte in dieser Historie eine Begebenheit dar, die Livius, *Ab urbe condita* I, 58⁶²⁵, und dann, psychologisch ausgeschmückt, Ovid, *Fasti* II, 721 - 852, und schließlich, eher auf Livius beruhend, Boccaccio, *De mulieribus*

⁶²⁴ *Venus und Anchises (Hirt und Nympe)* wurde zuerst 1637 (1636?) im Verkaufsinventar der Sammlung des Bartolomeo della Nave (? - 1636/37) in Venedig nachgewiesen; die *Schindung des Marsyas* zuerst 1655 (1654?) im Inventare der Sammlung des Thomas Howard Earl of Arundel (1585 - 1646), dieses Gemälde wurde damals von der Witwe des Earls an die Brüder Imstenraed in Köln verkauft.

⁶²⁵ *Titi Livi Ab Urbe Condita*, edd. Robert Seymour Conway, Charles Flamstead Walter, vol.1, Oxford (1914) 1964.

claris cap. 48⁶²⁶, erzählt hatten. Tizian wich von allen drei Autoren, die darin übereingestimmt hatten, ab, indem er Tarquinius die Lucretia nicht mit dem Schwerte, sondern mit einem Dolche bedrohen und auch nicht ihre Brust berühren, sondern ihren erhobenen Arm fassen ließ; und allein Livius hatte erwähnt, daß Tarquinius zum Hause der Lucretia einen Begleiter (*cum comite uno*) mitgenommen, welchen Begleiter Tizian ihm folgen ließ (Zitate nach Livius).

Während der durch einen Krieg bedingten Abwesenheit ihres Mannes, des L. Tarquinius Collatinus, nahm dessen Frau Lucretia den Sextus Tarquinius, seinen Verwandten und den Sohn des Königs L. Tarquinius Superbus, während eines Feldurlaubes, den dieser sich genommen, gastlich in ihr Haus auf, der allerdings mit besonderer Absicht gekommen war: während der Nacht drang er mit gezücktem Schwerte (*stricto gladio*) in ihr Zimmer ein, drückte seine Hand auf ihre Brust (*sinistraque manu mulieris pectore oppresso*), bat und drohte (*miscere precibus minas*), und er drohte ob ihrer sichtlichen Standfestigkeit (*obstinatam videbat*) schließlich, nicht nur sie zu ermorden, sondern auch noch, einem Sklaven die Kehle zu durchschneiden und diesen Sklaven nackt neben sie aufs Bett zu legen, so daß sie, beim Ehebruche und noch mit einem Sklaven erwischt, getötet worden schiene. Um ihres Ansehens und ihrer Ehre willen, die darnach nicht mehr hätten hergestellt werden können, gab Lucretia auf und nach: am nächsten Morgen rief sie ihren Vater, ihren Gemahl und weitere Männer zu Zeugen herbei, schilderte den Vorgang, forderte Rache und erstach sich. Dieser Liebesexzeß des Prinzen war der römischen Erinnerung bekanntlich der legendäre Anlaß für den Sturz des hochmütigen Königs und seiner übermütigen Söhne, ja, für die Beseitigung der Königsherrschaft in Rom überhaupt und die Begründung einer neuen, nun republikanischen Ordnung.

Die Darstellung des Tizian:

Das Gemälde war hochrechteckig.

Der Ort: Jenseits eines Bodenstreifens von links nach rechts das Bett der Lucretia, und jenseits des Bettes - in gesamter Breite und Höhe des Bildes - ein Vorhang wohl des Bettbaldachines: der Boden war bräunlich, das Bettgestell von einem altrosanen, nach Grün changierenden, seidenen Tuche verhüllt; die zwei auf dem Bettgestelle liegenden Matratzen und rechts noch eine dritte, kurze Matratze als Rückenstütze waren faltenreich mit Laken aus seidig feinem, weißem Linnen bezogen, das große Kopfkissen darüber, halb schräg aufgestellt, war in einem gleichen, weißen Bezuge, der zusätzlich auf allen Seiten mit einem lilanen Ornamentbande geschmückt war; das Bett wurde von links her immer wieder auch verdeckt durch die an das Fußende

⁶²⁶ Giovanni Boccaccio, *De Mulieribus Claris*, ed. Vittorio Zaccaria, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore Branca, vol. 10, Mailand 1967, pp. 194sq.

geschobene, grüne, ins Gelbe gelichtete, wohl damastene Bettdecke mit ihren erhabenen Mustern, dann auch überschritten durch die Beine der beiden Protagonisten, dann auch verhüllt durch ein weißes Tuch, das vom Schoße der Lucretia aus über ihren Oberschenkel zum Boden hinabließ; um so stärker wirkte das Bett rechts, ob den arg- und achtlos nach links und rechts abgestreiften, lilanen Pantoffeln, nach seiner klaren Schichtung Altrosa, Weiß, Weiß mit Lila, wie unberührt; der Vorhang war dunkelgrün, nach Gelb und Rötlich gelichtet, mit - oberhalb des handelnden Tarquinius - kräftigen, ineinander verlegten Faltenbogen und - links wie rechts daneben - mit längeren und ruhiger herabschwingenden Falten.

Die hauptsächliche Figurengruppe:

Lucretia, eine kräftige Gestalt, saß nackt, mit einem Ringe am Ringfinger ihrer linken Hand, mit edelstein- und perlenbesetzten Armbändern an beiden Armen, mit einer Kette weißer Perlen um den Hals, mit Ohringen und mit kunstvoll aufgestecktem Haare, halbseitlich, von links ansichtig, fest auf ihrem Bette, das linke Bein noch zum Boden gestreckt, den Fuß leicht auswärts gedreht, das rechte Bein bereits auf dem Lager und jetzt als Widerlager leicht auswärts und auf die Innenseite gewendet; sie hatte das leichte, feine, weiße Tuch jenseits an ihrer Hüfte, dann als Bausch in ihrem Schoße liegen, das über ihren näheren Oberschenkel im Bogen zum Boden herabließ und sich dort nach rechts hin ausbreitete.

Tarquinius, eine machtvolle Gestalt, die Strümpfe in Karmin, die Hose in Rotpurpur, der Gürtel grau und schwarz mit Weiß und Karmin, das Wams braun mit gelblichtetem Filigran, das Hemd weiß, das Haar braun, der Bart fast rotbraun, war diesseits von links, auf Lucretia hingewendet, herzugekommen; er hatte sich mit seinem linken Knie gegen die Bettkante gestützt und mit dem rechten, herabgerutschten Strumpfes nun nackten, braun-rot-grauen Knie auf das Bett hingekniet, zwischen ihre Schenkel, wie gegen ihren Schoß vorrückend, welcher knapp und kaum durch das weiße Tuch in ihrem Schoße und über ihrem Schenkel isoliert; er hatte sich über sie vorgebeugt, ihren rechten, wohl wehrenden Arm mit seiner Linken kräftig umfaßt, zurückgeschoben und senkrecht aufgerichtet, dessen Hand mit geöffneten Fingern hilflos in der Luft; er hatte seinen rechten Arm, zurückgerutschten Hemdärmels, mit dem blanken, leicht abwärts gerichteten Dolche in der Hand, zur Seite gehoben; er schaute nicht auf Lucretia, nicht auf deren Schönheit, sondern leicht aufwärts auf seine ihren Arm fest umfassende Hand, auf die eigene Gewalt fixiert, offenen Mundes und wohl sprechend; er zielte mit dem Dolche auch nicht auf sie, der Dolch stand als Drohung blank in seiner Hand. Lucretia hatte ihren linken Arm und ihre linke Hand ihm zu gehoben, ihn an seinem Wamse berührend, unterhalb des Hemdkragens und seines Halses: um Erbarmen; sie hatte ihren Kopf erglühten Gesichtes ihm zu gerichtet, die Augen, angstvoll geöffneten Mundes, auf die

seinen gerichtet, erschreckt seinen Blick suchend, wartender Angst und in Tränen.

Das linke Bein des Tarquinius und das linke Bein der Lucretia, einander parallel und umgekehrt symmetrisch, waren die Anhebung der hauptsächlichlichen Gruppe und der ganzen Figurenkomposition, gerahmt von der Bettdecke links und dem weißen Tuche rechts; sie steckten jene Bahn ab, in der Tarquinius mit Gewalt vordrang. Tizian stellte, solcher Anhebung links nachgesetzt und ein wenig ferner, unerwartet, überraschend, noch einen jüngeren Mann dar, wohl in blauem oder blauschwarzem Wamse und weißem Hemde, der, herangekommen, jenseits des Bettes wohl kniete und seine Rechte auf Bett und Bettdecke legte und mit der Linken den Vorhang über und vor sich zur Seite schob, um vorgeschobenen Kopfes zu erspähen, was vorging, soweit ein Zeuge des Geschehens; nach Wams und Hemd dem Tarquinius gleichend und wie dieser gerichtet, war er wohl dessen Gefolgsmann (*comes*), dessen Bursche, der ihm, sicherlich ohne Auftrag, nachgegangen, der schauend nun seinerseits eine Grenze überschritt und wohl jenes Opfer wäre, das Tarquinius, tot und nackt neben Lucretien zu betten, drohte. Dessen rechte Hand und Lucretias rechter Fuß waren einander symmetrisch, seine Finger und ihre Zehen waren auf der Bettdecke nahe beieinander und zugleich durch die Scheide des Schwertes getrennt, das, Tarquinius an der Seite hängend, über die Bettdecke streifte, des Schwertes dieses Ritters der Frauenehre.

Einige Korrespondenzen: Die Rechte des Burschen, der Bausch im Schoße der Lucretia und der Beginn des Kopfkissens lagen auf der gleichen Höhe; der rechte Fuß der Lucretia und das Knie des Tarquinius lagen leicht darunter. Lucretias rechter Arm mit der nach oben gestreckten Hand stand senkrecht und hoch über ihrem Ruhen an dem Rückenkissen und über der Spitze ihres einen Pantoffels. Die den Dolch führende Rechte des Tarquinius und die nach oben gewendete, hilflose Rechte der Lucretia standen symmetrisch zueinander auf der Bildfläche. Die Richtung des den Vorhang beiseite haltenden Armes des Burschen führte über das Ohr des Tarquinius zu dieser nach oben gewendeten Hand der Lucretia; stand aber auch in einer Folge mit des Tarquinius Greifen, Außenhand, Innenhand, und drittens in der gleichen Höhe mit der wehrenden Hand der Lucretia. Des Burschen Blick hatte - dank solcher Projektionen - das Wehren und Greifen vor sich, er sah es.

Mannigfaltige Bogenkorrespondenzen: z.B. der Bogen jenes von Lucretias Schenkel herabhängenden Tuches lag unter dem äußersten Bogen der ineinander verlegten Falten des Vorhanges; der Bogen des wehrenden Armes der Lucretia wurde in dem Vorhange beim Greifen des Burschen in diesen Vorhang, wie zitternd, aufgenommen; und so, wie die Faltenbogen im Hauptmotive des Vorhanges an den Enden emporgezogen waren, kulminierte - wie beim Einatmen leicht vergrößert - der Bogen der Arme des Tarquinius in seinen handelnden Händen.

Die Hauptfarbakzente waren: in der linken Hälfte des Gemäldes das Rot der Hose des Tarquinius zum Grün des Vorhanges, das Karmin seiner Strümpfe zum Braun seines Wamses; und in der rechten Hälfte des Gemäldes das Inkarnat der Lucretia zum Weiß der Laken über dem Altrosa der Bettstattverkleidung.

In Tizian's *Histoire de l'amour* hatte auch in den Mythologien einmal eine Vergewaltigung eine Rolle gespielt, in der Geschichte von *Diana und Kallisto*; hatte Kallisto, als sie der Täuschung Jupiters gewahr wurde und in ihm den Mann erkannte, doch gegen ihn gekämpft (Ovid: *pugnare*) und Jupiter sie mit Gewalt genommen; als ein Hintergrundwissen, es war nicht dargestellt, kaum angedeutet worden: hier nun stellte Tizian eine Vergewaltigung (nebst Ehebruch) und flagrant dar, ohne göttliche Macht und Exemption, eine Grenzüberschreitung mit der Waffe in der Hand, Mensch zu Mensch.

Venus und Anchises (Hirt und Nympe), ca. 1570/75, Leinwand 1,50 x 1,87, Wien, Kunsthistorisches Museum 1825.

Panofsky schrieb gegen 1968 (1969 postum publiziert): *That a painting of this size ... should be a mere genre piece, as its conventional title implies, appears improbable, and various interpretations have been suggested ...*⁶²⁷; es gab im Oeuvre des älteren Tizian in der Tat sonst keine großformatigen Genre- oder auch allegorischen Darstellungen. Panofsky nannte an älteren Vorschlägen, was in diesem Bilde dargestellt sein könnte, *Diana und Endymion*, *Daphnis und Chloe*, *Venus und Aeneas*, *Orpheus und eine Mänade*, die er ablehnte, und *Oinone und Paris*⁶²⁸, welchen Gegenstand er vorschlug. Friderike Klauner hatte schon 1960 in dem Katalog des Kunsthistorischen Museums in Wien geschrieben: „Die Deutungen des Bildes als eine Darstellung von *Medor und Angelika* [Ariost, *Rasender Roland*], *Endymion und Diana* oder *Venus und Adonis* ... sind alle unzutreffend. Vielleicht aber handelt es sich um *Venus und Anchises*.“⁶²⁹ - M.E. ist die Deutung als *Venus und Anchises* zutreffend, welche Panofsky nicht mehr geprüft zu haben scheint, wie auch seine Verschreibung zu *Venus und Aeneas* vermuten läßt.

Tizian stellte Venus nun so gelagert dar, daß sie dem Anchises ihren Rücken und ihren Hintern zuwendete, als *Aphrodite Kallipygos*, einen Venustypus⁶³⁰,

⁶²⁷ Panofsky p. 169.

⁶²⁸ Ovid, *Heroides vel Epistulae*, Brief 5: Oenone an Paris.

⁶²⁹ *Kunsthistorisches Museum, Wien, Katalog der Gemäldegalerie*, I. Teil, hrsg. Vinzenz Oberhammer, Wien 1960; die Gemälde des 15. und 16. Jh. wurden in diesem Kataloge von Friderike Klauner bearbeitet (v. p. xiv der Einleitung).

⁶³⁰ Clemens Alexandrinus (ca. 150 - vor 215), *Protrepticus* 2,39,2 überlieferte, daß Nikandros aus Kolophon (2. Jh. v. Chr.) diesen Typus *Aphrodite Kalligloutos* nannte.

der wohl auf ein Kultbild in Syrakus (spätestens 1. H. des 3. Jh.s v. Chr.) zurückgegangen war und heute monumental nur in einer hadrianischen Kopie nach einem Originale, welches jünger als jenes Kultbild war (2. H. 2. Jh. v. Chr.), im Museo Archeologico Nazionale in Neapel erhalten ist (Nr. 6020, h. 1,52)⁶³¹. Diese Kopie war in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom, wohl in der *Domus aurea*, gefunden worden, und sie befand sich zu Tizian's Zeit in der Sammlung des Giangiorgio Cesarini (gest. 1585), des späteren Ehemannes der Clelia Farnese, der Tochter des Kardinals Alessandro Farnese⁶³². Ob die Statue 1545/46, als Tizian in Rom weilte und eben für die Farnese arbeitete, schon gefunden war und ob Tizian sie dort sah, ist unbekannt; doch konnte er auf jeden Fall von der Auffindung eines Exemplares eines so auffallenden Typus durch Beschreibung oder auch Zeichnung erfahren⁶³³.

Athenaios von Naukratis (um 200 n. Chr.) überlieferte eine aitiologische Novelle: „In Syrakus erzählte man sich folgende Geschichte: ‚Ein Bauer hatte zwei schöne Töchter. Die stritten einmal mit einander über ihre Schönheit und stellten sich an die Landstraße, damit die Vorübergehenden entschieden, welche von ihnen den schöneren Hinteren (*καλλιπυγοτέρα*) habe. Als nun ein junger Mann vorbeikam, der Sohn eines reichen alten Vaters, zeigten sie sich auch diesem. Der, nachdem er sie betrachtet, entschied sich für die Ältere. Dabei verliebte er sich in sie, und, als er wieder in die Stadt kam, wurde er vor Liebe so krank, daß er zu Bett liegen mußte. Da vertraute er sich seinem jüngeren Bruder an. Der ging sogleich ins Feld hinaus, und, als er die Mädchen gesehen hatte, verliebte er sich auch seinerseits, aber in die Jüngere. Der Vater der jungen Leute, als er sie nicht dazu bringen konnte, auf vornehmere Heiraten zu denken, führte ihnen schließlich die Landmädchen zu, nachdem er mit deren Vater gesprochen, und verheiratete sie mit seinen Söhnen. In der Stadt aber nannte man sie ‚die mit den schönen Hinteren‘, wie auch der Jambendichter Kerkidas von Megalopolis sie besingt: ‚Ein schönbehintert Paar gab's einst in Syrakus‘. Sie nun, da sie so ihr Glück gemacht, errichteten der Aphrodite ein Heiligtum und riefen sie als die mit schönem Hinteren an, Kallipygos, wie auch Archelaos in seinen jambischen Gedichten erzählt“⁶³⁴. Athenaios, *Deipnosophistai* XIII, 80. Übers. Heinrich Bulle, *Der Schöne Mensch im Altertum*, München²1912, Nr. 162.

⁶³¹ Durch Carlo Albacini E. 18. Jh. ergänzt: der Kopf sowohl wie die rechte Schulter und Brust, der rechte Unterarm, der linke Arm mit dem Gewandstück, der rechte Unterschenkel mit dem Fuß. Zu einer Beurteilung dieser Ergänzung, zu einer Rekonstruktion und zu der Datierung s. aber auch Gösta Säflund, *Aphrodite Kallipygos*, Stockholm 1963 (*Acta Universitatis Stockholmiensis*), bes. pp. 30sq.

Ich folge den Datierungen von Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, Nr. 189, Tafel 189, Abb. 149 - 151. S. ferner: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) vol. 2, Zürich 1984, Textband p. 85, Nr. 765 (Angelos Delivorrias).

⁶³² S. Christina Riebesell, „Die Antikensammlung Farnese zur Carracci-Zeit“, *Le Carrache et les Décors Profanes, Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome 1986*, ed. André Chastel, Rom 1988, pp. 373 - 417, bes. p. 375sq. Darnach verkaufte der Sohn dieses Sammlers, Giuliano Cesarini, diese Antikensammlung 1593 an den Kardinal Odoardo Farnese.

⁶³³ Bald nach der Auffindung jener Statue entstanden Kleinbronzen nach ihr; solche Kleinbronzen - allerdings jünger als das Gemälde des Tizian - z.B. in: *Giambologna 1529 - 1608, Ein Wendepunkt der Europäischen Plastik*, Ausstellung u.a. Wien 1978, Katalog hrsgg. Charles Avery, Anthony Radcliffe, Manfred Leithe-Jasper, Wien 1978, pp. 88 - 90, Nr. 7 von Antonio Susini (?) (tätig ab 1580, gest. 1624), London, Victoria and Albert Museum (A 141-1910), und Nr. 7a von Hans Mont von Ghent (um 1540/45 - nach 1582) oder vielleicht sogar von Hubert

Tizian ließ sich bei seiner Darstellung der Venus, wie bekannt, von einem Stiche Giulio Campagnola's, *Lagerndes Mädchen oder Venus von hinten*⁶³⁴, wohl nach einem Vorbilde des Giorgione, anregen, in der Tat ähnlich, abgesehen davon, daß der weiblichen Figur Campagnola's ein Tuch im Schoße lag und zwischen den Beinen herabgeführt war, bei Tizian aber ein Tuch vom Rücken über die Seite hinüberging und dadurch der Rücken weniger und der Unterkörper mehr betont waren, und daß die weibliche Figur Campagnola's den Kopf im Profile nach rechts, dem Körper ähnlich, gerichtet und bei Tizian über die rechte Schulter zurück gewendet hatte: beide Abweichungen Tizian's stimmten mit der genannten Statue der *Aphrodite Kallipygos* überein - der Gewandlauf heute noch erhalten, die Kopfwendung zu rekonstruieren.

Doch: warum ließ Tizian Venus sich dem Hirten Anchises mit Rücken und Hintern zuwenden und dergestalt um ihn werben? Gab es Motive in der überlieferten Geschichte?

Tizian stellte in dieser *Poesia* eine Begebenheit dar, die in den sg. *Homerischen Hymnen*, 5, 1 - 255⁶³⁵, im Großen Hymnos an Aphrodite (wohl 7. Jh.), geschildert worden war⁶³⁶. Einige dieser *Homerischen Hymnen* - wie exkursorisch angemerkt sei - bezeugten Stufen in der Entwicklung der Mythologie und der Geschichte der Religion, eine *Epoché*⁶³⁷, so die Hymnen

Gerhard (ca. 1550 - 1622/23), Oxford, Ashmolean Museum (1960-39); die letztgenannte Zuschreibungserwägung in Nicholas Penny, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum*, Oxford 1992, vol 2, pp. 130sqq.

Francis Haskell, *Taste and the Antique*, New Haven 1981, 316 - 318, schreibt, daß die *Aphrodite Kallipygos*, als (inzwischen) im Palazzo Farnese, abgebildet sei in: Giambattista de Cavalleriis (Giovanni Battista Cavalieri), *Antiquae Statuae urbis Romae*, vol. 3, Rom 1594, Tafel 66 (in der Bayerischen Staatsbibliothek München gibt es nur die vorhergehenden Bände in Ausgaben Venedig 1570 und Rom 1585, in der Staatl. Graphischen Sammlung München und der Universitätsbibliothek München gibt es gar keinen Band).

⁶³⁴ Abb: Paul Kristeller, *Giulio Campagnola*, Berlin 1907, Nr. 13. Zur Kritik s. aber auch Wethey Anmerkung 433.

⁶³⁵ *Homerische Hymnen*, griechisch - deutsch, hrsg. u. übers. Anton Weiher, München ⁶1989, dort wird p 137 mitgeteilt: Editio princeps, ed. Demetrios Chalkondylas, Florenz 1488; und auf p. 150 steht: dieser Hymnus wohl 7. Jh; griechische Zitate nach: *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica*, hrsg. u. übers. Hugh G. Evelyn-White, London 1914 (nach: Perseus Digital Library im Internet)

⁶³⁶ Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, ed. Vittore Zaccaria (Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, vol. 7 - 8, Mailand 1998, pp. 682sq.) ergibt nichts Zusätzliches.

⁶³⁷ S. insbesondere Jenny Strauss Clay, *The Politics of Olympus, Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton 1989. Ich hatte mich inhaltlich an die Kernthese eines Vortrages von Strauss Clay, wohl vor zwanzig Jahren in der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München, erinnert, doch den Namen der Vortragenden vergessen, und ich danke Prof. Dr. Heinrich Meier, dem Geschäftsführer jener Stiftung, für den freundlichen Nachweis jenes Vortrages (Jenny

an Apollo, an Hermes, an Demeter und eben der genannte Hymnos an Aphrodite; auch darum möchte ich die Erzählung ausführlicher zitieren:

Muse, sag mir die Werke der goldenen Aphrodite,
Herrin auf Kypros; süßes Verlangen weckt sie den Göttern,
überwältigt der sterblichen Menschen Geschlechter, die Vögel
hoch in den Lüften, die Scharen der Tiere, aller zusammen,
mag sie das Festland, mag sie das Weltmeer zahllos ernähren:
jedes buhlt um die Gnaden der schön bekränzten Kythera.
Drei [sc. Athene, Diana und Histia] nur konnte sie nicht verlocken und
[ihnen] täuschen die Sinne (τρισαῶς δ' οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ'
ἀπατήσαι),

...

niemand anderer sonst ist Aphrodite entronnen.
Keiner der seligen Götter und keiner der sterblichen Menschen,
Auch die Gedanken des Zeus, des donnerfrohen, berückt sie,

...

Zeus aber senkte auch jener [sc. Aphrodite] ins Herz das süße Verlangen,
sich einem sterblichen Mann zu ergeben in Liebe, damit sie
selber nicht entbehre die Freuden der menschlichen Brautnacht,
oder gar rühmend einmal im Kreise der Götter behauptete,
süß dabei lachend, die lieblich lächelnde Aphrodite,
sie sei es doch, die vereine Götter mit sterblichen Weibern,
die dann sterbliche Kinder gebären unsterblichen Vätern,
wie sie auch Göttinnen paare mit sterblichen Männern. Auch ihr nun
senkte Zeus ins Herz nach Anchises süßes Verlangen,
der auf den Gipfeln der Berge der Ida, wo reichliche Quellen
rieseln, Rinder bewachte, Unsterblichen ähnlich an Aussehn.
Kaum nun sah ihn die lieblich lächelnde Aphrodite,
und sie verliebt sich; wildes Verlangen packte die Sinne;

...

ließ die Charitinnen gleich darauf sie baden und salben
mit unsterblichem Öl, wie an ewigen Göttern es schimmert,
so ambrosisch und köstlich, daß ganz in Duft sie gehüllt war.
Herrlich bekleidet sie sich mit ihren schönsten Gewändern,
Prangend im Goldschmuck, die lieblich lächelnde Aphrodite,
stürmte dann eilig nach Troja hinweg vom duftenden Kypros,
hoch in Wolken gehüllt vollendet sie schnell ihre Reise.
Und sie gelangte zur Mutter der Schafe, wo reichliche Quellen

Strauss Clay, *Die Politik des Olymp. Form und Inhalt der großen Homerischen Hymnen*, am 30. Juni 1988) und seinen Hinweis auf das inzwischen erschienene Buch der Referentin. Daraus z.B. p. 154: ... *each hymn focuses on an epoch-breaking moment in the history of the divine and human cosmos*. Zu dem Großen Hymnus über die Werke (ἔργα) der Aphrodite s. bes. pp. 152 - 201.

rieseln, zur Ida, gradaus durchs Gebirg ans Gehöft ...

...

Doch sie selber betrat nun die wohlgezimmerte Hütte.
Fand ihn allein im ganzen Gehöft, das die andern verlassen,
ihren Anchises, den Helden von göttlicher Schönheit...

...

Einsam im ganzen Gehöft, das die andern verlassen, durchschritt er
hin und her das Gemach und spielte mächtig die Leier.
Jetzt trat Aphrodite, die Tochter des Zeus, ihm entgegen,
groß an Gestalt, als ein Mädchen von frisch jungfräulichem Aussehn,
daß nicht Furcht ihn befalle, wenn nun er sie leibhaft erschau.

...

Liebe ergriff Anchises; dann sprach zu ihr er die Worte:

...

Da nun entgegnete ihm Zeus' Tochter, Aphrodite:
Höchstgerühmter Anchises der erdgeborenen Menschen!
Ich bin keine Göttin! Was hältst du mich gar für unsterblich?
Ich bin sterblich!

(οὐ τίς τοι θεός εἰμι: τί μ' ἀθανάτησιν εἴσκεῖς
ἀλλὰ καταθηγή τε)

geboren hat mich ein Weib. Doch mein Vater -
Otreus heißt er; sein Name hat überall Klang, wo du hinhörst,
über ganz Phrygien reicht seine Herrschaft, das mauerbewehrte.
Eure Sprache dagegen versteh ich genau wie die unsre;
nährte mich doch eine troische Amme in unserm Palaste,

...

Immer doch hört ich, ich werde dein Ehefrau heißen, Anchises,
werde dein Lager teilen und herrliche Kinder dir schenken.

... Ich doch

kam jetzt her zu dir von gewaltigem Müßen getrieben.
Auf meinen Knien fleh ich dich [jedoch] an bei Zeus und bei deinen
Eltern ...:

Rühr mich nicht an! Laß keine Liebkosung mich fühlen, bevor du
mich Deinem Vater zeigst und der Mutter, der edel gesinnten,
auch deinen Brüdern, die gleicher Herkunft wie du sind. Ich will ja
keine verächtliche Schwägerin sein; sie sollen mich achten!

...

Süßes Verlangen (γλυκὸν ἔμερον) erregte die Göttin mit diesen
Gesprächen.

Liebe ergriff Anchises, bedeutsam sprach er die Worte:
Bist eine Sterbliche du; gebar dich ein Weib; ist dein Vater
Otreus, ein Name der Klang hat, wie du erzähltest, und hat dich
jener unsterbliche Führer, hat Hermes dich hierher geleitet,

sollst du Gemahlin mir heißen für alle künftigen Tage:
Wahrlich dann wird kein Gott, kein sterblicher Mensch wird verhindern,
hier und sofort dich mir in Liebe zu einen. Und schösse
selber Apollon, der Schütze ins Weite, vom silbernen Bogen
tödliche Pfeile: Göttergleiches Weib! mich erfüllte
nur das eine Verlangen: dein Lager möcht ich besteigen;
nachher wollte ich gerne im Hause des Hades versinken.
Sprachs und nahm ihre Hand. Lieb lächelnd Aphrodite,
um sich wendend (μεταστρεφθεῖσα), die schönen Augen zu Boden
geschlagen,
ging zum gerichteten Bett, wo auch sonst es stand für den Fürsten.
Weiche Decken lagen zu unterst gebreitet, darüber
Häute von Bären und brüllenden Löwen, die hatte Anchises
hoch in den Bergen selber erlegt. ...
Dann aber schmiegte Anchises, - so wollten es Götter und Schicksal -
er, ein Mensch, sich hin zur Göttin und wußte nichts Sichres.

...

... Darauf nun
weckte sie ihn aus dem Schlaf und sprach die bedeutsamen Worte:
Dardanide, steh auf! Was liegst du in reglosem Schlummer?
Auf und schau, ob ich jetzt noch die gleiche dir scheine, wie damals,
da dein Auge zuerst mich erblickte! Sie sprach. Aber er nun
reckte vom Schlaf sich empor und gehorchte ihr eiligst. Da sah er
Aphrodites Hals und herrliche Augen. Bestürzung
kam über ihn; er mied ihren Blick, verdrehte die Augen,
sank zurück und hüllt mit der Decke sein herrliches Antlitz.
Bittend sprach er sodann zu ihr die geflügelten Worte:
Göttin! Gleich als zuerst dich mein Auge erblickte, da wußt ich,
daß eine Göttin du warst. Doch du hast nicht ehrlich gesprochen (...σὸ δ'
οὐ νημερτὲς ἔειπες)
Hier auf den Knien fleh ich bei Zeus, dem Schwinger der Aigis,
Sorge, daß nicht bei den Menschen ich lebe und hause als Schwächling!
Nein, erbarme dich meiner! Kein Mann erfreut sich des Lebens,
der mit unsterblichen Göttinnen teilte das Lager der Liebe.
Ihm antwortete drauf Zeus' Tochter, Aphrodite:
Höchstgerühmter Anchises vor allen sterblichen Menschen,
fasse dich mutig und bange nicht sehr in deinem Gemüte!

...

Dir wird geboren ein Sohn, ein geliebter (σοὶ δ' ἔσται φίλος υἱός), ein
Herrscher in Troja,
Kinder und Enkel werden erstehen in dauernder Folge.
Heißen wird er Aineias, da schreckliches Leid mich erfaßte,
als ich das Lager bestieg mit dir, einem sterblichen Manne.

...
 Mir aber droht der unsterblichen Götter heftiger Vorwurf
 alle Tage und dauernd, wofür der Schuldige du bist.
 (αὐτὰρ ἐμοὶ μέγ' ὄνειδος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσιν
 ἔσσειται ἤματα πάντα διαμπερὲς εἴνεκα σεῖο)
 Früher hatten sie Angst vor meinem Kosen und Planen,
 hab ich doch alle Unsterblichen sterblichen Weibern verkuppelt.
 Jeder erlag meinem Sinnen und Trachten; doch jetzt ist es anders.
 Hüten wird sich mein Mund, vor Unsterblichen davon zu sprechen
 (νῦν δὲ δὴ οὐκέτι μοι στόμα χεῖσεται ἐξονομῆναι
 τοῦτο μετ' ἀθανάτοισιν).
 War ich doch gänzlich verblendet, ganz schrecklich, ich darf kein
 Wörtchen
 jemals reden davon, den Verstand hatte ich völlig verloren.
 Gab ich mich doch einem Sterblichen hin und trage sein Kind jetzt
 unter dem Herzen. ...

...
 Fragt dich aber ein sterblicher Mensch nach der Mutter, die für dich
 trug unterm Herzen den lieben Sohn, so sollst du erzählen,
 was ich jetzt dir befehle, und hüte dich vor dem Vergessen:
 Ist der Sproß einer Nymphe mit blumigem Antlitz, so sagt man,
 (φάσθαι τοι Νύμφης καλκώπιδος ἔκγονον εἶναι)
 wie sie in diesem Gebirge hier hausen, das Wälder bedecken.
 Plauderst du aber und rühmst dich in sinnlosem Prahlen, du habest
 liebend umfangen die herrlich bekränzte Kythera, so wird dich
 Zeus ergrimmt zerschmettern mit seinem flammenden Blitzstrahl.
 Nun ist alles gesagt! Überleg es in Deinem Gemüte!

...
Homerische Hymnen, 5, 1 - 289 (übers. Weiher)

Tizian änderte das Geschehen darin, daß er den wiewohl adligen Hirten Anchises statt der fürstlichen Kithara hirtengemäßer eine Flöte spielen ließ, daß er Venus nicht in Kleidern von ‚jungfräulichem Ansehen‘, sondern - in der üblichen Weise - nackt darstellte, und vor allem darin, daß er die mehreren Momente, in denen Venus sich ihres göttlichen Ranges begab, diesen vor Anchises sogar verbarg - die Vorgabe, sie sei sterblich (καταθνητός), sie wolle des Anchises Ehefrau (λέχος) werden, sie wolle als geachtete (ἔϊκυῖα) Frau mit dem Liebesvollzuge warten, sowie ihr kniendes Anflehen des Geliebten (γουνάξομαι) -, und endlich ihre gut begründete Absicht, diese Liaison vor den Göttern zu verbergen, durch die Wahl des überlieferten Typos der *Aphrodite Kallipygos* aufwog und sie sich dem Hirten Anchises als ‚schönhintrige‘ zeigen und eben zugleich verbergen ließ.

Die Darstellung des Tizian:

Ein ruhiger und abgeschiedener Ort auf einer Anhöhe der Ida: eine Rasenbank, neben welcher links eine stämmige Eiche und auf deren ‚Rückenlehne‘ rechts der Stumpf eines sturmgebrochenen Baumes mit Aststumpen und nur einem, weit nach rechts ausladenden, zweige- und blätterreichen Aste; vornean rechts in der Nähe ein großer, dunkler, grauer Stein, in der mittleren Ferne rechts eine Senke und ferner dann, ansteigend, ein hoher Berg, und über der Erde ein Abendhimmel, wolkenreich, bei sinkendem Lichte.

Anchises, fast ansichtig, saß links auf der Rasenbank, bequem, in weitem Schritte, das linke Bein weit und locker ausgestreckt, im Profile zu sehen, das rechte Bein angezogen und zurückgestellt, braunen Inkarnates, brauner Haare, braunen Eichenlaubkranzes und - als Troer - in Hosen (ἀνάξυριδες)⁶³⁸, Hose und Hemd waren grauweiß, sein Oberkleid rot und das Fell über Schulter und Brust rotbraun-ocker. Auch die Eiche, unter der Anchises wohl zu sitzen und die Flöte zu blasen liebte, und das Laub dieser Eiche waren braun, und unten jenseits des Laubes, da sah man Rot am Himmel; das Laub des Baumes und der Eichenlaubkranz korrespondierten. Der Hirte hatte im Spielen seiner Flöte innegehalten, er hielt das Instrument in den differenziert bewegten Fingern seiner beiden Hände, er hatte den Kopf zur Seite und vorgestreckt, nun im Profile, der Venus zu und achtete wohl auf ihr Wort oder ihre Wendung⁶³⁹. Venus lag weiter rechts auf der Rasenbank, auf einem ockerhellen Laubette und darüber einem braunen Pantherfelle⁶⁴⁰, welches - nach rechts hin - farbig wurde, braun, rot, ockergelb und weiß, und am Ende den Kopf des Tieres erkennen ließ, welches Anchises wohl gejagt. Venus lag bequem auf ihrer Seite, sie hatte Rücken und Hintern, klar nach Furche und rechtem Backen ausgeprägt, ihm zugewandt, ihre Beine locker leicht angezogen und ihre Füße jenseits des Lagers in der Luft; sie hatte ihren linken Arm vor dem Halse querübergeführt und griff mit ihrer linken Hand differenzierter Finger auf ihren rechten Oberarm; sie hatte ihren rechten Arm auf ihrer Seite liegen, die rechte Hand in ihrem Schoße; ein Schleiertuch lag über ihrem linken Arme und ihrer linken Schulter, es war den Rücken hinab geführt, über ihre Seite

⁶³⁸ Zur Hose auch bei der Darstellung von Troern in der griechischen Kunst s. *Der Neue Pauly*, vol. 1, Stuttgart 1996, Spalte 674sq. v. *anaxyrides*, und *Paulys Real-Encyclopädie ...*, neue Bearbeitung hrsg. Georg Wissowa, vol. 1, Stuttgart 1894, Spalte 2100sq. v. *anaxyrides*. Zu antiken Darstellungen der Aphrodite und des Anchises, letzterer in Hosen (sonst unvergleichlich), s. z.B. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* vol. 1, Zürich 1981, Textband pp. 761-764, insbes. p. 763 (Fulvio Canciani).

⁶³⁹ Elke Oberthaler, „Tizians Spätstil anhand von Nymphe und Schäfer“, *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, hg. Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007 (Ausstellungskatalog), p. 116: „In der früheren Anlage des Kopfes, die in der Röntgenaufnahme sichtbar wird, ist die Nase des Schäfers anders geformt und scheint in das Haar der Nymphe hineinzuragen.“ Vielleicht noch Anchises zuerst an ihrem Haare und war insofern in seiner Annäherung schon weiter gekommen.

⁶⁴⁰ Panofsky, *Problems in Titian*, p. 169.

hinweg und endete bei der Hand in ihrem Schoße: noch gewährte Venus ihrem Hirten keinen Blick auf ihre Brust und ihren Schoß, noch barg sie sich in ihrer Werbung⁶⁴¹; auch schien sie jene Nymphe, von der Anchises später nur reden durfte; doch wendete sie ihm den Kopf über ihre Schulter zu, dadurch sein Näherkommen erregend, und wartete, daß in dem jungen Hirten der Mann sich rege. So lag sie: die dem Hirten nicht als solche erkennbare Göttin, mit welcher der Hirte - nach dem Homerischen Hymnus - zu schlafen nie gewagt hätte; lag im Schutze seiner Eiche, deren Äste und Laub ihn und sie bis zu ihrer Linken hin überdachte, lag leuchtenden Inkarnates: leuchtend die dem Hirten zugewandte Hälfte ihres Gesichtes, leuchtend ihre Schulter, ihr Rücken, leuchtend ihr Hintern und ihre Beine: ihr korrespondierte die Weite des Himmels, die Weite der Landschaft in die Ferne und in die Höhe und deren flimmernde Farbigkeit. Seine Linke korrespondierte ihrer Linken, sein rechtes Knie ihrem linken Knie, sein linkes Bein ihrem rechten Beine, insbesondere korrespondierte der fernste Kontur seines ausgestreckten Beines samt Rist des Fußes genau - dem Konture ihres Hintern. Und an jenen sturmgebrochenen Baumstumpf rechts und höher, der dem näheren Unterschenkel der Göttin entsprach, stieg eine Ziege von rechts gegenan, welche ebenfalls den Kopf über die Schulter wendete, vom Laube zu fressen, und - als Tier - sich holte, was sie begehrte. In der Senke in halber Ferne stand ein Hirte, vom Rücken zu sehen, mit seiner Schafherde, zu deren Tieren er sich niederbeugte.

In Tizian's *Histoire de l'amour* korrespondierte diese Geschichte von *Venus und Anchises* jener Geschichte vom *Raube der Europa*: auch hier hatte - bildlich gesprochen - der eine der Amorini seinen Pfeil verschossen und Venus getroffen, der andere seine Pfeile noch in der Hand; dort war der Mann, war Jupiter, getroffen, die Frau, Europa, noch nicht; hier war die Frau getroffen, Venus, und der Mann, Anchises, noch nicht; beide Male waren die Götter getroffen, die Sterblichen noch nicht; und entsprechend der üblichen Geschlechterrolle und auch entsprechend ihrer *Dignitas* übte Jupiter Macht und entführte seine Beute, während Venus wartete und lockte. Und diesem Unterschiede - kraftvoller Bewegung auf der einen, innehaltenden Wartens auf der anderen Seite - entsprachen der anschauliche Charakter, die durchgängige Stimmung beider Bilder.

Jupiter selbst zwar hatte - nach dem Homerischen Hymnus - in Venus die Liebe zu Anchises erregt („Zeus aber senkte auch jener ins Herz das süße Verlangen,/ sich einem sterblichen Mann zu ergeben in Liebe ...“), doch hatte die Göttin sich erniedrigt, hatte sich als solche verleugnet - was Tizian äquivalent umsetzte -, indem sie dieser Liebe zu einem Sterblichen nachgab; das war Venus bewußt,

⁶⁴¹ S. Clay, *Politics of Olympus* pp. 173sq.

das sprach sie It. Hymnus aus. Venus hatte - wie exkursorisch angemerkt sei - eine in jener erwähnten *Epoché* der Mythengeschichte gesetzte Grenze überschritten: „... da schreckliches Leid mich erfaßte,/ als ich das Lager bestieg mit dir, einem sterblichen Manne/ .../ Mir aber droht der unsterblichen Götter heftiger Vorwurf/ alle Tage und dauernd, .../ Früher hatten sie Angst vor meinem Kosen und Planen,/ ... *doch jetzt ist es anders.*/ Hüten wird sich mein Mund, vor Unsterblichen davon zu sprechen./ War ich doch gänzlich verblindet, ganz schrecklich, ich darf kein Wörtchen/ jemals reden davon, den Verstand hatte ich völlig verloren./ Gab ich mich doch einem Sterblichen hin ...“: so wurde Aeneas, diesseits jener Grenze empfangen, zum letzten Heros der Antike als einem Sprosse der leiblichen Verbindung eines Gottes mit einem Menschen. Tizian allerdings dürfte die Erzählung von Venus und Anchises wohl ohne ihre mythengeschichtliche Implikation verstanden haben: als eine weitere Göttergeschichte, als eine mögliche Episode von Liebe und Verführung in einer *Histoire de l'amour*.

Zu jener *Epoché* in der Geschichte der Mythen und der Religion gehörte - wie, eine historische Auslegung der Werke Tizian's vollends überschreitend, doch angefügt sei -, daß Apoll zum Garanten der neuen Ordnung wurde, indem er - anders als sein Vater und sein Großvater - den herrschenden Gott nicht stürzte (so wie Jupiter den Kronos und Kronos den Uranos), ihn nicht entführte oder entmannte und sich nicht an dessen Stelle in der Herrschaft setzte, sondern die Herrschaft des Vaters festigte - gegen die Jupiter bedrohenden Typhon und Python - und der Art die Herrschaft des Vaters ausbreitete, auf daß diese Herrschaft bestehen bliebe, und indem er in besonderer Nähe zum Vater dasjenige zwar wußte, was der Vater wußte und wollte, doch es für sich behielt, es niemandem, auch nicht einem anderen Gotte, preisgab oder des Vaters Ratschluß den Menschen ausdrücklich in einem Orakel offenbarte⁶⁴². Diese neue Ordnung blieb bis an das Ende der antiken Mythologie und Religion bestehen, bis an das Ende der Antike, und jenes besondere Verhältnis eines göttlichen Sohnes zu seinem göttlichen Vater darüber hinaus (s. Mt. 11,25-27; Lk. 10,21-22; Joh. 8,55):

Großer Hymnus an Apollon:

Überallhin kam Leto, schwanger vom Schützen ins Weite [sc. Apollon],
Ob ihr zu Liebe nicht eines der Länder ihr Söhnchen behausen
Möchte. Doch alle zitterten da vor Furcht, daß nicht eines
Wagte, so fruchtbar es war, den Phoibos bei sich zu empfangen.

...

[Die Insel Delos spricht:]

⁶⁴² S. insbesondere Clay, *Politics of Olympus*, pp. 17sq, bes. pp. 33 - 46.

Geht doch die Kunde, Apollon werde ein ruchloser Frevler (ἀτάσθαλος),
Werde als Herr den Unsterblichen mächtig gebieten, nicht minder
Hier auf der nahrungsspendenden Erde den sterblichen Menschen.
[beides, weil zunächst zu erwarten stand, daß der neugeborene Gott den
herrschenden, seinen Vater Zeus, entmachten und dann an seiner Statt
herrschen würde].

Homerische Hymnen, 3, 45 - 48 u. 67 - 69 (übers. Weiher)

Großer Hymnus an Apollon:

[Hera spricht:]

Götter und Göttinnen alle, vernehmt mich: Der Wolkenversammler
Zeus ist der erste, der anfängt, mich zu mißehren. Er machte
Wohl mich zur Gattin ...

Jetzt aber zeugt er Athena mit Augen der Eule ...

... ohne mein Wissen.

...

Wie ertrugst Du's, Athena mit Augen der Eule zu zeugen,

Du ohne mich? ...

...

Nimm dich in acht! ich ersinne künftiges Unheil: ich werde
Fertig bringen, daß jetzt ein Kind ich bekomme, das soll sich
Groß hervortun vor den unsterblichen Göttern; ...

...

Erde und breiter Himmel darüber, jetzt hört mich, und ihr auch,
Götter Titanen, dort in der Wohnstatt neben dem großen
Tartaros unter der Erde, ihr Ursprung der Götter und Menschen!
Hört jetzt alle mich an und gebt mir den Sohn, dessen Vater
Zeus nicht ist, der an Kraft ihm nicht weicht, der an Macht aber soweit
Über ihm steht, wie der weithinblickende Zeus über Kronos! [sc. und
solcherart ihn entmachtet, wie in der bisherigen Herrschaftsfolge der
Götter üblich]

...

... Als aber wirklich

Tag um Tag und Monat um Monat verstrichen, das Jahr sich

Wieder wandte, die Jahreszeiten wieder erschienen,

Hob sie den Typhon ins Leben; ...

...

Hera mit Augen der Kuh, die Waltende, nahm ihn und gab ihn
Gleich der Drachin [sc. Python], das Übel dem Übel, und diese empfing
ihn.

Er schuf Übles genug ...

Wer auf sie aber traf, den entrafte die Stunde des Schicksals,

Bis mit dem wuchtigen Pfeil sie erlegte der Schütze ins Weite,

Er, der Herrscher Apollon. ...

Homerische Hymnen, 3, 311 - 358 (übers. Weiher)

Großer Hymnus an Hermes:

[Apollon spricht zu Hermes:]

Freilich die Sehergabe, nach der du [sc. Hermes], trefflicher Zeussohn,
Fragst, zu erlernen, ist so wie den andern Unsterblichen dir auch
Nicht von den Göttern bestimmt. Was Zeus denkt, weiß nur er selber.
Ich [sc. Apollon] aber habe mein Treuwort gegeben, ich habe genickt und
Kraftvoll geschworen, es soll von den ewigen Göttern kein anderer
Außer mir wissen, was Zeus entschlossen will. Darum, Bruder,
Du mit dem Goldstab, heiße mich nicht die göttliche Absicht,
Wie es Zeus, der weithin Blickende, plant, zu enthüllen.

Homerische Hymnen, 4, 533 - 540 (übers. Weiher)

Großer Hymnus an Apollon:

[Apollon spricht:]

Mein sei die liebe Leier und mein der gekrümmte Bogen!

(εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα)

Künden doch werd ich den Menschen des Zeus untrüglichen Ratschluß!

Homerische Hymnen, 3, 131 - 132 (übers. Weiher, griech. Evelyn-White)

Schindung des Marsyas, ca. 1570/75, Leinwand 2,20 x 2,04, Kremsier
(Kroměříž), Erzbischöflicher Palast KE 2370,0,107.

In dieser *Poesia* stellte Tizian eine Geschichte dar, welche abermals Ovid in
den *Metamorphosen* VI, 383 - 400 erzählt und welche Giulio Romano für die
Camera delle Metamorfosi im Palazzo del Te in Mantua⁶⁴³ (ca. 1526) schon
erweitert hatte:

Als so einer vom Ende der lycischen Männer [sc. die zu Fröschen
geworden] berichtet,

Da gedachte ein zweiter des Satyrs, den einstmals der Leto

Sohn [sc. Apollon] überwand und bestrafte - er war in dem Spiel der
Tritonis-

Flöte dem Gott [sc. welcher die Lyra oder Zither spielte] unterlegen -.

«Was willst du mich selber mir abziehen?

Oh! Ich bereue! Oh!», schrie er, «es gilt mir die Flöte nicht so viel!»

Während er schreit, wird die Haut ihm über die Glieder gerissen,

⁶⁴³ S. Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, vol. 1, p. 111, Abb. des Freskos: vol. 2
Abb. 172, eine Skizze des Giulio Romano, Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins
3487, Abb: Wethey vol. 3, Tafel 173.

Und er ist nur *eine* Wunde: es rinnt ihm das Blut von dem Körper,
 Bloß sind die Sehnen, enthüllt, die Adern vibrieren ihm ohne
 Jegliche Haut; man könnte die Eingeweide, die zucken,
 Zählen und auch in der Brust die deutlich schimmernden Fasern.
 Ihn beweinen die ländlichen Faune, die Götter der Wälder,
 Und seine Brüder, die Satyrn, Olympus auch, den er noch immer
 Liebte, die Nymphen dazu und alle, die dort in den Bergen
 Wolletragende Schafe und Rinderherden betreuten.
 Feucht wird die fruchtbare Erde; durchfeuchtet zieht sie die Tränen-
 Tropfen in sich und saugt sie hinein in die innersten Adern.
 Und sie formt sie zu Wasser und läßt in die Lüfte sie strömen.
 Nummehr strebt's zwischen Uferhängen zum wogenden Meere
 Und heißt Marsyas jetzt, der klarste von Phrygiens Strömen.

Ovid, *Metamorphosen* VI, 383 - 400 (übers. Breitenbach)

Tizian, wie vorher Giulio Romano, erweiterte - so Wetthey⁶⁴⁴ u.a. - diese
 Geschichte um Motive aus einem ähnlichen Wettstreit zwischen Apollon und
 Pan, bei welchem Apoll, von Ovid erwähnt, Kleider trug und bei dem vor
 allem Midas anwesend war, der sich in die Urteilsfindung, welche dem
 Berggott Tmolus anvertraut war, einmischte: Tmolus hatte Apollon und
 damit der Leier den Preis zuerkannt, und Midas, ungefragt und vorlaut, wollte
 den Preis Pan und damit der Flöte zuerkannt sehen; Apollon bestrafte ihn
 wegen seines eselartigen Hörvermögens, wie der Gott urteilte, mit
 Eselsohren:

Schau, wie Parnassischer Lorbeer die Haare des Gottes, die blonden,
 Kränzt, er schleppt an der Erde den Mantel, den tyrischer Purpur
 Färbte, er hält in der Linken die Laute [*fides*, die Leier] aus indischem
 Elfen-
 Bein und mit Edelsteinen geziert, in der Rechten den Schlegel.

...

Midas allein klagt an: falsch nennt er das Urteil und wider-
 Rechtlich gefällt. Da duldet der delische Gott es nicht länger,
 Daß so läppische Ohren die menschlichen Formen behalten,
 Sondern er zieht sie empor, er füllt sie mit weißlichen Zotteln,
 Macht sie unten gelenkig und gibt ihnen flinke Bewegung.
 Menschlich bleibt er im ganzen, nur hier wirkt seine Verdammung:
 Denn jetzt trägt er die Ohren des langsam schreitenden Esels.

Ovid, *Metamorphosen* XI, 165sq. (übers. Breitenbach)

⁶⁴⁴ Text bzw. Katalog z. St.

In Tizian's wie schon in Giulio's Darstellung der *Schindung des Marsyas* gab es zwei weitere Implikationen (den Skythen) bzw. Explikationen (den Musizierenden).

Die Darstellung des Tizian⁶⁴⁵:

Das Bild war hochrechteckig, doch nahezu quadratisch, und durch das Nebeneinander der Figuren wirkte es sogar breit; die Gestalten waren nahe, auch Baum, Gebüsch und Wolken waren nahe, und die Figuren links und rechts der mittleren Figur waren dicht beisammen.

Tizian hob die Figurenfolge mit der Figur des Gottes an: Apollon kniete; er kniete auf dem rechten Knie und nach rechts; er trug rote Stiefel, grauweiß gefütterte, die Zehen wohl frei, sodann einen Umhang, farblich leibnah, doch in's stumpf Olive gehend, dessen Innenseite, blaugrau, ihm in breiter Bahn über der Schulter lag und zur Erde hinab hing; Apollon hatte einen golden wirkenden Hinterkopf, blondes, auch rotblondes Haar und trug einen grünen Lorbeerkranz; er hatte ein junges, ein fast kindliches Gesicht; kniend beugte er sich weit vor, die Achsel stand über seinem Knie, und er hielt mit der Linken ein halb abgelöstes und abgezogenes Stück der Haut des Marsyas von hinten und in seiner Rechten ein Messer; Apollon hielt nun inne und betrachtete näherzu, aufmerksam, das unter jener Haut freigelegte Stück des Körpers des Marsyas über der Stelle seines Herzens: „bloß sind die Sehnen, enthüllt, die Adern vibrieren ihm ohne/ jegliche Haut; man könnte .../ zählen, und auch in der Brust die deutlich schimmernden Fasern“.

Nach links nachgesetzt und jenseits des Apollon stand ein Mann, jung wie der Gott, mit dem linken Standbeine so nahe an der Schulter des Apollon, daß er mit dem rechten Spielbein an Apollon's Rücken zu lehnen schien; er trug ein lila Kleid mit kurzen Ärmeln, grau gefütterte, über einem durchsichtigen Hemd; sein Inkarnat war heller und grauer als das golden wirkende des Gottes; dieser Mann hielt, dem Schwunge seiner Hüfte über dem Standbeine korrespondierend, eine Lira da braccio⁶⁴⁶ in der Hand und an seinem Halse, vor den Wolken des Himmels, den Bogen differenzierter Finger gerade abgeführt; das Schwingen seines Leibes trug wohl sein Spiel: auch er hielt nun inne, aufschauend gegen das Laub und zum Himmel, vielleicht auf eine Inspiration achtend. Der rechte Unterarm des Mannes korrespondierte dem rechten Oberarm des Apoll.

Ebenfalls jenseits des Apoll und nun rechts stand, nach rechts gewandt wie Apoll, ein älterer Mann mit einem Vollbarte, ein Skythe mit phrygischer Mütze; er hatte den nackten Oberkörper leicht hergewandt, war weiter unten in einen grün-ockernen Stoff gehüllt, trug darüber ein helles, weißgraues Tuch

⁶⁴⁵ Meine Beschreibung auch dieses Werkes kommt derjenigen Dittmanns besonders nahe: Lorenz Dittmann, *Die Wiederkehr der antiken Götter im Bilde*, bes. pp. 157sqq.

⁶⁴⁶ Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London ²1979, p. 155, Anm. 3.

wie eine Schürze, er hatte einen Köcher an seiner Seite; dieser Mann bewegte sich ein wenig zurück - wodurch des Apollon Vorkommen betont wurde -, bewegte sich ein wenig zurück, um genauer zu sehen und genau zu handeln, auch er löste mit einem Messer in der Hand die Haut von jenem Körper, der da vor ihm hing, nun an dessen rechtem Beine, am Knie, und sachlich wie ein Handwerker.

Und oberhalb seines Kopfes, unter jenem Laube, zu dem derjenige, der die Lira da Braccio spielte, aufschaute, da war, konträr zur phrygischen Mütze, vor Wolken und neben den roten Bändern, mit denen des Marsyas Bein angebunden, die Flöte des Marsyas aufgehängt, eine Pansflöte; sie hing nahe der Lira da Braccio, dem Instrumente des Apoll, in gleicher Richtung und - höher.

Der Skythe kam zur vollen Klarheit seiner Erscheinung im Körperlichen, in Schulter, Oberarm und Ellenbogen, Apollon zum vollen seelischen Ausdruck in seinem Gesichte.

Apoll, der Musizierende und der Skythe waren ähnlich einer Figur mit doppelseitiger Begleitung angeordnet, einem Figurenschema, das altbewährt war, um Zweiseitiges oder Widersprüchliches in dem Inneren einer Figur zugleich in deren Trabanten auseinander zu setzen, man denke an die drei Soldaten, anhebend in Giotto's *Betlehemitischem Kindermorde*, oder an Pilatus und dessen zwei Begleiter in Giotto's *Verspottung Christi* (Padua, Capp. dell' Arena)⁶⁴⁷.

Apoll und der Musizierende waren in Tizian's Darstellung einander sachlich so nahe, daß Emanuel Winternitz meint, der Musizierende wäre Apoll, und Jaromir Neumann gar, beide Figuren wären der Apoll, der zweimal aufträte⁶⁴⁸; allerdings schaute der Musizierende zum Himmel empor, wohl auf eine Inspiration hörend und damit eher einem Orpheus gleich als einem Gotte; doch hatte Raffael im *Parnasse* (Vatikan, *Stanza della Segnatura*) Apoll schon so dargestellt, *numine afflatur* auch er⁶⁴⁹. Und Properz (ca. 47 - ca. 2

⁶⁴⁷ S. Kuhn, *Erfindung und Komposition*, pp. 314sq. Online-Ausgabe: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>.

⁶⁴⁸ Emanuel Winternitz a.a.O. Nach Wetthey vol. 3, p. 153: Jaromir Neumann, *The Flaying of Marsyas*, London 1965.

⁶⁴⁹ S. Kuhn, *Komposition und Rhythmus* pp. 6sq. Online-Ausgabe: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/4684/>.

Ficino (1433 - 1499) hatte allerdings schon - entsprechend seiner monotheistischen Adaption der Mythologie - in der Einführung zu seiner lateinischen Übersetzung des Platonischen Dialoges *Ion* aus Eigenem eine Inspirationskette (*gradus autem quibus furor ille descendit*, „Stufen, über welche jener Furor Poeticus herniedersteigt“) eingefügt, nach deren erstem Gliede selbst Apoll durch einen Höheren, durch den Höchsten, inspiriert wurde; Apollon und die Musen fungierten dann als Mittlere Wesen und Mächte, wie in der Astrologie die Gestirne und in der Theologie die Engel: *Iuppiter rapit Apollinem; Apollo illuminat Musas; Musae suscitant et exagitant lenes et insuperabiles vatium animas; vates inspirati interpretes suos inspirant; interpretes autem*

v. Chr.) hatte ein Relief erdichtet, in dem Apollon in langem Kleide (... *deus ipse .../ Pythius in longa carmina veste sonat*) zwischen oder neben den Opfern seiner vergeltenden Rache (den Niobiden) musizierte:

Die Türflügel waren eine edle Schöpfung aus libyschen Elfenbein: der eine stellte den Sturz der Gallier vom Gipfel des Parnasses dar, der andere die Toten, die Niobe beklagen mußte. Zwischen seiner Mutter [sc. der durch Niobe herausgeforderten und nun gerächten Leto] und seiner Schwester [sc. Diana] läßt der Gott dann selbst im wallenden Gewand sein Lied ertönen.

Properz, *Carmina* II, 31, 12-16 (Prosa übers. Luck)⁶⁵⁰.

Ovid hatte in den *Metamorphosen* nicht eigens gesagt, wer die Schindung des Marsyas faktisch vollzog; nach Hyginus, *Fabulae* 165, ließ Apoll dem Marsyas die Haut durch einen Skythen abziehen, nach (Pseudo) Apollodor, *Bibliothèque* 1, 24, tat Apollon das selbst⁶⁵¹. Tizian kombinierte diese Überlieferungen und stellte dar, daß es Apollon anlag, auf dem Boden kniend, an den edleren Teilen des Körpers des Marsyas ‚einem Skythen gleich‘ zu wirken. Sah man alle drei Figuren zusammen, so war es der Gott der Musik, auch der durch den Begleiter gerade erklingenden Musik, der sich der Betrachtung des eigenhändig und mit einem Skythen zusammen geschundenen Körpers des musikalischen Widersachers widmete.

Die Hauptfigur in Tizian's Darstellung war jedoch nicht der Gott, sondern der Silen Marsyas, der die Gestalten trennte und um dessentwillen sie sich schieden, im Zentrum des Bildes, zwischen drei Gestalten links und drei Gestalten rechts; Marsyas, mit den Beinen und den Füßen in einem Schritte schräg vorwärts kopfüber an zwei Ästen eines Baumes aufgehängt, fast ventral, fast frontal niederhängend, die Arme und Hände, über dem Kopfe zusammengeführt, der Erde aufliegend; die Arme unten waren zusammen-, die Beine oben auseinandergebunden; seine Rechte lag über seinem Kopfe unten am Boden, von außen zu sehen, wie ergebnis geöffnet, seine Finger berührten den linken Arm; das Gesicht des Marsyas, in dessen Öffnungen, Mund, Nasenlöcher und rechtes Auge, der Betrachter sah, wirkte nicht älter als das des Apoll, wirkte jung, vielleicht nach der Bildung dem des Apoll auch ähnlich; das Inkarnat des Waldmenschen war farbig braun, in den Schatten dunkler und gegen Grau, die Haare an seinen Beinen dunkelbraun,

auditores movent. „Jupiter reißt Apollon hin; Apoll erleuchtet die Musen; die Musen erregen und reizen [gemeint wohl:] selbst die milden und unerschütterlichen Seelen der Seher [sc. der Dichter]; die begeisterten Seher [und Dichter] begeistern ihre Interpreten [sc. die Rhapsoden, um welche es in Platon's *Ion* geht]; die Interpreten wiederum bewegen die Zuhörer.“ Marsilio Ficino, *Argumentum in Platonis Ionem de furore poetico*, in: Paola Megna, *Lo Ione platonico nella Firenze medicea*, Messina 1999, online:

http://www.classicitaliani.it/ficino/ficino_furore_poetico.htm

⁶⁵⁰ Properz und Tibull *Liebeselegien*, lat. - dt. hrsg. übers. Georg Luck, Zürich 1964.

⁶⁵¹ *Griechische Sagen*, übers. Ludwig Mader, Zürich 1963, pp. 322 bzw. 8.

da und dort mit weißgrauen Spitzen. Gegenüber der Schritthaltung oben wirkte Marsyas unten eher innehaltend, wie Apollon, wirkte offener Augen - seltsamer Weise - wie jenseits des Schmerzes - den zuerkannten Sieg konnte ihm auch Apoll nicht mehr nehmen (dagegen bei Ovid: „Oh! Ich bereue! Oh! ... es gilt mir die Flöte nicht so viel!“); infolge des Messerschnittes des Apollon und unterhalb von dessen Arm rann sein Blut herab, bildete am Boden eine Lache, rot, wie die Stiefel des Apoll; und an der Erde unten rechts kam ein Hündchen, schwanzwedelnd, herzu, hellocker und hell, sein Blut zu lecken, wie oben links am Baume, vor den Wolken des Himmels, neben dem roten Bande, die Syrinx hing. Diese Figur, unten in Armen und Kopf von links nach rechts gebreitet, oben in Beinen und Füßen von links nach rechts wie von nah nach fern zugleich und im Gesamten von oben nach unten, verkörperte, entfaltet, die drei Dimensionen; die linken Figuren waren nach links und rechts, nach unten und oben auseinandergesetzt und die rechten Figuren nach links und rechts, nach fern und nah gestuft. Die Gestalt des Marsyas wirkte mächtig und, obwohl aufgehängt und gebunden, in der Haltung der Arme, offener Achseln über dem Kopfe, in der Entfaltung des Leibes und in dem weiten Schritt seiner Beine - seltsamer Weise - frei, an welcher Gestalt der Skythe und Apollon sich eher am Rande zu schaffen machten.

Der dritte Teil der Figurenfolge bestand aus einem Satyr, aus Midas und einem Satyrknaben mit seinem Hunde. Schon die Köpfe des Musizierenden, des Skythen auf der linken und nun des Satyrs auf der rechten Seite standen in sinkender Folge, vollends und steiler die Köpfe und Figuren des Satyrs, des Midas und des Knaben. Der Satyr - sein Inkarnat, wie auch das Inkarnat des Midas, glichen demjenigen des Marsyas mit mehr Schatten, auch mehr Rot -, der Satyr, mit hervorstehenden Brustwarzen, war herzugekommen, er trat mit dem rechten Beine Midas zur Seite und brachte in der rechten Hand einen Holzeimer herbei, dunkelbraun mit blitzenden Metallreifen und Metallgriffe, voll Wasser wohl, und er hob, höher und jenseits des Midas, staunend und nicht fassen könnend, den linken Arm und die Hand hoch auf, den Blick auf die messerbewehrte Rechte des Skythen gerichtet; sein Eimer stand inmitten der Gestalten, optisch unüberschnitten, nunmehr jedoch: wozu gebracht? König Midas, in blauen Gamaschen mit blitzenden Überwürfen, in purpurnem, weißgrau gefüttertem Mantel, ein goldenes, mit Edelsteinen reich besetztes Diadem im dunkelgrauen Haare und hellgrauen Bartes, saß in der Mitte der rechten Figurenfolge: dieser König war die einzige Gestalt der *Storia*, die saß, er war - abweichend von Ovid - der gesetzte Richter. Midas hatte sein linkes Bein über das rechte geschlagen, er stützte seinen linken Ellenbogen nahe dem Knie auf die Außenseite des oberen Beines und seinen Mund in die Gabel aus Fingern und Daumen seiner linken Hand: alt, in Schmerz und nunmehr stumm, sich wie zurück- und zur Seite nehmend, sann

er über den Handrücken hinweg gegen den Kopf des Marsyas, sann über dieses Ende, über die exzessive Folge seines Urteiles zugunsten des jetzt Geschundenen und dessen Syrinx⁶⁵², über die Folge seines Fehltrurteiles, seines und des Marsyas Nichtachtens der Gerechtersame dieses Gottes, jener τιμή, die Apollon sich zuerkennt,⁶⁵³ seinerseits noch nicht mit den Eselsohren vom Gotte bestraft. Der Satyrknabe endlich, im Profile nach links, schaute über die Schulter heraus; er stand diesseits seines großen Hundes, der, grau, Brust und Nase hell, offenen Mundes blinkender Zähne nach links schaute und dem der Knabe in das rote Halsband griff: hätte er ihn halten können, war er nicht zu groß für ihn? Zwischen jenem Satyr und diesem Knaben saß Midas. Alle drei vor ocker-weiß-grauem Buschwerk.

Die linke Hälfte des Gemäldes wurde nach oben zu grau und licht, die rechte Hälfte braun und licht, und nach unten zu - umgekehrt - braun und dunkel; oben flimmernde Helligkeit, darin die leuchtend roten Bänder, unten ockerbraune Erde, darauf die Lache des roten Blutes. Alle Gestalten waren nahe, auch Baum, Gebüsch und Wolken; es gab keine Weite.

Tizian hatte in seinen mythologischen Bildern mehr und mehr von den antiken Göttern unmittelbar gehandelt und Göttergeschichten dargestellt: mit wieviel Sympathie, die man spürte, in den frühen und den mittleren *Poesie: Ariadne und Bacchus*, die fast rauschhafte Liebe des Bacchus und den Elan seiner Versprechungen (1520er Jahre, in den Dreißigern seines Lebens); *Danae und Jupiter*, die Erfüllung durch den Gott, welche Danae, gesammelt und wohl, gewärtigte; *Venus und Adonis*, die Liebe der Göttin und deren Verlangen, den Geliebten bei sich zu halten, vor Entfernung und Tod zu bewahren (1550er Jahre, noch in den Sechzigern seines Lebens). Doch dann, in den späten *Poesie* (1550/60er Jahre, in den späteren Sechzigern und den Siebzigern seines Lebens) und in diesen spätesten *Poesie*, war sein Blick auf die Welt der Götter kritischer geworden: sicherlich wurde Diana sogar im *Tod des Aktäon* gerühmt - die letzte ‚herrliche‘ Gottheit in Tizian’s *Poesie* -, doch gerade deren Welt, deren jungfräuliche Nymphenwelt war, der Bloßstellung der Störenden, der Vernichtung des Eindringenden voraus, schon erschüttert und brüchig mit ihren

⁶⁵² Midas mischte sich, nach Ovid, *Metamorphosen* XI, 165sq., wie berichtet, in einen ähnlichen Wettstreit ein und zwar zugunsten des Pan und seiner Flöte, und er urteilte nach Tizian - hier als bestellter Richter - wohl dem entsprechend zugunsten des Marsyas und seiner Syrinx. Vgl. den Midas im Fresko *Wettstreit des Apoll und des Marsyas* des Giulio Romano in der genannten Camera delle Metamorfosi des Palazzo del Te in Mantua: S. Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958, vol. 1, p. 111, Abb. des Freskos: vol. 2 Abb. 171.

⁶⁵³ Ein solcher Gesichtspunkt lag für Tizian und seine Auftraggeber bekanntlich nicht in ‚mythischer Ferne‘, sondern sehr nahe, selbst lebend - und ein Auftraggeber wie der König sie auch gestaltend - in einer Rechtsordnung der Privilegien, der jeweils vorrangigen Sonderrechte, die ein bestelltes Gericht anzuerkennen hatte.

schief stehenden Brunnenpfeilern und wegsinkenden Sitzpodesten in *Diana und Kallisto*, in *Diana und Aktäon*, sodaß man die Vernichtungsschönheit der Jungfrau göttin im *Tode des Aktäon*, dann die Macht und Gewalt, mit denen Jupiter sein Begehren im *Raube der Europa*, der auf seinen Rücken wie hingeworfenen Beute kaum achtend, selbstverständlich und wild durchsetzte, nicht übersehen konnte und vollends nicht die Darstellung überlieferter Grenzüberschreitung, auch Selbsterniedrigung, der Götter wie der Venus in *Venus und Anchises* oder des jugendlich-ruhigen, ungerührt-aufmerksamen Apoll in dessen exzessiver Antwort auf das - zugegebener Maßen - Fehlurteil eines nach Tizian gesetzten Richters in der *Schindung des Marsyas* (1570er Jahre, in den Achtzigern seines Lebens): die Welt dieser Götter, die Götterwelt, - so will mir scheinen - kam in des Tizian Erzählungen - auch durch die Götter selbst, durch Grenzüberschreitung und exzessive, auch eifernde Willkür der Götter - ihrem Einsturze und ihrem Ende nahe: so mochte der älter und alt gewordene Tizian geurteilt haben. Doch blieben die Mythologien *Poesie* in dem ersten und eingangs dieses Kapitels dargelegten Sinne, in denen sich - auf die Ebene der Götter und Heroen erhöht - von Lebensbereichen des Menschen handeln ließ, die in der religiösen, christlichen Malerei ausgespart blieben. Tizian hatte, ab der zweiten Hälfte seiner sechziger Jahre, zunächst in *Perseus und Andromeda*, dann in den nachfolgenden *Poesie*, alle Dinge dieser Welt - um es kurz zu wiederholen - nach ihrer substantiellen Nähe zueinander dargestellt, Menschen und Tiere, sich hervorhebend aus und eintauchend in die sie umgebende und ihnen einige Natur. Dieses spätere Denken, dieses spätere Anschauen konnte und mußte man wohl, wie mir schien, ein mythisches - zugleich nicht forschungs-, sondern phantasieentsprungenes - ein mythisches Denken und Anschauen nennen; insbesondere als Tizian seit den späten Siebzigern oder den frühen Achtzigern seines Lebens den Dingen der Welt noch die vibrierende, bald flimmernde, fast brennende Präsenz des bewegten und bewegenden Lebens hinzugab. Was im *Venusfeste* noch Ordnungsstruktur gewesen, war nun in's Metaphysische gewendet da. Es sei, so schien es mir, interessant, sich diese Entwicklung des Tizian zu einem mythischen Denken und Anschauen hin gerade an seinen mythologischen Darstellungen klar zu machen, wie hier versucht, weil jene gleichzeitige und dann zunehmende Distanzierung von den Göttern selbst in diesen Erzählungen ihrer Geschichten auftauchte und beobachtet werden konnte.

Die *Epoché* eines Einsturzes, eines Endes einer besonderen Götterherrschaft wäre der Mythologie, wie erinnert (sc. Uranos - Kronos, Kronos - Jupiter), durchaus nicht fremd und die *Epoché* der Heraufkunft einer anderen Götterherrschaft.

6. Späte und späteste christliche Darstellungen.

Ich füge noch zwei christliche religiöse Darstellungen aus Tizian's später und spätester Zeit an: *Christus am Kreuz* im Escorial, ca. 1555 (nach anderen ca. 1565) für König Philipp II. gemalt und 1574 in den Escorial transferiert; und die *Pietà*, 1576, aus Tizian's allerhöchstem Alter - er war sechsundachtzig /achtundachtzig Jahre alt - und mit seinem Tode besonders verbunden, heute in der Accademia zu Venedig, Darstellungen, die von einem anderen Gotte, von dessen auf sich genommenem Leiden, ja vom Tode dieses Gottessohnes handelten.

Christus am Kreuz (der Einsame Kruzifix), ca. 1555 (oder ca. 1565)⁶⁵⁴, Leinwand 2,14 x 1,09, Escorial, Kloster San Lorenzo, Patrimonio Nacional 10014803.

Keine *Storia*, sondern ein Andachtsbild; doch monumental.

Der Blick des Betrachters wurde durch die Bodenwelle links sofort zu dem Kreuze und dem Gekreuzigten geleitet: Dieses Kreuz - in der gesamten Höhe des Gemäldes aufgerichtet, die Kreuzesarme links wie rechts vom Rahmen des Bildes angeschnitten - und der hoch an ihm Gekreuzigte, sie beherrschten das Bild.

Der braune Stamm dieses Kreuzes, auf dem Hügel von Golgotha in die Erde gepflocht, mit grauen Holz- und Aststücken als Keilen fest geschlagen, hatte in seinem unteren Teile die Kanten abgerundet, an den Baum alludierend, aus dem er gefertigt (*arbor una nobilis*, Hymnus *Pange lingua* der Karfreitagsliturgie), nach oben zu - jenseits der Beine Christi - schien er eher flach, er war durch den Torso gänzlich verdeckt, und dessen Arme endlich waren ein breiter, kantiger Balken, rechts heller als links, und oben, über dem Haupte Christi, war ihm ein schmales Blatt mit der Inschrift I N R I angeheftet. Der Gekreuzigte hing an diesem Kreuze, die Füße, der rechte über den linken, übereinandergengelagert, in seinen Knien vorkommend, sonst aufrecht, seine Arme ausgebreitet und ausgespannt, seine Hände angenagelt, die Rechte wie annehmend, die Linke wie klagend offen, sein Haupt zur Seite leicht vorgesunken, die Lenden und Oberschenkel von einem dünnen und schleierartigen, rechts nachwehenden Tuche umwunden und zumeist bedeckt; Blut war aus der Seitenwunde über die Rippen und Lenden geflossen - im Lendentuche auch aufgesogen - bis auf den inneren Oberschenkel herab; und Blut war aus der rechten Hand den Arm entlang gelaufen; der Leib war im ganzen mager und kräftig, schon in den vorkommenden Knien raumgreifend. Der interne Wechsel von dem runden Stamme des Holzes zu dem plastischen Leibe des Christus vor dem dort flach scheinenden, verdeckten Kreuze, zu dem dann wieder kräftigen Balken des Holzes führte zu der wirkmächtigen, figuralen Einheit aus Kreuz und Gekreuzigtem.

⁶⁵⁴ Im Hinblick auf die verschiedenen Datierungen s. die Aufzählung der entsprechenden Autoren in: *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ausstellungskatalog Wien - Venedig 2007/08, ed. Sylvia Ferino-Pagden, p. 306 (Carmen Garcia Frias Checa).

Diesem Hügel von Golgotha, der sich links ocker-dunkelgrau, in der Mitte beim Kreuze braun und auch rechts leicht anhub - dort an einer Stufe der Schädel Adams, ohne Unterkiefer, grau, halb dem Kreuze zu- und halb herausgewandt -, diesem Hügel folgten in die Ferne ein schmales, nach rechts, zu einem See hin, sich weitendes Tal und jenseits dessen hügeliges Gelände, braun und hellgrau, und abermals jenseits Berge. In einer Mulde des hügeligen Geländes links lagerte ein Soldat, die Waffen neben sich; dieser Soldat hob seinen linken Arm und seine Hand, die Augen zu beschatten, und schaute, er, der Lebende, auf Christus zurück; vielleicht war er, nachdenkend, jener dann gläubige Hauptmann. Jenseits seiner, auf einem Wege dort, rannte ein Hund einem anderen Soldaten mit dessen eingerollter Fahne nach, und weiter links war nochmals ein Soldat und weiter rechts auf demselben Wege waren zwei Reiter auf einem Schimmel und einem Braunen mit einer nun wehenden, roten Fahne und noch weiter rechts ein Zug von Soldaten, der - links kehrt um! - durch ein Felsentor in eine Burg einzog, welches *Castrum* weltlicher Macht jedoch ruinös war und auf dem obenauf schon wieder Bäume wuchsen; dahinter und ferner ein erstes, blaues Bergmassiv, welches dank Projektion zum Kreuze hin abfiel: die meisten der Soldaten kehrten heim. Zwischen den hügeligen Geländen in der Nähe und in der Ferne, in jenem Tale, welches hellocker und nach rechts hin grüngrau, gingen zwei wohl weibliche Gestalten in langen, schwarzen, teilweise weißen Gewändern davon, vielleicht/wohl die Frauen vom Ostermorgen (Mt. 28,1⁶⁵⁵) und dann - jenem Hauptmanne gegenüber - noch ‚ohne Gesicht‘, sie gingen auf den tiefer gelegenen See zu, in welchem See vielleicht zwei Entenhäuser. Nach Tizian gingen auch diese Frauen zunächst davon und ließen Christus am Kreuze allein. Eine grüne Böschung umfaßte den See, jenseits derer lag die Stadt Jerusalem mit einer Art Pantheon und einem hohen Kirchturme, und jenseits dieser Stadt ragten ein grünblauer, dann ein hellgrünblauer, dann ein blauer und dann ein hellblauer Bergzug stets höher auf, und dann folgte aufwärts der Himmel. Tizian stellte die Soldaten und die Frauen in einer Landschaft dar, jenes Personal, mit dem eine *Storia* hätte erzählt werden können; er ließ die Soldaten und die Frauen sich fast ohne Ausnahme entfernen, so daß der *Einsame Kruzifix*⁶⁵⁶ realiter entstand und das Andachtsbild sich förmlich ergab.

Der Himmel war zumeist wolkenverhüllt und grau; doch in der Ferne über den blauen und hellblauen Bergen, da gab es eine Zone des Lichtes der untergehenden Sonne, gelb, gelbocker, rotocker, für sich und das Grau der

⁶⁵⁵ Gegebenenfalls nach Mt. Die Evangelisten geben die Zahl der Frauen, die am Ostermorgen das Grab leer fanden und von der Auferstehung erfuhren, verschieden an: Joh. 20,1sq.: eine Frau; Mt. 28,1: zwei Frauen; Mk. 16,1: drei Frauen; Lk. 24,10: viele Frauen.

⁶⁵⁶ Zum *Einsamen Kruzifix* s. insbes. Erich Hubala, *Peter Paul Rubens, Der Münchener Kruzifixus*, Stuttgart 1967, bes. pp. 3-7, unter ausdrücklicher Heranziehung des Kruzifixes des Tizian.

ersten Wolken durchdringend. Solcher Art hatte die Landschaft rechts durchaus Ferne; und auch die Frauen gingen in eine Ferne; darüber war der Himmel jedoch eine Wand aus Wolken, vor welcher räumlich plastisch das Corpus Christi, die Knie vorstoßend, der Torso breiter als das Kreuz⁶⁵⁷, dann Kopf und Arme. Die Füße Christi begannen dank Projektion oberhalb der Ruinen links und des Turmes rechts, er war der Erde entrückt; die Beine und der Torso enthoben sich dank Projektion dem fernen Lichte und dem fernen Blau und standen dann vor der Wolkenwand, in einer eigentümlichen Entsprechung zu solchem Himmel: ab den Unterschenkeln Christi aufwärts waren die Wolken durchgängig grau, bald schwarzgrau, ein partiell blaues Himmelsband links auf der Höhe seines Nabels, auch rechts unterhalb der Sichel des Mondes, ein farblicher Bezug zu den blauen Bergen; der zunehmende Mond war hell in einem hellockernen Felde, hellockern auch ein Bereich rechts des Kreuzes, den - von oberhalb des Kreuzes her - Blitze durchzuckten; und dunkelgrau und schwarzgrau wie die Wolken waren die Schatten im Corpus Christi, besonders unter den Armen und an der ganzen Seite rechts; schwarzbraun seine Haare, seine Locken, sein Bart, dunkler als das Holz des Kreuzes; den hellen Bereichen um den Mond und um die Blitze waren die hellsten Partien dieses Corpus ähnlich, welches sonst, wenn hell, eher grau; das Schamtuch gegen Weiß; und rot die Spur des Blutes auf Körper und Stoff; im Ganzen stand der Körper hell vor den dunklen Wolken, jedoch dunkel auf Seiten des sinkenden Hauptes; und der Kreuznimbus blitzte. Tizian fügte dieses Kreuz und den Gekreuzigten derart in das Bildformat ein, bezog das Kreuz und den Gekreuzigten derart auf die Weite der Landschaft, die Weite des unteren Himmels und dann die Wolkenwand des oberen Himmels, daß ein Weltbild, und in der substantiellen Nähe der Dinge zueinander, ein auch mythisches Weltbild entstand.

Christus hatte im Sterben sein Haupt zur Seite gewendet, dem Schädel des Adam gegenüber und ihm zu, der inkarnierte Gott dem ersterschaffenen Menschen, der am Kreuze Erhöhte dem zur Erde Niedergesunkenen, noch im Tode wie ihn anschauend und ihm zugewandt.

Pietà, 1576, laut Inschrift nach Tizian's Tod (1576) von Palma dem Jüngeren (ca. 1548 - 1628) vollendet⁶⁵⁸, Leinwand 3,78 x 3,47, Venedig, Accademia 400.

⁶⁵⁷ Rechts der Oberschenkel sah man den Kreuzesstamm, links entsprechend eine ‚irreale‘ Spur Braun.

⁶⁵⁸ *Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoq. dicavit opus*: „Das Werk, das Tizian begonnen zurückließ, hat Palma aus Verehrung und [es war wohl gemeint:] um Gotteslohn zu Ende gebracht“. Diese Inschrift scheint im Hinblick auf die Anteile der beiden Maler an dem Werke etwas großsprecherisch. Über Palma's Anteil s. a. *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ausstellung Wien - Venedig 2007/08, ed. Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, p. 356 (Giovanna Nepi Scirè).

Tizian erfand und malte die *Pietà* für seine Grablege, doch wohl nicht, um sie über seinem Grabe aufgestellt zu wissen, dafür war das Programm zu ungewöhnlich, zu gewaltig und zu weit ausgreifend, eher als Altarbild für jene Cappella del Crocifisso in der Kirche S. Maria Gloriosa dei Frari, in welcher Tizian begraben werden wollte. Seinem Grabe nahe schien ihm dieses Bild angemessen, zu solcher Bekundung war er willens; und die *Pietà* wurde dadurch indirekt auch zu einer Antwort auf die Götterwelt seiner *Poesie*. Im Zentrum dieses Bildes saß Maria, die Mutter, in rotem Kleide und blauem Mantel, mit grauem Hals- und gelblichem Kopftuche; sie saß schräg nach rechts, das rechte Bein ausgestreckt und blanken Fußes, und hielt den toten Sohn auf ihrem Schoße, wie sitzend; sie hielt ihn mit ihrem, unter dem Mantel ausgestreckten, linken Arme und ihrer linken Hand wohl an seinem Nacken und mit ihrer Rechten wohl an seiner Hand; sie hielt diesen Toten, sitzend auf und lehnend gegen ihre gestuften Oberschenkel, voll ansichtig hergewendet, ihr symmetrisch und voran, und betrachtete aufrechten Hauptes des Toten Haupt. Christus allein hatte einen Heiligenschein, den Kreuznimbus, um seinen Kopf.

Tizian setzte diese zentrale Gruppe, setzte die *Pietà* auf eine zweifach vorgetreppte Stufe, deren Kanten die rechten Füße Christi links und Mariens rechts berührten und an deren Stirnwand die Inschrift des jüngeren Palma stand, er setzte sie in und vor eine Nische, zwischen und unter eine Ädikula. Tizian monumentalisierte die *Pietà* durch jene Nische, welche in ihrer Kalottenwölbung als Mosaik, goldgelb und silbrig aufschimmernd, den Pelikan zeigte, der seine Jungen mit dem eigenen Blute nährte, und durch die Ädikula mit ihren Rustikapilastern und den drei mächtigen Keilsteinen im gesprengten Giebel und obenauf noch sechs brennenden Öllampen, eine Ädikulanische, die als architektonisch fester Ort vorgängig bereitet schien, die Lebende mit dem Toten jetzt aufzunehmen. Auf dieser Ädikula links wuchs Feigenlaub und erinnerte an den Sündenfall ehemals⁶⁵⁹, und vor der Ädikula rechts flog ein Putto⁶⁶⁰ mit einer nicht erloschenen, sondern brennenden, langen Fackel und kündete von bevorstehendem Leben, von der Auferstehung.

Tizian erweiterte die *Pietà* durch zwei Heilige, durch Magdalena und - zunächst anachronistisch - Hieronymus, welche von links und von rechts, von der Vergangenheits- und der Zukunftsseite aus, herzukamen. Hieronymus kniete mit dem rechten Beine auf der Stufe der Ädikula, das linke Bein an die Setzkante gelehnt, und hob Oberkörper und Kopf wie von ferne her und aus tiefer Erniedrigung zu Christus auf, helfend, mit der Rechten den Toten unter der linken Achsel zu stützen, und mit seiner Linken dessen linke Hand

⁶⁵⁹ Wetthey vol. 3, p. 262 (Addendum).

⁶⁶⁰ Ich vermag mit Wetthey vol. 1, p. 122 nicht einzusehen, daß der Putto von solcher Größe erst von Palma eingefügt worden sein sollte; falls etwas später, dann wohl von Tizian selbst.

berührend; dunklen Inkarnates, halb nackt, einen lila Mantel übergeworfen, so nahte er dem Toten, der fahlen Inkarnates, nackt auch er, mit weißem Lententuche. Jenseits des Hieronymus rechts, noch weiter weg, lehnte zu Füßen der Löwenprotomé, klein, Tizian's Wappenschild - die einzige Darstellung desselben innerhalb eines Gemäldes des Malers⁶⁶¹ -, halb verdeckt, und dann, fast ebenso klein und vom Bildrande überschritten, ein Motivbildchen, welches Tizian und seinen Sohn Orazio, auf Knien betend, nun vor der Erscheinung einer Pietà auf Wolken darstellte, der ‚wirklichen Pietà‘ in diesem Gemälde bescheiden nahe und dargebracht. Wappenschild und Motivbild, das einzig Persönliche, das an die Grablege des Malers erinnerte, der Schlußfigur der Kompositionsfolge zu Füßen gesetzt. Magdalena, gewandt so, wie Maria gewandt war, doch in (gelb)grünem Kleide und wehendem, vielleicht grünem, innen braunem Mantel, Maria zur Seite und kompositionell voran - wie Hieronymus Christus nach -, mächtig bewegt, trat auf, wie hervorlaufend näherzu, im Begriffe, mit ihrem linken Beine und Fuße die Stufe der Ädikula herab zu treten; sie hielt ihre Linke noch leicht zu Christus gehoben, den sie gesehen, wendete den Kopf aber, weit offenen Mundes, zu ihrer rechten Seite nach links und hob ihre Rechte hoch auf, herbeizurufen, die ihr folgen könnten, auch sie, Christum zu sehen. Ganz links, als Anhebung der Figurenfolge überhaupt, tief unten und neben der Magdalena, beugte sich ein kleiner, beflügelter Putto in ärmellosem, ockergoldgelbem Kleidchen vor und setzte, Kopf und Blick auf Christus gewandt, mit beiden Händchen, von Magdalena nicht mehr beachtet, sorgsam das Salbengefäß auf den Boden: der Erdendienst Magdalens an Christus war beendet⁶⁶². Dieser Putto mit diesem Gefäße war Figur von etwas Zurückliegendem, dem Erdendienste an Christus, symmetrisch zu dem Wappenschild und dem Motivbildchen als Figur von etwas Zukünftigem, dem bittenden Gebete später Gläubiger. Tizian erweiterte die *Pietà* so durch die zwei Heiligen, die von links und von rechts, aus der Vergangenheit und aus der Zukunft der *Pietà*, herzukamen. Und er erweiterte die fallende Figurensequenz von vier Gestalten, der Lebenden mit dem Toten, noch einmal durch den Propheten Moses und die Sibylla Hellepontica (Herophile), den zwei Heiligen nach Geschlecht und Alter überkreuz symmetrisch, doch als Statuen auf Löwenprotomen hoch aufgerichtet, links und rechts zu Seiten der Ädikula, als Teil des architektonisch festen, zur Aufnahme der vier Gestalten vorgängig bereiteten und geordneten Ortes. Moses, in der Figurenfolge der Komposition Magdalena nach links nachgesetzt, partiell von ihr überdeckt, durch ihre

⁶⁶¹ So Wethey vol. 3, p. 248 (Alice S. Wethey).

⁶⁶² Da Magdalena den Putto und das Salbengefäß nicht beachtete, scheint mir, daß der Putto es absetzte; andernfalls würde er es aufnehmen, um zu der Salbung des Leichnames Christi zu helfen; doch ein solches episodisch-historisches Erzählen würde zum Ewigkeitscharakter der Tizian'schen *Pietà* wohl nicht gepaßt haben.

Aktivität wie in den Schatten gestellt, uralt, doch aufrecht kräftig, stand da, hielt mit der Rechten die Gesetzestafeln, hergewendet, auf den Boden gestellt und aufgestützt, hielt in der Linken leicht einen Stab vor seiner Brust und hatte sein Haupt eckig gegen die rechte Schulter gewendet, in die gleiche Richtung wie Magdalena schauend und, zusammengezogener Brauen, wartend (wohl mit Bezug auf Joh. 5,45sq.). Die Hellespontica, die Sibylle vom Orte des Überganges zur griechisch-römischen Welt, auf der Zukunftsseite der *Pietà*, in der Figurenfolge die Schlußfigur der Komposition, unüberschnitten freigesetzt, kräftig wie Magdalena und ihr gleichend, hatte das Kreuz mit dem linken Arme umarmt und mit der erhobenen Linken ergriffen, sie hob ihre Rechte zu diesem Kreuze und zeigte auf es, den Blick in die gleiche Richtung gewendet wie Magdalena und Moses; leuchtenden Angesichtes trug sie den Kranz aus Dornen als ihre Krone⁶⁶³. (Herophile und Moses repräsentierten hier die historisch überlieferte und immer wieder einseitig gewichtete Gegenüberstellung von Ecclesia und Synagoge).

Tizian konzipierte in diesem Gemälde den toten Christus auf dem Schoße seiner Mutter, die *Pietà*, als Zeitenwende, als *Epoché* in der Geschichte der Mythologie und Religion: vor der Nische und der Ädikula zwischen dem Moses des Alten Bundes und der Hellespontica der nun christlich gewordenen griechisch-römischen Ökumene, als vorbereitetem und vorbestimmten Orte, gegenwärtig, zwischen der Magdalena und dem Hieronymus, den von der Vergangenheits- und von der Zukunftsseite herzugekommenen Hochaufrufenden und Tiefverehrenden.

Man konnte auch das Missionarische dieses Vermächtnisbildes nicht übersehen, das Tizian dieses Mal den Juden zuwendete, wie er es dreiunddreißig Jahre zuvor in dem Gemälde *Ecce Homo* (1543, Leinwand 2,42 x 3,61, Wien, Kunsthistorisches Museum 73) für Giovanni d'Anna (van Haanen) in Venedig schon den Muslimen zugewendet hatte, in welchem Bilde im Kompositionsschlusse der Feldherr Alfonso d'Avalos dem Sultan Süleyman den Christus wies: *ecce homo*.⁶⁶⁴ Der inzwischen uralte Tizian hatte die *Pietà* für die Kapelle seiner Grablege geschaffen, dieses zu einer Zeit, wie man sich erinnert, gestärkter und erstärkter binnenkatholischer Religiosität, (dreizehn Jahre) nach dem Abschlusse des Tridentinum, wie man sieht, wohl auch Tizian eine Schranke als Halt und als Grenze

⁶⁶³ Eine ‚belebte Statue‘ fand sich ehemals schon im Venusfeste.

⁶⁶⁴ S. Kuhn, *Komposition und Rhythmus* pp. 135sq.

Register zu Kunstwerken und Kunsttraktaten

(Bloße Erwähnungen und - im Falle von Zeichnungen - bloße Rubrizierungen in die Kategorien des Werkprozesses wurden nicht registriert.)

1. Traktate.

- | | |
|--|---|
| <p>Alberti, <i>De pictura</i>: 31sq., 45sq., 61, 71sq., 86, 91, 93, 100, 113, 119, 162, 162, 172, 186sq., 192, 195, 195sq., 199, 201, 202, 280, 302, 305, 313sq., 354, 377sq., 390, 393, 395, 399, 410, 543</p> <p>Boschini, <i>Le Ricche Minere</i>: 606sq.</p> <p>Cennini, <i>Libro dell' Arte</i>: 31sq., 42sq., 55, 70sq., 86, 186sq., 191, 303sq., 354, 383</p> | <p>Ghiberti, <i>I Commentarii</i>: 133 – 206, 316sq.
<i>Comm. I</i>: 150 - 168; <i>Comm. II</i>: 168 - 185;
<i>Comm. III</i>: 137 – 150; weitere Detaillierung s. Inhaltsverzeichnis.</p> <p>Leonardo, <i>Libro di Pittura</i>: 204sq., 278 – 524; nach Paragraphen s. unten.</p> <p>Vasari, <i>Le Vite</i>: 62, 111, 195, 213, 236, 402sq., 409, 577 - 587, 595sq., 605sq.</p> |
|--|---|

2. Leonardo, *Libro di Pittura*.

(nach Paragraphen; die in der 'Auswahlübersetzung' enthaltenen Paragraphen anschließend)

- | | | |
|---|---|--|
| <p>001: 307, 309, 312</p> <p>002: 284.</p> <p>003: 318</p> <p>006: 321</p> <p>007: 282, 306sq.</p> <p>009: 283, 321</p> <p>010: 307sq.</p> <p>011: 281, 306</p> <p>012: 282sq.</p> <p>014: 283, 287</p> <p>015: 281sq., 284sq.
287, 320, 376</p> <p>016: 281sq.</p> <p>017: 293, 310</p> <p>018: 284sq., 384</p> <p>019: 281, 283sq., 286,
295, 320</p> <p>020: 279, 286, 299, 317</p> <p>021: 279, 288.</p> <p>022: 279, 284, 289</p> <p>023: 279, 282, 285, 289,
291, 294, 302, 310,
357, 382sq.</p> <p>024: 281, 283</p> | <p>025: 286sq., 291</p> <p>026: 282</p> <p>027: 282, 290sq., 302</p> <p>028: 281</p> <p>029: 288, 292, 294sq.</p> <p>030: 292sq., 295</p> <p>031: 293, 300, 302</p> <p>032: 283, 288, 290</p> <p>033: 306sq., 309, 317,
371</p> <p>034: 310</p> <p>035: 279, 298 - 303</p> <p>036: 279, 296, 299, 300,
303, 304, 317</p> <p>037: 279, 296, 297, 300,
300</p> <p>038: 279, 296sq., 298sq.</p> <p>039: 279, 297, 301
305, 359, 376, 410</p> <p>040: 279, 297sq., 359</p> <p>041: 279, 299</p> <p>042: 279, 297, 300sq.</p> <p>043: 279, 296sq., 300</p> <p>044: 305</p> | <p>045: 301</p> <p>046: 310</p> <p>047: 422sq.</p> <p>048: 357, 382, 423</p> <p>049: 422, 425</p> <p>051: 422</p> <p>053: 425sq.</p> <p>054: 426</p> <p>055: 435</p> <p>058: 395sq., 424</p> <p>063: 423</p> <p>064: 12, 374</p> <p>068: 357, 365sq., 417</p> <p>070: 423sq.</p> <p>076: 12, 325, 372sq.</p> <p>078/79: 386, 429</p> <p>080: 359</p> <p>096: 382, 397</p> <p>107: 392</p> <p>108: 360sq., 392</p> <p>111/113: 319</p> <p>119: 383, 398sq.</p> <p>125: 316, 429</p> <p>126: 429</p> |
|---|---|--|

127: 324	286: 389	397: 429
131: 317	294: 385	403: 317, 384sq.
132: 300, 318, 320sq.	298: 385	404: 381sq., 401sq.
133: 357	306: 428	406: 359, 383
136: 300, 392, 396	313: 428	407: 358
139: 394	319: 386sq.	408: 357
140: 393	320: 387	410: 358
141: 393	321: 387, 428	411: 360
146: 417	326: 395	412: 317
147: 366sq., 417	327: 324	425: 429
148: 417sqq.	328: 392, 428	431: 422
173: 320, 325, 391	332: 428	438: 316sq., 318, 427
174: 396	340: 215	439: 382
176: 382, 383, 396	341: 428	483: 383, 397
177: 382sq., 387sq., 420	345: 428	499: 360
178: 393	357: 291sq.	511: 12, 317
179: 320, 323sqq., 382sq., 391	365: 390	663: 429
181: 374sq.	366: 399	692: 397
183: 382, 393	368: 316, 385sq., 390, 426	703: 422
184: 395	369: 428	719: 301
185: 394	370: 428	739: 429
187: 394	372: 428	754: 429
188: 382sqq.	376: 388, 395	783: 429
189: 12, 373sq., 382sq.	377: 382, 395	804: 320, 322, 381 384, 417, 420sq.
195: 429	378: 394	805: 384, 420sq.
234: 429	379: 382, 394	806: 417, 503
280: 292, 393sq., 429	380: 391sq.	816: 422
282: 383	381: 388	819: 322
285: 383, 390sq., 398	382: 389	
	384/385: 389	

Die in der ‚Auswahlübersetzung‘ enthaltenen Paragraphen.
(Die Seitenzahl nennt den Beginn des Paragraphen)

055: 434	139: 464	199: 513	270: 434	435
058: 457	140/141:	200: 516	271: 436	291: 462
078/079:	462	218: 510	272: 433	292: 462
432	153: 516	220: 511	273: 437	297: 455
091: 516	154: 506	221/222:	274: 437	298: 455
107: 463	177: 464	513	275/276:	299: 461
108: 464	178: 463	225: 500	437	300: 431
109: 465	183: 463	226: 512	278: 443	301: 431
111/113:	184: 461	234: 511	279: 453	303: 435
429	185: 462	235: 511	280: 454	441
122: 454	186: 464	240: 511	281: 437	304: 431
125: 439	187: 464	241: 511	282: 434	305/306:
: 442	193: 511	243: 512	283: 453	448
126: 442	194: 514	244: 513	284: 433	307: 446
127: 460	195: 510	269: 430	287: 462	308: 447
128: 519	198: 516	437	288/289:	309: 448

310: 445	360: 460	443: 518	553, 557:	619: 484
311: 447	361: 459	444: 507	468	620: 479
312,317:	364: 440	445: 508	554: 474	622: 475
446	365: 457	509	558/559:	623: 470
313: 446	366: 439	446: 521	468	624: 472
314: 436	368: 456	447: 501	561: 474	477
315: 448	457	448: 515	562: 468	625/626:
316: 432	369: 458	449: 521	563: 474	483
449	370: 455	450: 522	565/566:	627: 476
318: 445	371: 455	451: 522	474	628: 484
321: 446	372: 455	452: 522	567/568:	629/630:
322: 432		453: 516	475	491
323: 445	374: 447	454: 467	569: 469	631: 480
324: 448	375: 433	455: 520	572/573:	635: 470
325: 455	376: 456	456: 520	468	636: 485
326: 460	457	457: 508	574: 475	637: 484
327: 459	377: 461	460: 517	575/577:	638/639:
328: 459	378: 461	462: 507	477	472
329/331:	379: 461	463: 508	578: 475	640: 480
433	381: 458	464: 523	579: 495	641: 475
332: 442	382: 458	466: 510	580/581:	642/643:
333: 440	383: 439	468: 502	496	480
441	384: 458	469: 502	582: 477	644/645:
334,336/37:	385: 458	470: 501	583: 476	487
441	386: 460	473: 520	584/586:	651: 498
335: 438	387: 460	474: 523	475	652: 473
338: 439	388/389:	475a: 517	585: 479	653: 470
339: 439	452	476a: 521	587: 468	654/655:
340: 434	390: 453	476b: 507	588/589:	489
341,344:	391: 449	477a: 522	475	656: 469
437	392: 452	477b: 523	590: 475	657: 469
342: 436	393: 452	479: 524	591: 475	658/659:
343: 436	394: 444	486: 518	593: 477	482
344: 438	395: 460	487: 519	595/596:	660: 467
345: 444	396: 445	489: 505	475	661: 490
346/347:	397: 445	490: 513	597: 473	663: 469
444	398: 447	499: 464	598: 475	664: 498
348: 451	399: 447	515: 501	599: 477	665: 467
349: 449	400: 446	516: 501	600: 477	666: 470
349/350:	401: 452	517: 505	601: 475	473
449	402: 430	520: 506	602: 496	669: 474
351, 353:	431	527: 505	603: 496	670: 483
442	425: 453	545/546:	604: 495	671: 466
352: 443	506	466	497	672: 467
354/355:	426: 517	550, 556:	605: 483	674: 478
431	427: 517	467	606: 475	675/676:
356: 443	428: 517	552: 473	607: 476	499
357: 453	430: 446	553: 467	608: 487	677: 481
358: 455	434/435:	475	610: 470	679: 481
359: 455	447	483	617: 475	681: 478

682: 479	701: 484	472	777/778:	803: 515
684: 473	488	736/737:	499	804/805:
685: 467	702: 488	470	779: 498	503
685/688:	703: 484	738: 481	500	806: 502
497	490	741/743:	780: 496	807: 516
689: 469	704: 486	518	781: 494	808: 502
479	705: 486	748/750:	782/783:	809: 469
690: 486	706: 485	471	495	495
691: 514	707: 487	751: 496	784: 480	810: 467
692: 484	708: 487	752: 494	788: 482	478
692/693:	709: 490	754: 497	789: 481	810a: 505
485	710: 488	755/756:	790: 479	811: 473
694: 479	713: 485	492	791: 507	812: 478
480	714: 510	757: 483	792: 509	495
493	715: 473	762/766:	793: 514	813: 475
494	716: 466	482	794: 515	814: 470
496	718: 470	767: 490	795: 516	479
695: 472	719: 476	768: 486	796: 514	815: 487
696/697:	720/721:	769: 483	797: 506	816: 489
472	509	770: 499	798/799:	817: 483
698: 486		771/773:	514	818/819:
487	722/724:	499	800: 502	491
699: 484	472	775/776:	801: 502	820: 497
485	734/735:	498	802: 500	

3. Skulpturen.

Anonymus (Mitte 1.Jh. v.Chr.):

Rom, Vatikan, Belvedere, *Laokoon und seine Söhne*: 625sq.

Bernini:

Rom, S. Maria del Popolo, Chigi-Kap., *Daniel*: 641

Donatello:

Florenz, S. Lorenzo, *Kreuzigung Christi*: 68

Michelangelo:

Florenz, S. Lorenzo, Sagr. Nuova, *Die Nacht*: 654

3. Gemälde.

Andrea del Sarto: 583 - 585

Florenz, Chioströ dello Scalzo, *Geschichte Joh.d.T.*: 585

Bellini, Giovanni:

Washington, NG, *Götterfest*: 612 - 616, 617, 624, 626, 630, 633

Bronzino: 586

Correggio: 611

Ghirlandaio:

Paris, Louvre, *Alter Mann mit Enkel*: 229, 543

Giotto:

Padua, Arenakap., *Bethlehemitischer Kindermord*: 57sq.

Rom, Alt-St-Peter, *Navicella* (Mosaik): 60sq.

Giotto-Schule:

Assisi, S. Francesco, *Bethlehemitischer Kindermord*: 55sq.

Giulio Romano: 580

Leonardo: 570

Mailand, S. Maria delle Grazie, Refekt., *Das Letzte Abendmahl*: 398, 409sq., 574

Paris, Louvre, *Annaseldritt*: 407

Paris, Louvre, *Madonna in der Felsengrotte*: 398, 404sq., 574

Paris, Louvre, *Mona Lisa*: 399sq.

Washington, NG, *Ginevra de' Benci*: 403

Masaccio:

Florenz, S. Maria del Carmine, *Petrus und die Tempelsteuer*: 208

Michelangelo: 525sq., 571, 611

Holkham Hall, *Aufbruch zur Schlacht von Cascina*, Kopie: 574sq., 628, 631

London, NG, *Leda* (Kopie): 654

Rom, Vatikan, Capp. Paolina, *Bekehrung Pauli, Martyrium Petri*: 54

Rom, Vatikan, Capp. Sistina, *Sixt. Decke, Jüngstes Gericht*: 555, 571, 575

Rom, Vatikan, Capp. Sistina, *Sintflut*: 575

Pontormo: 580 - 583

Carmignano, Pieve, *Heimsuchung*: 582

Florenz, SS. Annunziata, *Heimsuchung*: 582

Florenz, S. Felicita, *Verkündigung, Grabtragung*: 582

Florenz, S. Lorenzo (ehem.), *Geschichte der Ersten und Letzten Dinge*: 582sq.

Florenz, S. Maria Novella, *Veronika mit dem Schweiß Tuch*: 582

Florenz, S. Michele Visdomini, *Sacra Conversazione*: 582

Poussin:

Paris, Louvre, *Pest von Azdod*: 165

Raffael: 525 – 570, 572sq., 611

Berlin, Staatl. Mus., *Madonna Colonna*: 526sq.

Berlin, Staatl. Mus., *Madonna Solly*: 532

Boston, Isab. Stewart Gardner Mus., *Tommaso Inghirami*: 541sq.

Dresden, Gem.Gall. Alte Meister, *Madonna Sistina*: 534

Edinburgh, NG, *Madonna Bridgewater*: 531sq.

Florenz, Gall. Pitti, *Madonna del Baldacchino*: 529

Florenz, Gall. Pitti, *Madonna dell'Impannata*: 531

Florenz, Gall. Pitti, *Madonna della Sedia*: 527sq.

Florenz, Gall. Pitti, *Angelo und Maddalena Doni*: 536sq.

Florenz, Gall. Pitti, *Donna Velata*: 541sq.

Florenz, Uffizien, *Madonna del Cardellino*: 534sq.

Florenz, Uffizien, *Leo X. mit Nepoten*: 536sq.

London, NG, *Madonna Aldobrandini*: 531

London, NG, *Papst Julius II.*: 536sq.

Madrid, Prado, *Bildnis eines Kardinals*: 541sq.

München, AP, *Madonna Tempi*: 526sq.

München, AP, *Madonna della Tenda*: 533

Neapel, G.N. die Capodimonte, *Kardinal Alessandro Farnese*: 536sq.

Paris, Louvre, *Madonna La belle Jardinière*: 534sq.

Paris, Louvre, *Graf Baldassare Castiglione*: 541sq.

Paris, Louvre, *Raffael und Fechtmeister*: 541sq.

Rom, Gall. Borghese, *Grabtragung Borghese*: 555

Rom, Gall. Doria Pamphilj, *Andrea Navagero, Agostino Beazzano*: 541sq.

- Rom, Vatikan, *Stanza della Segnatura*: 563 - 570
 Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura, *Disputa*: 546 – 557, bes. 546, 565, 575
 Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura, *Schule von Athen*: 315, 415, 525, 557 -563, bes. 558
 562, 563sq, 568sq., 572, 573sq.
- Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura, *Parnass*: 566sq., 708
 Rom, Vatikan, *Stanza d'Eliodoro*: 567, 569sq, 575
 Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro, *Messe von Bolsena*: 569
 Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro, *Befreiung Petri*: 569
 Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro, *Vertreibung des Heliodor*: 557, 569, 575
 Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro, *Vertreibung Attilas*: 569, 575
 Urbino, G.N.delle Marche, *La Muta*: 536sq.
 Washington, NG, *Madonna Alba*: 526sq.
 Wien, Ksthist. Mus., *Madonna im Grünen*: 534sq.
- Rubens*:
 München, AP, *Betlehemitischer Kindermord*: 58, 661
- Signorelli*:
 Orvieto, Dom, *Geschichte von den Letzten Dingen*: 398
- Tintoretto*:
 Wien, Kunsthist. Mus., *Susanne im Bade*: 654sq.
- Tizian*¹: 592 - 718
 Boston, Isabella Stewart Gardner Mus., *Raub der Europa*: 676 - 683, 685, 702, 712
 Cambridge, Fitzwilliam Mus., *Tarquinius und Lucretia*: 690 - 694
 Edinburgh, NG, *Diana und Aktäon*: 665 - 671, 685, 689, 712
 Edinburgh, NG, *Diana und Kallisto*: 665, 671- 676, 685, 694, 712
 Edinburgh, NG, *Drei Menschenalter*: 632sq.
 Escorial, *Christus am Kreuz*: 713 - 715
 Florenz, Uffizien, *Venus von Urbino*: 654
 Kremsier, Erzbischöfl. Palast, *Schindung des Marsyas*: 705 - 712
 London, NG, *Bacchus und Ariadne*: 620 - 626, 632sq., 644, 656, 663, 689, 711
 London, NG, *Diana und Aktäon*: s. Edinburgh.
 London, NG, *Tod des Aktäon*: 683 - 690, 711
 London, Wallace Coll., *Perseus und Andromeda*: 655, 656 - 663, 664, 688, 712
 Madrid, Prado, *Die Andrier*: 626 - 634, 644, 6651, 654, 656, 663
 Madrid, Prado, *Danae und der Goldregen*: 648 - 656, 661, 664, 711
 Madrid, Prado, *Sisyphos und Tityos*: 635 - 638
 Madrid, Prado, *Venusfest*: 616 - 620, 626, 632sq., 656, 663, 712
 Madrid, Prado, *Venus und Adonis*: 642 - 648, 655sq., 663, 711
 Neapel, G.N. Capodimonte, *Danae und der Goldregen*: 642, 649, 652
 Venedig, Accademia, *Pietà*: 715 - 718
 Venedig, S. Maria della Salute, *Kain und Abel, Abrahams Opfer, David und Goljat*: 638 - 641
 Wien, Kunsthist. Mus., *Ecce Homo*: 625, 718
 Wien, Kunsthist. Mus., *Danae und der Goldregen* (mit Werkstatt): 652sq.
 Wien, Kunsthist. Mus., *Hirt und Nympe* s. *Venus und Anchises*
 Wien, Kunsthist. Mus., *Venus und Anchises*: 690, 694 - 703, 712
 Verloren: *Tantalos*, Stich des Giulio Sanuto: 635sq.
- Vasari*: 586sq
Vermeer:

¹ Die in dem Kapitel des Dritten Teiles im Abschnitt über Tizians Werkprozeß aus der wissenschaftlichen Literatur angeführten Gemälde Tizians wurden hier nicht eigens registriert.

4. Zeichnungen namentlich bekannter Künstler.

- Angelico, Fra:*
London, BM Pp. 1-18: 121sq.
Florenz, Uffizien 30 E, 1107 E, 1108 E: 126sqq.
- Bartolo di Fredi:*
Bayonne, Mus. Bonnat 116: 83sq.
New York, MM 80.3.114/115: 126sqq.
Paris, Louvre 2688: 90sqq.
- Bartolomeo, Fra:*
Florenz, Uffizien 1269 E: 612, 617
Rennes, Mus. B.A. C.3-2: 34
- Botticelli:* 236 – 243, 245sq., 273, 275
Florenz, Uffizien 188 E: 239sq.
Florenz, Uffizien 193 E: 237sqq.
Florenz, Uffizien 201 E: 239sqq.
Florenz, Uffizien 202 E: 239sqq.
Lille, Palais B.A. Pl. 77: 242sq.
London, BM 1895-9-15-448: 237sqq.
London, BM 1895-9-15-450: 237
Mailand, Bibl. Ambros. Cod. Resta f. 14: 237sqq.
Oxford, Ashmol. Mus. 7: 239sqq.
- Castagno:*
Florenz, Uffizien 110 E: 131sq.
Florenz, Uffizien 250 E: 107sq.
- Daddi, Bernardo:*
New York, Morgan Lib. I,1: 38sq.
- Delacroix:*
Arras, Slg. Le Gentil (1885): 13sq.
Basel, Öffentl.Kstslg, 1942.157: 14
Cambridge(Mass.), Fogg Mus. 1934.3: 22
Paris, Louvre, MI 1079: 29
Paris, Louvre, RF 3711: 21sq.
Paris, Louvre, RF 36499: 15sq.
Paris, Slg. Huet (1885): 26
Paris, Slg. De Laage (1885): 29
Paris, Slg. Rouart (1885): 25sq
- Don Diamante:*
Florenz, Uffizien 191 E: 79sqq.
Florenz, Uffizien 673 E, 1247 E: 95sqq.
- Domenico (Lippi-Werkstatt):*
Florenz, Uffizien 158 F: 80sqq.
Florenz, Uffizien 379 E: 80sqq.
Frankfurt, Städel 5585: 80sqq.
London, BM 1860-6-16-138: 79sqq.
- Domenico di Bartolo:*
München, Graph. Slg. 1: 105sq.
- Domenico Veneziano:*
Berlin, KK 5047: 90sqq.
Florenz, Uffizien 29 E, 30 E, 1108 E, 1109 E: 90sqq.
- Donatello:*
Rennes, Mus. B.A. C.3-2: 34
- Dürer:*
Weimar, Schloßmus., Gr.Slg.: 108
- Gaddi, Agnolo:*
Mailand, Castello Sforcesco 10: 101sqq.
- Gaddi, Taddeo:*
Paris, Louvre 1222: 38
- Gentile da Fabriano:*
Mailand, Bibl. Ambros. F. 214 inf. 13r 15r: 116sqq.
Oxford, Ashmol. Mus. 41r: 116sqq.
Paris, École B.A. 2342: 115sq.
Paris, Louvre 2397: 116sqq.
Rotterdam, Slg. Van Beuningen I. 524r (ehem.): 116sqq.
- Ghiberti:*
London, BM 1895-9-15-439r: 88sq.
London, BM 1895-9-15-439v (Umkreis): 121sq.
- Ghirlandaio:* 220 – 236, 244sqq., 273sq. 376
Berlin, KK 4519: 233sq.
Berlin, KK 5039 (Ghirlandaio?): 221sq.
Chatsworth 316: 227sq.
Chatsworth 317: 223sq.
Chatsworth 468: 227sq.
Darmstadt, Hess. Landesmus. A.E. 1284: 225sq., 229sq.
Florenz, Uffizien 202 E: 239sq.
Florenz, Uffizien 288 E: 227sq.
Florenz, Uffizien 289 E: 225sqq.
Florenz, Uffizien 291 E: 231sq.
Florenz, Uffizien 292 E: 234sq.
Florenz, Uffizien 294 E: 225sqq.
Florenz, Uffizien 298 E: 228sq.
Florenz, Uffizien 422 E (Ghirlandaio?): 221sq.
London, BM 1866-7-14-9: 231sq.
London, BM 1895-9-15-451: 223sq.
London, BM 1895-9-15-452: 234
Paris, Louvre 2255 (Ghirlandaio?):

- 221sq.
 Rennes, Mus. B.A. C.53.5: 229sqq.
 Rom, Ist. Naz. Graf. 130 495: 232sq.
 Stockholm, NM 1/1863: 228sqq.
 Wien, Albertina 4860: 233sq.
 Windsor 12.804: 227sqq.
- Giovanni di Paolo:*
 Paris, Louvre R.F. 6949: 124sq.
- Gozzoli:*
 Berlin, KK 5578 (Mitarbeiter): 79
 Cambridge, Fitzwilliam 3006: 77sqq.
 Chantilly, Mus. Condé F.R. I-5: 106sq.
 Chantilly, Mus. Condé F.R.II-6: 77sqq.
 Florenz, Uffizien 12 E: 130
 Florenz, Uffizien 20 F, 47 E: 106sq.
 Florenz, Uffizien 21 F, 235 E: 94sq.
 Florenz, Uffizien 101 E: 106sq.
 Genf, Slg. Krugier: 108
 London, BM 1895-9-15-444: 85sq.
 New York, Priv. Bes.: 130
 Oxford, Christ Church A. 10 (Umkreis):
 130
 Paris, Louvre, Cab. Rothschild 772:
 106sq.
 Rotterdam, Mus. Boymans 1/2: 130
 Venedig, Accademia 102: 106sq.
 Windsor, 12.811: 106sq.
 Windsor 12.812: 77sqq., 106sq.
- Jacopo della Quercia:*
 Oxford, Ashmol. Mus. 42: 98sq.
- Leonardo:* 214sq.
 London, BM 1860-6-16-98: 326sq.
 London, NG 6337 (*Annaselbdritt*): 29sqq.
 376, 409
 Oxford, Ashmol. Mus. 18: 328sqq.
 Paris, Louvre 2258: 328sq.
 Paris, Louvre 2376: 332sqq.
 Paris, Louvre, RF 486: 16sq., 375
 Paris, Louvre, RF 1978: 22sqq., 376
 Venedig, Accad. 216: 19sq., 375sq.
 Venedig, Accad. 228: 341sqq.
 Venedig, Accad. 257: 332sqq.
 Windsor 12.276: 362sq.
 Windsor 12.321: 337sq.
 Windsor 12.331: 362sqq.
 Windsor 12.363: 362sqq.
 Windsor 12.377/386: 368
 Windsor 12.380: 367
 Windsor 12.419: 352sq., 361
 Windsor 12.424: 352sq., 361
- Windsor 12.495: 362sq.
 Windsor 12.505: 340sq.
 Windsor 12.513: 336sq.
 Windsor 12.532: 28
 Windsor 12.540: 26sq.
 Windsor 12.542: 17sqq., 375sq.
 Windsor 12.546: 27sq.
 Windsor 12.558: 332sqq.
 Windsor 12.568/569: 336sq.
 Windsor 12.572: 341sq., 387
 Windsor 12.596: 255, 300, 341sqq., 362
 Windsor 12.625: 339sq., 362
 Windsor 12.632 u. 12.634: 338sq.
 Windsor 12.637/638: 338sq.
 Windsor 12.643-646: 327sq.
 Windsor 12.702: 328sq.
 Windsor 19.000: 345sqq., 362
 Windsor 19.003: 349sq.
 Windsor 19.004: 345sqq., 362, 370
 Windsor 19.007: 347sqq., 355, 368
 Windsor 19.012: 347sqq.
 Windsor 19.057: 350sq.
 Windsor 19.058: 350sqq.
- Lippi, Filippo:* 257 – 273, 274sqq., 323
 Berlin, KK KdZ 5150: 270sqq.
 Berlin, KK KdZ 5174: 257, 267sqq.
 Chatsworth 886 B: 262sqq.
 Dresden, KK C.21: 262sqq.
 Dresden, KK C.39: 266sq.
 Florenz, Uffizien 128 E: 259sqq.
 Florenz, Uffizien 129 E: 259sqq.
 Florenz, Uffizien 173 E: 258
 Florenz, Uffizien 302 E: 259sqq.
 Florenz, Uffizien 1151 E: 268sqq.
 Florenz, Uffizien 1153 E: 267sqq.
 Florenz, Uffizien 1156 E: 267sqq.
 Florenz, Uffizien 1258 E: 258sq.
 Leipzig, Mus. B.K. NI 246: 268sqq.
 London, BM 1858-7-24-4: 270sqq.
 London, BM 1860-6-16-64: 270sqq.
 London, BM 1895-9-15-454: 266sq.
 London, BM 1946-7-13-4: 258
 Malibu, Ca., Getty Mus. 91.GG.33:
 258sqq., 270sqq.
 New York, MM 36.101.1: 262sqq.
 New York, Morgan Lib. 1951.1: 266sq.
 Paris, Louvre 2690: 268sqq.
 Paris, Louvre RF 432r: 258sqq.
 Paris, École B.A. 187: 266sq.
 Rom, Ist. Naz. Graf. 130 455: 268sqq.

- Stockholm, NM 68/1863: 270sqq.
 Stockholm, NM 74.76/1863: 270sqq.
- Lippi, Fra Filippo:*
 Cambridge (Mass.), Fogg M. 1936.118:
 95sqq.
- Florenz, Uffizien 190 F: 98sq.
 London, BM 1895-9-15-442: 95sqq.
 Rotterdam, Mus. Boymans I, 474: 105
- Lorenzo di Bicci:*
 Paris, Slg. Lugt I.2071: 35
- Lorenzo Monaco:*
 Berlin, KK 608: 39sq.
 Berlin, KK 609: 40sq.
 Cleveland, MA 1961.38r (Umkreis):
 60sqq.
- Masaccio:*
 Florenz, Uffizien 30 F (Nachfolge):
 129sq.
- Maso di Banco:*
 Paris, Louvre 2464: 37sq.
- Michelangelo:*
 London, BM 1895-9-15-518*
 (*Epifania*): 30sq.
- Parri Spinelli:*
 Chatsworth 703: 36sq.
 Florenz, Uffizien 23E: 36sq.
 Florenz, Uffizien 32 E: 123sq.
 Paris, Louvre 9841: 36
- Pesellino:*
 Florenz, Uffizien 121 E: 79sqq.
 Oxford, Ashm. Mus. 22: 98sqq.
 Rennes, Mus. BA 5.O.A. 7: 79sqq.
- Pisanello:*
 Mailand, Bibl. Ambrosiana Sammelband
 F. 214 inf. f. 10r: 59sqq.
- Pollaiuolo, Antonio:* 206 - 215, 243sq.
 273sq.
 Bayonne, Mus. Bonnat 1269: 207sq.
 Cleveland, MA 1967.127 (Kupferstich):
 207sqq., 369
 London, BM 1893-5-29-1: 207sqq.
 Paris, Louvre 1486: 207sq.
- Raffael:*
 Chantilly, Mus. Condé F.R. 45: 548sqq.
 Frankfurt, Städel 379: 553sqq.
 Frankfurt, Städel 380: 561sq.
 Frankfurt, Städel 4303: 560
 London, BM 1866-7-14-79: 527sqq.
 London, BM 1900-8-24-108: 550sqq.
 London, BM 1902-8-22-4: 527sqq.
- Mailand, Pin. Ambrosiana (Karton *Schule*
v. Athen): 562
 Oxford, Ashmol. Mus. P II 550: 561sq.
 Oxford, Ashmol. Mus. P II 552: 560
 Oxford, Ashmol. Mus. P II 553: 560sq.
 Paris, Louvre 3980/3981: 550sqq.
 Wien, Albertina 209: 527sqq.
 Wien, Albertina 224: 553sqq.
 Wien, Albertina 4883: 560sq.
 Wien, Albertina 27575: 588sq.
 Windsor 12.732: 548sq.
 Windsor 12.736: 588
- Rembrandt:* 548
- Salimbeni, Jacopo:*
 Oxford, Ashmol. Mus. 43: 55sqq.
- Salimbeni, Lorenzo:*
 Paris, Louvre, Cab. Rothschild 766: 89sq.
- Signorelli:* 246 – 257, 273sqq., 376
 Bayonne, Mus. Bonnat 1297: 254sq.
 Florenz, Uffizien 50 E: 247sq.
 Florenz, Uffizien 224: 251sqq.
 Florenz, Uffizien 1246 E: 255sq.
 Florenz, Uffizien 15017 F (15817 F?):
 251sqq.
- Harewood House: 255sq.
 London, BM 1860-6-16-93: 250sqq.
 London, BM 1885-5-9-40: 249sq.
 London, BM 1895-9-15-602: 250sqq.
 London, Slg. Calmann (1961): 247sq.
 London, Priv. Slg. (1961): 247sq.
 Newport, R.I., Slg. Brown (1961): 247
 Oxford, Ashmol. Mus. 44: 247sqq.
 Paris, Louvre 347: 254sq.
 Paris, Louvre 1794: 255sq.
 Paris, Louvre 1797: 251sqq.
 Paris, Louvre 1798: 247sq.
 Paris, Louvre 1799: 254sq.
 Paris, Louvre R.F. 45: 251sqq.
 Paris, Inst. Néerland.: 251sq.
 Stockholm, NM 9: 247
- Traini:*
 Stockholm, NM 56: 33sq.
- Uccello:*
 Dijon, Mus. B.A. 1645: 109sqq.
 Oxford, Ashmol. Mus. 1: 103sqq.
 Paris, Louvre F.F. 730: 103sqq.
 Stockholm, NM 19, 45a, 45b, 46a, 46b:
 109sqq.
- Stockholm NM 45c: 125sq.
 Wien, Albertina 27: 109sqq.

Wien, Albertina 28, 29, 30, 31: 103sqq.	Florenz, Uffizien 433 E: 215sqq.
<i>Verrocchio</i> : 215 - 220, 245, 273sq., 323	London, BM 1895-9-15-785: 217sqq.
Berlin, KK 5093: 217sqq.	Paris, Louvre 2 R.F.: 219sq.
Florenz, Uffizien 130 E: 217sqq.	Paris, Louvre 455: 215sq.
Florenz, Uffizien 212 F: 217sq.	

5. Zeichnungen anonymer Künstler.

Amsterdam, Rijksmus. 1953:500 (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 83sq.
 Bayonne, Mus. Bonnat 661 (1633) (Tosk. 2.V. 15.Jh.): 60sqq.
 Berlin, KK 5164 (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 74sqq.
 Cambrigde (Mass.), Fogg M.1932.65 (Sien. 1360): 72sqq.
 Cambrigde (Mass.), Fogg M.1932.127 (Neap. 2.V. 14.Jh.): 82sq.
 Chantilly, Mus. Condé, F.R. 1 bis (Flor. 1440): 59sqq.
 Edinburgh, NG D. 2259 (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 74sqq.
 Florenz, Uffizien 1-2 E, 5-7 E (Flor. 1300): 46sq.
 Florenz, Uffizien 118 F, 120 F (Mittelital. A. 15.Jh.): 87sq.
 London, BM 1895-9-15-580 (Neap. 3.V. 14.Jh.): 52sq.
 London, BM 1952-4-5-3,-5, -6 (Umbr. Sien. 1460/70): 74sqq.
 London, Slg. Hatvany (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 83sq.
 London, Slg. Mathiesen (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 83sq.
 Mailand, Bibl. Ambros. F. 214 inf. Nr. 18 (Sien. 1425): 120sq.
 München, Gr. Slg. 1968:34 (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 83sq.
 München, Gr. Slg. 1969:58 (Umbr. E. 14.Jh.): 74sqq.
 New York, MM 19.76.2 (Flor. 1.V. 15.Jh.): 59sqq.
 New York, Slg. Scholz in Morg. Lib. 1974.30 (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 83sq.
 Paris, École B.A. 381 (Camp. 1370): 49sq.
 Paris, Louvre 1251 (Camp. 1370): 49sqq.
 Paris, Louvre 5611 (Mittelital. 1420/30): 119sq.
 Paris, Louvre, Cab. Rothschild 754 – 763 D.R. (Flor. 1400): 109sqq.
 Paris, Slg. Bacri (Neap. 3.V. 14.Jh.): 52sqq.
 Rom, Bibl. Vat. Ms. Barb. Lat. 144, fol. 127r, 130v (Mittel/Süditäl spät. 13.Jh.): 113sqq.
 Stockholm, NM 15 (Mittelital. A. 15.Jh.): 87sq.
 Wien, Albertina Inv.4 (2. Garn.) (Flor. 1350): 47sq.
 Wien, Slg. A. Schmid (Umbr. 3.V. 14.Jh.): 83sq.

PS. Bei der Umwandlung der MS-Word-Datei in eine PDF-Datei sind (als technischer Fehler) insgesamt etwa 50 Zeilen auf zusammen ca. 8 Seiten des Haupttextes dieses Buches in kleinerer Schrift wiedergegeben worden; unbeabsichtigt.