

Rudolf Kuhn

Was ist das Klassische in der Malerei der Hochrenaissance?

(Zuerst gedruckt in: *Über das Klassische*, hrsg. Rudolf Bockholdt, Suhrkamp Frankfurt 1987, pp. 137 – 203.)

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

Als ich im Wintersemester 1971/72 in einem Seminar, das der stilistischen Entwicklung Raffaels galt, verbunden mit dem Begriff *Diskontinuität* für das Kompositionsprinzip, das Wort ‚Klassik‘ zum erstenmal gebrauchte, da war zu erwarten, daß solches Urteil über einen Künstler wenig verstanden und solche Rangbestimmung kaum ein Interesse finden würde. Inzwischen ist die Situation anders: sicherlich wird auch heute noch auf einer Seite das Verstehen aussetzen und ein Interesse fehlen, auf einer anderen Seite aber wird man mißverstanden werden. Denn nicht handelt es sich darum, Altes rühmend, *Werte* zu restaurieren und dadurch für ein Verständnis das zugrunde zu richten, was die Klassik in der Malerei, von der ich zu reden habe, wirklich war, nämlich ein umwendender und eröffnender Fortschritt, dabei auch eine neue Bestimmung dessen einschließend, was die Malerei überhaupt sein könne. Das möchte ich nach vier Punkten erläutern, auch hier vor anderen von Raffael handelnd, könnte Analoges auch von Leonardo und Michelangelo und Anderes von Tizian ausgesagt werden.

Einiges schicke ich voraus:

1. *Klassisch* ist ein Urteil, das einem Werke folgt, es anerkennt und seinen Rang bestimmt.
2. Weil das Urteil einen Rang zuerkennt, werde ich zwar die Momente nennen, welche die Qualität ausmachen, die jenen Rang bedeutet; ich könnte aber keine Charakterzüge von den Werken abheben, deren Nachahmung erlauben würde, ein klassisches Werk hervorzubringen. *Klassik* meint hier also keine Musterhaftigkeit, meint weder Rezepte noch einen Kanon mustergültiger Maler.
3. Weil das Urteil, wie zu sehen sein wird, einen geistigen Rang meint, vermag ich auch nicht, der Gesamtheit der Werke einer Epoche oder Epochenphase einen anschaulichen Charakter, Ausdruck einer Gesinnung, als klassisch abzunehmen, wie Heinrich Wölfflin das unter dem Titel einer *Klassischen Kunst für die Kunst der Florentinisch-römischen Hochrenaissance* (einschließlich des Fra (pp. 137/138) Bartolommeo und des Andrea del Sarto) tat¹. Die von Wölfflin hervorgehobenen Momente, insbesondere *Geschlossenheit, Ruhe und Festigkeit*, verbargen sogar jene, welche die Qualität des Klassischen für mich ausmachen.
4. Weil das Urteil einen Rang meint, vermag ich auch nicht zu erkennen, daß das Thema eines Künstlers die Qualität des Klassischen hervorbringen könnte, wie es dem Urteil Kurt Badts über die Klassizität des Malers Nicolas Poussin zugrunde lag,

¹ Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1898), Basel 1948.

dessen Thema Badt in der Verbindung und Einheit griechischer und römischer Themen (Physis und Auctoritas) sah.² Meines Erachtens spielt die Rezeption und Erneuerung antiker Gegenstände und antiker Themen für das Urteil Klassik keine Rolle.

5. Die Qualität des Klassischen haftet also keinen Normen, keinen Erscheinungscharakteren, keinem Inhalt und Thema an, sie entspringt einer neuen Form, die Aufgabe zu setzen, und einer neuen Methode darzustellen. Methode ist dabei die vernünftige Denk- und Vorstellungsweise des Künstlers, seine Weise zu finden, zu studieren, zu figurieren, zu komponieren.

6. Da ich in der Form des Künstlers, die Aufgabe zu setzen, und in der Methode des Künstlers darzustellen, jene Momente sehe, denen die Qualität des Klassischen entspringt, meint das Urteil klassisch in gleicher Weise den Künstler, der die Methode sucht und findet, wie auch des Künstlers Werk, meint das einzelne Werk, in dem die Aufgabe und die Methode erscheinen, wie auch das gesamte Oeuvre, soweit es jene Aufgabe nach Umfang und Tiefe erfüllt.

7. Weil das Urteil einen Rang meint, erkenne ich auch keinen Grund, die Klassik notwendig auf eine Epoche oder Epochenphase, sie auf eine Gruppe von Künstlern zu begrenzen. Doch, wenn andere Künstler, wenn Künstler einer anderen Epoche als Klassiker wissenschaftlich erwiesen werden sollten, würde es nötig sein, eine äquivalente Qualität aufzuweisen.

8. Übereinstimmend damit erkenne ich keinen Grund, in einer Klassik eine erschöpfende Erfüllung der jeweiligen Kunstgattung mit der Folge zu sehen, daß die einzelnen Kunstgattungen, Musik, Malerei, Skulptur usw. nur je eine Klassik erreichen könnten. Wirklichkeit und Begriff dessen, was z.B. die Malerei und was die Kunst an der Malerei seien, wandelten sich zu häufig und zu gründlich.

9. Letztlich: Ich meine nicht, daß zur Kennzeichnung der Klassik die Metapher von der *Reife*, solange sie botanischen Vorstellung(pp. 138/139)gen entspringt und ein *Verblühen* nach sich zieht, oder die Metapher von der *Kulmination*, die zyklischen Vorstellungen entspringt und ein *Sinken* nach sich zieht, helfen. Die andere Art der Malerei, die der Klassik, die ich hier zu kennzeichnen habe, nachfolgte, ist mit den sich so ergebenden Metaphern nicht angemessen zu beschreiben und zu würdigen. Ich spreche von Fortschritt, den die klassische Malerei gegenüber der vorhergehenden Malerei in der Renaissance m. E. ohne Zweifel brachte, einen Fortschritt allerdings unter gründlicher Wendung des Weges. Diese Metapher läßt zu, daß andere gleichzeitige oder spätere Künstler abweichende und andere Wege bahnten.

Ich erläutere nun vier mir wesentlich erscheinende Momente. Ich erläutere also nicht, was Klassik sei, sondern, was an dieser Malerei so hoch zu schätzen sei, daß wir den Rang des Klassischen in ihr erkennen sollten.

1.

1.1: Das Seelische und Geistige der Menschen ist als Handeln, als Tun (agere) dargestellt worden.

Wir wissen, daß das Seelische und das Geistige eines Menschen in dessen Körperbewegungen der Erfahrung eines anderen Menschen zugänglich und erkennbar ist. Über dasjenige, was sich gemeinhin zeigt, hinaus ist das Seelische und das

² Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln 1969.

Geistige, das *Innere*, in Körperbewegungen, im *Äußeren*, methodisch und durchgängig sichtbar gemacht worden; und die Bewegungen, dank der Artikulierung und Binnendifferenzierung, weithin als bewußt getan und, da Handlung, als gewollt getan, also als Äußerung von Geist und Wille.

Als *Exempla* wähle ich zwei Madonnenbilder.

Zunächst die *Madonna Tempi* (München, Alte Pinakothek).

Jedem Betrachter wird das seelische Leben der beiden Personen als Stimmung empfindbar. Doch sollte man nicht übersehen, wie weit das Seelische beider ruhiger Personen Handlung, artikuliertes, differenziertes Tun ist: Man sehe, daß die Madonna den Unterarm zum Kinde hinaufführt, die Hand im Gelenk winkelt, das Kind im Rücken stützt, mit dem Daumen seine Schulter fühlt, mit den Fingern es in der Seite hält; daß sie mit der anderen Hand das Kind zu (pp. 139/140) sich hebt und trägt; daß das Kind mit den aufgehobenen Ärmchen sich abstützt, um, gehalten und gefaßt, doch herauszuschauen; und daß die Mutter den Kopf neigt, um mit Wange, Nasenflügel und Lippe das Kind zu fühlen. Tragen, Fassen und Halten, Fühlen, Selbständigkeit und Zuneigung, Zärtlichkeit... alles das ist hier Bewegung, Tun.

Sodann die *Madonna d'Alba* (Washington, National Gallery), in der das Natürliche, vom Zeichen des Kreuzes aus, zum Bedeutenden hin überschritten ist: Man sehe, daß das Kind, hochgezogenen linken Beines, auf dem rechten Beine Mariens sitzt, sich mit seinem linken Arm und der Hand auf ihren Leib stützt; daß es auf seinem rechten Bein steht, mit seinem rechten Fuß Mariens Fuß nachtritt; daß es mit seinem Arm auf Mariens Arm ruht, daraus Unterarm und Hand hebt, das Kreuz ergreift und den Schaft des Kreuzes oder Johannes, welcher ihm das Kreuz hält, besinnt: das Kind hat sich nach rechts zur Madonna bewegt und von dort ergreift es das Zeichen des Leidens und entfaltet sich darin 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.) Man sehe ferner, daß Maria das Kind mit dem ausgestreckten Arm hinterfängt, vorn mit dem Heben ihres Beines schützt, seinem Fuß mit dem ihren vorantritt, das Kind ruhen und sich bewegen läßt, das Buch der Weissagung zurück-, den Johannes herannimmt und des Kreuzes Mitte besinnt. Auch hier ist alles artikuliertes, differenziertes Handeln und Tun. - Indem wir nun weitergehen, kehren wir zu Darstellungen zurück, die im Natürlichen bleiben.

1.2: Auch der Zusammenhang mehrerer Menschen ist durchgängig als deren Handeln, Tun dargestellt und, aus dem Gegen- und Miteinander-Handeln der Menschen motiviert, diskontinuierlich gefügt worden.

Als *Exemplum* wähle ich aus der fünfteiligen Komposition der *Schule von Athen* (Vatikan, Stanza della Segnatura) den zweiten Teil, den Figurenzusammenhang vor der linken Schauwand oberhalb der Stufen des Schulgebäudes von Athen. Man könnte sagen, hier sei ein auf dem Felde des wissenschaftlichen Arbeitens üblicher Vorgang dargestellt, daß eine neue Lehre vorgetragen wird, der man zunächst Argumente älterer Autoren entgegensetzen sucht, die dann aber, infolge des Qualitätssprungs und (pp. 140/141) -vorsprungs der neuen Lehre, Makulatur sind, was wiederum einige früher merken als andere. Alles das ist nun Handlung geworden mit spontan gewechselten Richtungen; und ist solcherart sichtbar: Hereinläuft, von einem Grüßenden gefolgt, ein Jüngling, mit Rolle und Buch unter dem Arm, in der Hand, im Buche die Stelle des gefundenen Arguments mit Fingern eingemerkt, spontan zum nächsten in die Tiefe sich wendend, wohin es zu bringen sei; der nächste steht frontal, wendet spontan, spöttischen Gesichtes, Kopf, Arm und Hand zur Seite,

weist den Weg, wohin zu eilen sei. Und ein nächster, stehend lateral wie die weiteren, wendet sich spontan zurück, ja mit Kopf, Arm und Hand über das Frontale hinaus, grüßt den Grüßenden, winkt den Einlaufenden herbei; die weiteren aber, ihrer drei, Alkibiades und zwei Ältere in einer Reihe, stehen mit dem Rücken nach links, nichts daher erwartend, und hören; anderes ist eingetreten: erglühend der erste, skeptisch der zweite, sinnend der dritte, hören sie. Und, rechts eines Fernerstehenden, steht Sokrates, lateral nach links, den Hörenden und ihnen allen klar gegenan, distinkt begründend. Hier handeln und tun die Gestalten; durch Einlaufen, Einlassen, Herbeiwinken, Abwenden, Gegenanstehen vollziehen sie jenes wissenschaftliche Geschehen; sie wirken Trennung und Verbindung, Nähe und Abstand ihres Zusammenhanges selbst. Das Geistige ist Äußerung, die Äußerung Tun, und das Gegen- und Miteinander der Menschen bildet ihren diskontinuierlichen Zusammenhang.

1.3: Um den historischen Ort für dieses erste Moment der Gesamtqualität anzuzeigen, verweise ich auf Raffaels Dispositionsstudien für die *Disputa* (letzte: Vatikan, Stanza della Segnatura), deren sich einschlägige sechs erhalten haben. Sie lehren³, daß Raffael erst in der dritten auf das Diskontinuierliche des Zusammenhanges, erst in der fünften und sechsten darauf gekommen ist, den Zusammenhang aus dem Handeln der beteiligten Personen zu motivieren. Man würde einen ähnlichen Weg in der vorangehenden Entwurfsarbeit für das Altarbild der *Grablegung* (Rom, Galleria Borghese) aufzeigen können. Raffael ist ihn zweimal - durchaus im Bezug auf den vorangehenden Leonardo - gegangen.

1.4: Um das Verhältnis unseres *Exemplums* zur *Doctrina*, der Lehre von der Kunst, zu kennzeichnen, weise ich auf den Unterschied in der Lehre des Alberti (1435) und der des Leonardo hin.⁴ (pp. 141/142)

Alberti sah klar: "Die Seelenbewegungen werden aus den Körperbewegungen erkannt"⁵ und: die Maler wollen "mit den Bewegungen der Glieder die seelischen Affekte ausdrücken"⁶; und er wußte: "es ist eine schwierige Sache, entsprechend den fast zahllosen Seelenbewegungen auch die Körperbewegungen zu variieren"⁷ Leonardo hat dieses mit vermehrter Fülle an Beobachtungen wiederholt und Eindeutigkeit gewollt, z.B.: "Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just

³ Näher ausgeführt in: Rudolf Kuhn, „Raffaels Entwurfspraxis und die sprunghafte Entwicklung seines Kompositionsvermögens 1508“, in: *Intuition und Darstellung. Erich Hubala zum 24. März 1985*, edd. Frank Büttner, Christian Lenz, München 1985, 51 - 68.

⁴ Ich verbinde Stellen, welche die Komposition als Struktur und die Komposition als Figurenfolge betreffen. Näheres in Rudolf Kuhn, „Albertis Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 28, 1984 (auch online, Universitätsbibliothek München, open access); kürzere Fassung in *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000 (revidierte Fassung online, Universitätsbibliothek München, open access).

⁵ Alberti, *De pictura* II 41, in: Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, ed. Cecil Grayson, Bari 1973 (*Scrittori d'Italia*), vol. 3.

⁶ Alberti II 43.

⁷ Alberti II 42.

den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart daß sie nichts anderes bedeuten können (*che nissuna altra cosa possino significhare*)⁸. Über den Zusammenhang, die Figurenfolge aber lehrte Alberti nur, man solle sie sich ausdenken (*excogitare*), sie im ganzen und in ihren Teilen in Zeichnungen erläutern und klären (*commentari*), überhaupt vorbedenken (*praemeditari*) und mit den Freunden beraten, bis man einsehe (*intellegere*), daß nun alles bestens an seinen Plätzen sei.⁹ Gefordert war ein intelligentes Disponieren, Anordnen und Gliedern. Alberti forderte noch nicht eine Priorität des Tuns und des Handelns, welche auch aus sich den Zusammenhang bildeten. Man lese Albertis Beschreibung des *Ordo* der *Verleumdung* des Apelles¹⁰ und sehe die Darstellung des Botticelli (Florenz, Uffizien) an, in denen eine ähnliche Wendung wie in dem erörterten Teil der *Schule von Athen* gemeint ist, wie in ihnen die Wahrheit und die Reue, die *Veritas* und die *Poenitentia*, die dem schändlichen Tun der Verleumdung folgen, bloß angereicht sind; Alberti sagte: *adest* von der einen und: *sequens* von der anderen.

Liest man Alberti z.B. über das Hell-Dunkel, dann sprach er vom Hell-Dunkel in je einzelner Figur, liest man aber Leonardo über das Hell-Dunkel, dann hat er vom Hell-Dunkel jeder Figur im Zusammenhange mit den nächsten Gegenständen und unter deren Einfluß gesprochen. Dieses andere, nämlich den Zusammenhang wahrzunehmen, bemerkt man auch in jenen Paragraphen, die den Handlungen gelten. Es ist nicht mehr nur, intelligent zu disponieren, gewesen, sondern darüber hinaus noch, die Disposition aus der Erfahrung und Beobachtung der Wirklichkeit, der Untersuchung ihrer Zusammenhänge zu begründen. Auch das Bilden eines Zusammenhanges ist nun Darstellen der Wirklichkeit geworden: das bedeutet einen qualitativen Sprung in der Konzeption dessen, was Komposition ist.

Ich zitiere zwei charakteristische Stellen (doch nicht mehr Leonardos Beschreibung der Figurierung eines, der inmitten mehrerer (pp. 142/143) Personen spricht¹¹, welche ich andernorts auf den Disput des Sokrates mit Alkibiades und seinen Nachbarn in der *Schule von Athen* bezog¹²). Die erste Stelle fordert das Studium der Wirklichkeit auch im Hinblick auf Zusammenhänge und nennt es wichtig für ein Komponieren: "Darauf beobachtet und bemerkt man sich [...] die Stellungen der Leute bei ihren verschiedenen Gemütszuständen [...], wie z.B., wenn zwei miteinander streiten und jedem kommt es vor, als wäre er im Recht [...]. Und ebenso notierst du dir die Stellungen der Umstehenden und ihre Gruppierung [*conpartitione*]. Und das wird dich lehren, Historien zu komponieren, [*e questo t'insegnera conporre le istorie*]."¹³ Und die zweite Stelle, in welcher Beobachtungen über Gewohnheiten, in Regeln umgewandelt, aus Beobachtungen des Zusammenhanges begründet werden: "Mische nicht mehrere Jugendliche mit mehreren Greisen, auch nicht junge Leute mit Kindern, nicht Frauen mit Männern, außer sie seien durch den Vorgang, den du darstellen willst, miteinander vermischt und verbunden. Für gewöhnlich pflege in normalen Historienkompositionen [nur] wenige Greise und von den Jungen abgesondert zu

⁸ Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, ed. Heinrich Ludwig, Wien 1882 (Quellenschriften für Kunstgeschichte, ed. Eitelberger), Nachdruck Osnabrück 1970, § 298.

⁹ Alberti III 61.

¹⁰ Alberti III 53.

¹¹ Leonardo § 380.

¹² Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, Berlin 1980, p. 73 (auch online, Universitätsbibliothek München, open access).

¹³ Leonardo § 179.

machen. Denn der Alten sind wenige, und ihre Gewohnheiten stimmen nicht zu denen der Jungen; und wo keine Konformität der Gewohnheiten besteht, schließt man keine Freundschaft, und wo keine Freundschaft besteht, entwickelt sich Trennung."¹⁴ Das ist über die historische Stufe der Lehre des Alberti hinaus, welcher *Copia* und *Varietas*, Fülle und Verschiedenheit, und *expressis verbis*, Greise, Männer, Jünglinge, Buben, Frauen, Mädchen, Kinder, Haustiere, Hündchen, Vögelchen, Pferde, Vieh, allein durch den Gesichtspunkt der Angemessenheit begrenzt, zu mischen, forderte.¹⁵ Das erste von mir hervorgehobene Moment ist also: das Seelische und Geistige der Menschen ist als Handeln, als Tun dargestellt und ihr Zusammenhang aus dem Gegen- und Miteinander-Handeln motiviert und, wie ich es charakterisieren möchte, diskontinuierlich gefügt worden.

2.

2.1: Das Beispiel Raffael: Die soziale, gesellige Wirklichkeit der miteinander lebenden Menschen war sein Grundthema.

Jene Serie von sechs Dispositionsstudien für die *Disputa* (ppp. 143/144) lehrt noch anderes.¹⁶ Sie lehrt, daß Raffael das besondere Thema der *Disputa* spät fand; es trat in der fünften Studie auf und zunächst als Motiv nur einer Gruppe; und wurde erst in der sechsten Studie durchgängiges Thema der Darstellung. Dieses besondere Thema ist, ob es Theologen und Gläubigen angemessener sei, heilige Bücher zu lesen oder das Altarsakrament anzuschauen, ob Studium oder Andacht, und, wie beides zueinander geordnet sei.

Was aber ging Raffael die Sache vor der Findung dieses Themas an, warum zeichnete Raffael die vorhergehenden Entwürfe nach Motiven, Stellungen, Bewegungen und die Figuren und Gruppen nach ihren wechselnden Zusammenhängen überhaupt aus, was disponierte er da eigentlich? - Die Frage lenkt darauf zu erkennen, daß es eben vorab Raffael schon darum ging, Figuren, Gruppen zu finden und sie zu ordnen, daß bei ihm ein allgemeineres Thema dem besonderen zugrunde lag: und dieses war, die soziale, gesellige Wirklichkeit miteinander lebender Menschen überhaupt zu durchforschen, die Motive, in denen sie wirklich wird, 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 notwendig am rechten Ort wären. Darum waren für Raffael auch Gruppenbildung und Komposition zentrale Aufgaben seiner Kunst.

Ich habe bisher aus der *Schule von Athen* nur einen Teil gezeigt. Das besondere Thema der Komposition im ganzen ist, verschiedene Arten wissenschaftlicher Tätigkeit und den Zusammenhang von Wissenschaft und Leben zu ordnen und demnach im ersten Teile (links unterhalb der Stufen) das Begehren, Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse darzustellen, im zweiten Teile (links oberhalb der Stufen) wissenschaftlichen Streit und philosophischen Disput, dann im dritten Teil (inmitten, oberhalb der Stufen) in Platon und Aristoteles das freie philosophische Gespräch einander Gleicher, welches anderen Lehre ist, im vierten Teile (rechts auf und oberhalb der Stufen) die Ostentation des Diogenes, was einer Lehre gemäßes Leben sei, wie das Gespräch über den Vorzug der Lehrweise des

¹⁴ Leonardo §§ 378, 379.

¹⁵ Alberti II 40.

¹⁶ Kuhn, *Raffaels Entwurfspraxis*.

Diogenes oder des Platon und Aristoteles, und endlich im fünften Teile (rechts unterhalb der Stufen) das wissenschaftliche Lernen und Lehren, welches Leben durchformt.¹⁷ Auch diesem besonderen Thema der *Schule von Athen* liegt jenes allgemeine Thema zugrunde. (pp. 144/145)

2.2: Das Beispiel Raffael: Die soziale, gesellige Wirklichkeit wurde von Raffael umfassend in Figuren, Gruppen (und darin Typen) des gesellschaftlichen Handelns dargestellt.

Man vermöchte den Reichtum des im Hinblick auf das allgemeine Thema Beobachteten, Unterschiedenen, Geklärten, treffend Charakterisierten erst abzuschätzen, wenn man sich Reihen bildete.

Man könnte geselliges Verhalten, den Unterschieden des Alters folgend, dargestellt finden, etwa anhand der im Fortgange der Komposition der *Schule von Athen* regelmäßig gesetzten und älter werdenden Gestalten des Kindes in der ersten Gruppe ganz links, des Knaben neben dieser Gruppe rechts, des Jünglings nochmals weiter rechts und des zwischen Alkibiades und Sokrates fern stehenden jungen Mannes. Man könnte ähnliche Motive miteinander vergleichen, in der *Disputa* etwa die (ohne die Engel) allein elf Zeigenden, wie sie bemerken, aufmerken, hinweisen, darzeigen, nächste ansprechen, aufrufen; oder daselbst die fünf Staunenden; oder in der *Schule von Athen* die mannigfache Art, einen Mantel zu tragen, dadurch Selbstbewußtsein, Zurückhaltung, Öffnung und Verschließung zu äußern. Man könnte in dem zyklischen Zusammenhang der Stanzen überhaupt die einander ähnlichen Stellungen und Haltungen vergleichen und Reihen bilden der sitzenden und lagernden, der knienden, der stehenden, der gehenden und laufenden Personen.

Aufmerksamkeit verdient die Mannigfaltigkeit der inneren Figuren- und Gruppenorganisation. Ich zähle aus der *Schule von Athen*, in welcher achtundfünfzig Gestalten in zweiundzwanzig Einzelfiguren und Gruppen auseinander-/zusammengetreten sind, einige auf und rubriziere sie: Einzelfigur, frontal hergewandt, selbständig, einladend anderen geneigt, halblinks vornean; Einzelfigur, frontal uns gegenüber, verschlossen, sitzend, mitsamt ihrem Stein, rechts daneben; Einzelfigur, frontal sich darbietend, locker geöffnet, sitzend, halb rechts auf den Stufen, Diogenes; Einzelfigur, lateral nach links, gegenanstehend, klar distinkt sich äußernd, Sokrates; da und dort weitere vier Einzelfiguren, auch die zwei Statuen des Apoll und der Athene. Dann Reihen, eine aus drei Gestalten, die des Alkibiades, eine aus fünf, die links dem Platon und Aristoteles, eine aus sieben, die rechts den Philosophenfürsten Spalier bilden. Eine Figur mit Begleitung, derjenige, der links der Spalierbildenden sinnend, verschlossen aus der Ferne naht; eine Doppelfigur derjenigen, die symmetrisch rechts wogend in die Ferne gehen. (pp. 145/146)

Dann Gruppen, vornean ganz links eine aus vier Gestalten, die durch das Buch über dem Säulenstumpf gespannt beieinander sind; oberhalb der Stufen rechts eine aus zwei Gestalten, dem konzentriert schreibenden Jungen und dem ihm zugeneigten Älteren. Dann die Zweifigurengruppen aus gleichrangigen Gestalten, einmal die der treppauf- und absteigenden Jünglinge, die einander begegnen und im Gespräch, was sie gesehen haben, zeigen und sehen lassen, und endlich die mächtigste, die des Platon und Aristoteles. Dann die zwei Komplexe, der eine des Pythagoras links vornean, dicht und eng, von ihm inmitten dominiert, und der des Euklid rechts, locker und luftig, gleichmäßig gewogen, in den Schüler und Lehrer sich miteinander

¹⁷ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 74sqq.

einlassen. Andere Weisen innerer Ordnung würden aus den Darstellungen desselben und der benachbarten Räume beizubringen sein.

Mir scheint dabei das folgende wichtig: Die mannigfaltig organisierten Figuren und Gruppen sind ins Typische durchgebildet. Jede Figur und Gruppe ist individuell, man vergleiche die beiden frontal Sitzenden miteinander oder die beiden Zweifigurengruppen der Treppauf- und absteigenden und des Platon/Aristoteles; und keine Figur und Gruppe ist nicht typisch. Der Typus fungiert als individuelle Verallgemeinerung. Dadurch ist jeder Stelle der Komposition konkret und doch so durchgeklärt, daß von einer durchdringenden Darstellung der allgemeinen geselligen Wirklichkeit überhaupt gesprochen werden kann. Und in der Folge der klar und prägnant gemachten Figuren der sozialen, geselligen Wirklichkeit ist dann das besondere Thema, sind Erörterung und Erzählung da.

2.3: Das Beispiel Raffael: Die soziale, gesellige Wirklichkeit wurde von Raffael systematisch in thematischen Teilen entfaltet.

In der Folge der Figuren und Gruppen, sagte ich, ist das besondere Thema da. Doch auch, wenn ich mich auf die Darstellungen in der Stanza della Segnatura beschränke, ist die Weise des Aufeinanderfolgens, der Zusammenhang der Personen, die soziale gesellige Wirklichkeit in jeder Darstellung eine andere.

Bekanntlich ist die Rechtswissenschaft, die auf einer Schmalseite des Raumes vergegenwärtigt ist, anders dargestellt. Unter dem Titelbilde der *Justitia* am Gewölbe sieht man oben an der Wand die anderen Kardinaltugenden und unterhalb dieser Satzungsakte des weltlichen und kirchlichen Rechtes, nämlich die Übergabe der Pandekten durch Kaiser Justinian und die Übergabe (pp. 146/147) der Dekretalen durch Papst Gregor IX.: in Rechtsstiftungsakten ist die Rechtswelt gegenwärtig; die anderen Künste und Wissenschaften aber im bleibenden Beisammen ihrer autoritativen Vertreter.

Doch auch deren Beisammen hat je andere Struktur. Einen Unterschied sieht man sogar in der einen *Disputa* zwischen den Gestalten im Himmel und denen auf der Erde. Die Gestalten im Himmel, Trinität, Deesis, Putten, Engel, Vertreter des Alten und Neuen Bundes sind fest an ihrem Orte in ruhiger Relation, in gleichmäßiger, lebendiger Ruhe; sie leben keine Auseinandersetzung, keine Entwicklung, keine Umbrüche: sie leben keine *Storia*.

Doch auch die Irdischen in *Disputa*, *Parnass* und *Schule von Athen* hängen je anders zusammen. Sie verhalten sich verschieden zum Oberen und, was jetzt wichtig ist, verschieden zu ihren Mitten, die sie in Altar und Altarsakrament, in Platon und Aristoteles und in Apoll haben. Die Theologen und Gläubigen sind unter entschiedenem Wechsel von Gruppe und Figur blockhaft in die Tiefe gestuft, sind auf ihre Mitte konzentriert, laden einander dahin ein, weisen einander, bewegen sich dahin; der Zusammenhang dominiert. Die Philosophen, Naturwissenschaftler und Bildenden Künstler bleiben mehr für sich, an ihren Orten; man sehe den Komplex des Pythagoras, den des Euklid, auch andere Figuren und Gruppen vorne und rechts oberhalb der Stufen an und, wie jene Teilfolge von dem mit Rolle und Buch Einlaufenden bis zum Sokrates eben in Sokrates für sich zum Abschluß gebracht ist; die Selbständigkeit dominiert. Solches Bestehen auf und für sich schließt eine plötzliche Verbindung wie in den Treppauf- und - absteigenden, ein plötzliches Spalierbilden wie zu seiten des Platon und Aristoteles nicht aus, läßt sie viel eher als thematisch erfahren. Zwischen der Dominanz des Zusammenhanges und der Dominanz der Selbständigkeit liegt die soziale, gesellige Wirklichkeit der Dichter

mitteninne, doch ist sie auch eigener Art: Die Musen und Dichter erörtern Aufstieg, Verweilen und Abstieg vom Berge des Apoll; dann aber auch in mannigfaltigen Neigungen ihrer Köpfe und Bewegungen ihrer Hände nächsten Einzelfiguren und den Gestalten nächster Gruppen verwandt, wenden sie sich einander zu: sie lassen - so kann man sagen - aus ihrer Selbständigkeit ein Schweben ihrer Beziehungen entstehen.

Angesichts solcher Unterschiede des Zusammenhanges scheint es auch nicht Zufall zu sein, daß aus den Vorarbeiten für die *Disputa* Studien, (p. 147/148) die die Disposition, den Zusammenhang, aus den Vorarbeiten für die *Schule von Athen* Studien, die die Gruppen und nächste Gruppenfügungen klären, und aus den Vorarbeiten für den *Parnass* Studien für Fußstellungen, Handhaltungen, Kopfneigungen in größerer Zahl erhalten sind.

So stehen in den Gemeinschaften der Dichter, der Philosophen, der Theologen, dann der Gestalten im Himmel, letztlich in den Rechtssetzungen grundverschiedene Bilder der geselligen Wirklichkeit vor uns; andere würden in den Wunderereignissen der Stanza d'Eliodoro folgen. Es gibt, wie bei der Bildung der Figuren, so in der des Zusammenhanges ein Mittleres; zwischen jenem allgemeinen Thema und dem besonderen eine individuelle Verallgemeinerung, einen Typus des Zusammenhanges, der den Theologen, den Philosophen usf. als je mittleren Gemeinschaften eignet.

Wie aber waren diese drei Ebenen in Raffaels Arbeit methodisch verbunden? Nach Auskunft der Dispositionsstudien für die *Disputa* so: Raffael konzipierte den Typus des Beieinanders der genannten mittleren Gemeinschaften, wie jede zusammenhänge, sich zum je Oberen und zu je ihrer Mitte verhalte, zuerst. Denn dieser ist von Anfang an klar. Raffael bildete dann innerhalb des seiner Art nach bestimmten Zusammenhanges einzelne Figuren und Gruppen seines Grundthemas *ponendo e levando*, wie Leonardo gesagt hätte, durch Hinsetzen und Wegnehmen aus.

Aufmerksam auf ein besonderes Thema fand er dieses bei eben jener Arbeit, welches besondere Thema erlaubte, den Zusammenhang der Figuren und Gruppen zu straffen, ihn nochmals frisch durchzuorganisieren und ihn als eine *Geschichte* zu realisieren und zu vollenden. So erscheint jener Typus des Zusammenhanges individualisiert als *Storia*, als *Erzählung*.¹⁸

Das zweite von mir für die Qualität des Klassischen hervorgehobene Moment ist also im Falle Raffaels: Die soziale, gesellige Wirklichkeit der gegen- und miteinander lebenden und handelnden Menschen ist nach Motiven, nach Figuren, Gruppen, nach Trennungen und Bindungen durchforscht und in mittleren Gemeinschaften als thematischen Teilen systematisch entfaltet worden.

2.4: Der Weltaspekt, den Raffael erarbeitet hat, unterscheidet sich von denjenigen Weltaspekten, die Leonardo und Michelangelo erarbeitet haben. Bei allen drei ist die Wirklichkeit, die sie sichtbar gemacht haben, von der Methode, in welcher sie sie sichtbar (pp. 148/149) gemacht haben, nicht zu trennen. Ich möchte einen Unterschied andeuten.

Leonardos Gegenstand, wie bekannt, war die Natur, die Natur, welche wir vor uns sehen können: die Pflanzen, die Tiere, der Mensch, das Wasser, die Luft und die Wolken, das Licht und der Schatten, die psychischen, die körperlichen Bewegungen und die Zusammenhänge bildenden Wechselwirkungen. Sie hat Leonardo erforscht, sorgfältig beschrieben, rein gezeichnet. Leonardo hat das Einzelne auf ein Typisches, Gesetz und Regel hin erforscht, und zwar vor dem Objekt. In herausarbeitender,

¹⁸ Näher ausgeführt in *Raffaels Entwurfspraxis*.

sichtbarmachender Forschung hat er es durchdrungen, schon die Pflanzen auf ihr Wachstum hin; hat es auf ein Ganzes hin erweitert; hat es nach Kräftigkeit, Lebendigkeit, Proportion auf eine Idee von Natur hin gesteigert; er hat, Wirklichkeit überschreitend, analogisiert bis auf Mischwesen hin und, Wirklichkeit verlängernd, das Mögliche erforscht bis auf den Naturuntergang hin. Diese phantasiereiche Erforschung der Wirklichkeit ist Studium gewesen, sie liegt in Studien und Notizen vor, sie führte in den vielen Jahren der Arbeit nur zu wenigen Bildern, ist nur zu Teilen in solche integriert.

Anders, wie wir sahen, Raffael. Sein Gegenstand war die soziale Natur des Menschen. Raffael hat seine *vorgängigen* Beobachtungen und Beurteilungen in der Ausarbeitung seiner Bilder, in denen das soziale Miteinander als Zusammenhang erst sichtbar gemacht werden konnte, gesetzt, entfaltet, geschieden und geordnet, realisiert; er hat sie in der als typisch erfahrenen Zusammenhungsweise je mittlerer Gemeinschaften besondere Figur und Gruppe, besondere Trennung und Bindung und individuelles, Gemeinschaft erzeugendes *Commercium*, eine Geschichte werden lassen. So liegt Raffaels phantasievolle Erforschung der Wirklichkeit vor.

Nochmals anders Michelangelo. Sein Ausgangspunkt war wohl die leib-seelische Selbst- und Fremderfahrung, 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. Zustände leib-seelischer Existenz erfährt in Ansätzen jeder, so als Gesundheit, Krankheit, nach verschiedener Schwere am Morgen, am Abend, nach Spannkraft und Müdigkeit, nach Festigkeit, Rundheit, innerer Desorganisation, Aufschwemmung, nach Abgeschlossenheit oder Aus(pp. 149/150)strahlung. Michelangelo hat diese Kenntnisse vermehrt, die Erfahrung intensiviert, die Ordnung auch auf die jenseitige Welt erstreckt, er hat seine Erfahrung über Engel und ein Bild Jahwes Gott genähert. Michelangelo hat die leib-seelische Existenz als metaphysische erfahren: er hat die ein anderes ergreifende Tätigkeit, das beieinander Ruhen, das innerlich bewegte über sich hinaus Sein, das äußerst bewegte bei sich Sein, das Sein als hervorbringende, als schaffende, ordnende, segnende Erfüllung an der Sixtinischen Decke in Figuren und Gruppen der Vorfahren, des Volkes Israel, der Propheten, der Engel bis zu Jahwe übereinander gestuft und damit, was *vita activa, voluptuosa, contemplativa, angelica* und *vita divina* sein möchten, wieder Figur und, in Stufen und Reihen, Figurenzusammenhang werden lassen.¹⁹

Michelangelo hat die leib-seelische Existenz zugleich als die des religiösen Menschen, des einzelnen vor Gott erfahren, so als Hinbewegung, Liebe, als Selbstverschluß, Sünde; sie zu Schöpfung, Sündenfall, Bundesschluß, Inkarnation, Bekehrung, Martyrium und Endgericht geordnet: er hat den Anfang der Geschichte des religiösen Menschen von der Erschaffung der Urmaterie bis zum ungeschiedenen Beieinander der Gerechten und Ungerechten und das Ende im Jüngsten Gericht, der endgültigen Ankunft jedes an seinem Ort, in den Cappella Sistina dargestellt. Michelangelo hat seine Erfahrung durchdrungen, sie geordnet; er hat sie in Figuren aus sich heraus an ihren Platz gesetzt, an ihrem Platz herausgebildet; sie sich so zur objektiven Gegebenheit gemacht. Seine Erforschung der inneren Wirklichkeit des Menschen steht in den beiden Teilsystemen der religiösen metaphysischen Existenz an dem Gewölbe und der Altarwand der Sixtinischen Kapelle vor unseren Augen da.

3.

¹⁹ Näher ausgeführt in: Rudolf Kuhn, *Michelangelo. Die sixtinische Decke*, Berlin 1975, pp. 91 sqq.

3.1: Die gegeneinander gestellten Weltaspekte wurden nach einer Vielzahl von Kategorien, ich nenne - Leonardo folgend - zehn, dargestellt.

Ich wähle als *Exemplum* wieder den zweiten Teil der *Schule von Athen*. Fünf Kategorien haben wir bereits berücksichtigt. Die Personen sind nach Körper und Gewand dargestellt, nach beidem so, daß deren Oberflächen sichtbar sind; auch alles Innere, Geistige, (pp. 150/151) Seelische der Personen ist als Körper und als Oberfläche sichtbar gemacht; die Kategorie: Körper (Oberfläche), *Corpo (Superficie)*. Das Körperliche und das Seelische und Geistige, welches als Handeln sichtbar, ist nach den komplementären Kategorien Bewegung und Ruhe, *Moto, Quiete* beurteilt. Die Personen sind ins Einzelne oder in Formen der Gemeinschaft, sind in Reihen, Gruppen usw. gebracht und prägnant durchgestaltet; die Kategorie: Figur, *Figura*. Die Personen, herbeilaufend, einlassend, herbeiwinkend, sich abwendend, nehmen, aus ihrem Handeln motiviert, eine Stellung und Lage zueinander ein; diese Kategorie: Lage, *Sito*.

Ich nenne weitere fünf. Zunächst die komplementären Kategorien Entfernung und Näherung, *Remozione, Propinquità*. Ein Beispiel: Zwischen der Reihe des Alkibiades und der Figur des Sokrates taucht die Figur eines jungen Mannes auf in der Mitte ihres lehrenden, hörenden *Commerciums*: er ist dabei, zugleich distanz, fern; mit dem linken Arme schließt er sich ab und hebt sinnend das Haupt. Jeder kennt diese Situation, man ist bei einem Gespräch dabei, ohne sich zu involvieren, sinnt den aus der Mitte des Gespräches sich erhebenden Gedanken nach; man ist dabei und fern zugleich. Darüber hinaus besteht zwischen dem Nahen und dem Fernen eine Relation, das Sinnen erhebt sich aus dem Gespräch und gibt ihm eine Stimmung hinzu. Man sieht, wie nach dieser Kategorie geurteilt, Sinn gesagt worden ist. Ein zweites Beispiel: Zwischen dem spöttisch Einlassenden und dem Herbeiwinkenden sind ferner in die Wand des Gebäudes Reliefs eingelassen, das untere mit einer Darstellung des begehrenden Ergreifens, das obere mit einer Darstellung mutvollen Kampfes. Die Figuren davor sind auf die fernerer Reliefs bezogen, die Hand des Einlassenden entspricht Schenkel und Arm der ergriffenen Nereide („Da habt's das Begehrte und haltet's fest!“) und dem oberen Relief zu, mit dem höheren Mut und Kampf, hebt der Herbeiwinkende den Arm, ja, wie seinem Blick entheben sich über dem Arm die mutvoll Streitenden („Kommt her!“ so winkt er, „zum Disput und Streit!“ rufen die Augen): so wird aus der Ferne das Handeln interpretiert. Die Kategorien Ferne und Nähe sind für die *Schule von Athen* überhaupt zentral. In den ersten drei Teilen der Komposition wechselt die vorherrschende Dimension: im ersten Teil gehen die Figuren und Gruppen dominant vom Boden aus auf, bleiben am Platze, ruhig; im zweiten Teil sind die Figuren im lebhaften, auch umbrechenden Wechselverkehr von links nach rechts über die Erde hin; und im dritten Teil dominiert das verschlossen sinnende Kommen aus und das wogende Eilen in die Ferne, ja der Durchbruch und Auftritt des Platon und Aristoteles aus der Ferne in die Nähe.

Die letzten, Zusammenhang und Selbständigkeit besonders betreffenden Kategorien sind einerseits Dunkel und Hell (Dunkelheit und Licht), *Tenebre* und *Luce*, andererseits Farbe, *Colore*. Raffael vollendete Kompositionen wie die *Schule von Athen* zweimal, einmal auf dem Karton in der endgültig beabsichtigten Größe der Figuren als Zeichnung (Mailand, Ambrosiana) in Hell-Dunkel, einmal auf der Wand der Stanza della Segnatura als Fresko in Farbe, zuerst im Wechsel von Hell und

Dunkel den Zusammenhang, dann durch die unterschiedenen Farben und Farbakkorde in dem Zusammenhang nochmals die einzelnen Figuren und Gruppen stärkend. Diese zehn Darstellungsgesichtspunkte sind angemessen ‚Kategorien‘ zu nennen, nach ihnen sind alle Figuren beurteilt. Es gibt andere Gesichtspunkte, die hinzukommen können, wie Enge und Weite in dem Komplex des Pythagoras und dem des Euklid oder Offen und Geschlossen in den Einzelfiguren des lagernden Diogenes und der des sitzenden Sinnenden vornean; dann modale Unterscheidungen wie nochmals Hell, so alle Bilder der Stanza della Segnatura, und Dunkel, so alle Bilder der Stanza d'Eliodoro; dann solche der Höhenlage des Stiles, wie das Feierliche oder Bewegende des hohen Stiles, in dem die Hauptbilder der Stenzen, oder das oft Humorvolle, stets Unterhaltende des mittleren Stiles, in dem die biblischen Geschichten der benachbarten Loggien erscheinen.

3.2: Aus der Vorgeschichte in der Malerei ist Luca Signorelli zu nennen und sein Zyklus der *Letzten Dinge* im Dom von Orvieto. Unter den großen Einzelnen des späten Quattrocento war er es, der eine Fülle unterschiedener, je gegensätzlicher anschaulicher Charaktere zur Darstellung nutzte und die Kunst so in einem Sprunge weiterbrachte. Es waren aber wechselnd eingesetzte anschauliche Charaktere, nicht notwendige Beurteilungsgesichtspunkte.

Auch die *Doctrina* des Alberti kannte solche Kategorien nicht, (pp. 152/153) wenn man auch einzelne auf Gesichtspunkte, die bei ihm in anderem Zusammenhang standen, zurückführen kann. Leonardo aber hat diese Gesichtspunkte für eine Beurteilung der Wirklichkeit genannt, von ihm stammt meine Liste, und sie zu Gesichtspunkten für deren Darstellung erhoben; er hat sie *officia* und *praedicamenta*, eben Kategorien, des Auges genannt²⁰ und geplant: "Um es besser zu sagen: Das, was sichtbar ist, wird zur Wissenschaft der Malerei gezählt; demnach sind die oben genannten Kategorien des Auges (die Gegenstände der) zehn Bücher, in die ich meine (Lehre von der) Malerei einteile."²¹ (Ich lasse bestimmte Probleme beiseite, die sich Leonardo bei der Übertragung und Anwendung daraus ergaben, daß Körper in der Wirklichkeit ringsum faßbar sind und Bewegungen in der Wirklichkeit ablaufen).

3.3: Die Kunst als Handwerk, als freie Kunst, als Wissenschaft.

In der Lehre hat sich damit im 15. Jahrhundert die Auffassung von demjenigen, was die Kunst an der Malerei sei, zum zweitenmal geändert.

Cennino Cennini hatte am Anfang des Jahrhunderts in seinem *Buche von der Kunst* an der Auffassung festgehalten, das, was die Kunst an der Malerei sei, sei Handwerk, und z.B. das ganze Gebiet der Komposition dem Ingenium des einzelnen Malers (oder Auftraggeber und Tradition) überlassen. Leon Battista Alberti nahm dann 1435 entsprechend der durch Brunelleschi, Donatello und Masaccio neu gegründeten Kunst, eben die Komposition (zu einem großen Teil)²² aus dem Bereich des auf sich gestellten Ingeniums heraus und stellte sie in das Zentrum einer Lehre von der Kunst in der Malerei; und er entfaltete sie dort; oder, anders gesagt, er verschob - nach dem Vorbilde der Rhetorik - die Kunst der Malerei in den Bereich der bis dahin dem

²⁰ Leonardo §§ 438, 511.

²¹ Leonardo § 438.

²² Das heißt: vorzüglich die Struktur (den Bau), nicht die Folge, den *Ordo* (das Geschehen), über welchen eine Lehre nur hypothetisch erschlossen werden kann.

einzelnen Ingenium überlassenen Komposition hinein: damit wurde die Kunst der Malerei zu einer *ars bona*, sie wurde der Rhetorik gleich, zu einer Freien Kunst.²³ Und nun hat Leonardo da Vinci in Lehre und Praxis eine Wendung vollzogen, er hat die Malerei in bezug auf etwas ganz anderes, in bezug auf ihren Gegenstand, die Wirklichkeit, durchgängig und, ihrer Form nach, als erforschende Wissenschaft bestimmt. Als weiterforschende zeigte sie sich ihrem Gegenstande, als die darlegende Methode entwickelnde dem forschenden Geiste verantwortlich. Dazu bedurfte es der *investigazione, speculazione, des giudizio* und der *grande discrezzione d'ingegno*. (pp. 153/154)

Diese Wissenschaft hatte ihr eigenes Gebiet und ihren eigenen Gegenstand: es war die Wirklichkeit, welche sichtbar zu machen möglich war. Bei Leonardo selbst die natürliche Wirklichkeit, die wir vor uns sehen können; bei Raffael die gesellige, soziale Wirklichkeit des Menschen; bei Michelangelo die innere metaphysische Wirklichkeit des religiösen Menschen. Der Gegenstand war im gesamten umfassend, er wurde von den Künstlern in unterschiedenen, je einheitlichen Aspekten wahrgenommen.

Diese Wissenschaft hat ihre eigene Methode: es war, aufgrund der *esperienza*, die *dimostrazione*, das Sichtbarmachen, das sichtbarliche Darlegen, Darstellen, und zwar nach notwendigen, reflektierten Gesichtspunkten, den Kategorien, und im stufenreichen Aufbau mannigfach begründend.

Das Ziel dieser Wissenschaft war die umfassende Darstellung der Wirklichkeit in dem besonderen Aspekt des Künstlers auf ihren Zusammenhang hin in thematischen Teilen; formal erfordert waren dabei Einsichtigkeit, dank der Aus- und Durchgeführtheit Evidenz, dann Einheitlichkeit, dank der gemessenen Gewichtung und Proportion Vollständigkeit.

Von hier gesehen hatte das Quattrocento *einzelnes* Wirkliches und in *Teilbereichen*, im Hinblick auf Ausdruck und Richtigkeit, Regel und Gesetz studiert, in Kompositionen eingefügt und eingemessen, um in Fülle und Mannigfaltigkeit, zunächst Begriffen des *Ornatus*, des Schmuckes, einen Anschein von Wirklichkeit zu erreichen.

Die Malerei als *ars bona*, als Freie Kunst, hatte durchaus Wissenschaften benützt, so Alberti die Mathematik, die Geometrie (Perspektive) und der Bildhauer Ghiberti die optischen Schriften der Alhazen, Bacon, Peckham und Witelo; jetzt aber hat Leonardo gefragt, ob die Malerei selbst eine Wissenschaft sei oder nicht, *se la pittura è scientia o'no?* - Man kann es ihm nur bestätigen: in diesem besonderen Moment ihrer Geschichte war die Malerei dieser besonderen Künstler Wissenschaft.

Ich merke deutlich an: Leonardo war nicht Wissenschaftler plus Künstler, das eine, solange er forschte, das andere, sobald er die Ergebnisse ins Reine brachte; nein, beides war bei ihm ein und dasselbe; und bei Michelangelo, Raffael gilt das gleiche (bei Tizian gilt anderes).

Übereinstimmend damit mischte Raffael die Maler auch nicht unter die Dichter des *Parnass*, sondern schloß sich selbst und sei(pp. 154/155)nen Freund Sodoma in der *Schule von Athen* den Naturwissenschaftlern an.

4.

²³ Zu Alberti (und in der genannten Hinsicht Cennini) Näheres in der oben genannten Abhandlung.

4.1: Ich komme zu dem vierten Moment, das ich für die Qualität des Klassischen besonders hervorheben möchte, dem Diskontinuum als dem Formalprinzip des Komponierens und der Fundamentalüberraschung innerhalb der Figuren- und Gruppenfolge.

Zunächst zum ersten. Ich gehe von dem ersthervorgehobenen Moment, dem durchgängigen Handeln der Gestalten, aus, wende mich der Methode zu, eine *Storia* in der Folge der Figuren und Gruppen, dem *Ordo*, zu entwickeln, eben: zu erzählen. Ich erläuterte anhand des zweiten Teiles der *Schule von Athen*, daß auch das Seelische, Geistige der Menschen als Handeln und Tun dargestellt und der Zusammenhang aus dem Gegen- und Miteinander-Handeln der Gestalten motiviert wurde. Weil dieses Handeln als ein immer wieder spontan sich wendendes verstanden wurde, wurde auch der Handlungszusammenhang immer wieder diskontinuierlich gefügt. Hereinlaufen, abruptes Wenden des Kopfes in die Tiefe; frontal Dastehen, abruptes Wenden des Kopfes und der Hand zur Seite usw. Diese Spontaneität wurde aber nicht nur immer wieder in der Abfolge einer Handlung erkannt, sondern in tieferer Schicht grundsätzlich im Mit- und Gegeneinander aller Beteiligten überhaupt: so wurde das Diskontinuum Prinzip der Zusammenhangsbildung, Formalprinzip des Komponierens. In unserem Beispiel: das Figuren- und Gruppenband reißt zwischen dem Einlassenden und dem Herbeiwinkenden (und die Reliefs an der Wand werden sichtbar); der Herbeiwinkende blättert von der Reihe des Alkibiades ab; zwischen der Reihe des Alkibiades und Sokrates aber bindet der Fernerstehende. Das klare Gegenüber der Reihe des Alkibiades und der Figur des Sokrates, darin Hören und Argumentieren, wirkt so eminent, weil es die Folgen spontaner Wendungen, von Riß und Abblättern beschließt, die Leute damit aufhören und voreinander stehen. In Winkelung, Ablösung, Bindung und Riß ist das Diskontinuum da und im Diskontinuum die spontane geistige und seelische Lebendigkeit der Personen. (pp. 155/156)

4.2: Um den historischen Ort anzuzeigen, teile ich aus älteren Untersuchungen mit, daß es Errungenschaft der Frührenaissance gewesen war, anstelle der älteren bloßen Kohärenz der Figuren- und Gruppenfolgen ein Kontinuum auszubilden und nach diesem Prinzip aus abgehobenen Einheiten durch Gegensatz und Wiederholung ein gegliedertes Gesamtes hervorzubringen.²⁴

Vielleicht darf man so erläutern: gerade weil man darauf aus gewesen war, Fülle und Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Wirklichkeit zu entdecken, in ein Bild aufzunehmen, dadurch eine Geschichte zu bereichern, war die Einheit des Gesamten neu verstanden, durch Unterscheiden und durch entgegengesetztes und wiederholendes Gliedern erzeugt worden. Triumph war gewesen, wenn es gelungen war, kompositionelle Schwierigkeiten, die thematisch begründet waren, zu bewältigen, das Ungeordnete einer Schlacht, das Tohuwabohu der Sintflut, wie etwa Uccello, in einem durch Gegensatz und Wiederholung gliedernden *Ordo* herauszubringen.²⁵

Das Diskontinuum als Kompositionsprinzip war somit auch historisch ein Gegensatz des Kontinuums. Sachlich gesehen aber kein ausschließender; denn das Diskontinuierliche bedurfte des Kontinuierlichen, um es durchbrechen, um sich ereignen zu können, es war die ausdrückliche Überwindung des Kontinuierlichen.²⁶

²⁴ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 129sq.

²⁵ Ebd., pp. 128sq.

²⁶ Ebd., p. 137.

Dies vorzüglich in den Fundamentalüberraschungen in den Figuren- und Gruppenfolgen, denen ich mich jetzt zuwende.

4.3: Die für unsere Frage nach dem Klassischen herangezogenen Maler bauten nämlich an besonderen Stellen des Figuren- und Gruppenzusammenhanges, vorzugsweise rechts der Mitte, somit unerwartet nach dem Höhepunkte, Fundamentalüberraschungen ein, indem sie dort auch dasjenige, was dem diskontinuierlichen Zusammenhang das Fundament abgab, überraschend preisgaben und dadurch zugleich das Thema überraschend vertieften.

In der *Schule von Athen* z.B. findet man auf dem Höhepunkte der Komposition zunächst einen Umschlag zum Gegenteil und dann, rechts dieser Mitte, die Fundamentalüberraschung. Zunächst erläutere ich den Umschlag: In der *Schule von Athen* gilt für den ersten und den zweiten Teil der Komposition eine Unterscheidung in nähere Gestalten, die im ersten Teil am Begehren, Erwerben, Haben und Gewähren wissenschaftlicher Erkenntnisse, im zweiten Teil am wissenschaftlichen Streit und philosophischen Disput (pp. 156/157) *aktiv beteiligt* sind, und in fernere Gestalten, die immer wieder zwischeninne auftauchen, an jener Geschäftigkeit *nicht* teilnehmen, *Stimmungen* leben, im ersten Teil links ein Bub, weiter rechts ein Jüngling, im zweiten Teil der sinnende junge Mann zwischen der Reihe des Alkibiades und Sokrates; diese Zwischenfiguren sind gesetzt oder, zum Gegensatz, entfallen, wie dort, wo in tieferer Schicht die Reliefs mit den Darstellungen des Begehrenden und des Mutvollen sichtbar werden. Diese Unterscheidung und Ordnung der näheren und ferneren Gestalten gilt - zunächst - auch im dritten Teil: ganz links der Alte mit Begleiter, auftauchend, verschlossen sinnend, *ferner*; und, durchaus zu der Figur des Sokrates spiegelbildlich und die Reihe des Alkibiades wiederholend, also *näher*, die Reihe der links das Spalier Bildenden; doch, mit einem Mal - so der Umschlag zum Gegenteil - sind die nächsten Zwischenfiguren, nämlich Platon und Aristoteles, ins Nahe auftretend, Hauptfiguren, die Hauptfiguren der *Schule von Athen* schlechthin. Thematisch verkörpern sie, quer zu der in Sokrates schließenden Sequenz und in der Folge der Stimmungen stehend, aus der Ferne kommend, Wissenschaft anderer Art und Herkunft und dies so durchbrechend, daß die anderen, bislang vornanstehenden Gestalten auf sie hin Haltung annehmen und Spalier bilden.

So auf dem Höhepunkt der Komposition ein Umschlag; und dann, schräg vor diesen Figuren, in Diogenes die Fundamentalüberraschung: Als erste Figur des vierten Teiles wäre Diogenes dem Sokrates, der letzten des zweiten, symmetrisch; er ist aber nicht symmetrisch angeordnet, sondern: erheblich nach links und um Stufen herabgerückt, bringt er das bis über die Mitte der Komposition Geltende, die stufende und nach Mitte und Seiten unterscheidende Ordnung, zum Einsturz. Thematisch vertiefend, verkörpert er, Platon und Aristoteles demonstrativ in den Weg gelagert, was Leben einer Lehre sei, das bisher Geltende (das *Nomisma*) auch thematisch in seiner Person entwertend. An dieser Stelle der Komposition wird ein zunächst etabliertes Kontinuum, ja die grundlegende Ordnungsweise dieser Komposition preisgegeben, ereignishaft durchbrochen und das Thema sprunghaft gründlicher angegangen.²⁷ Ich zähle einige Fundamentalüberraschungen, aufs Erzählerische verkürzt, her.

²⁷ Ebd., p. 89sq. (Platon und Aristoteles), 95sq. (Diogenes). Gegenüber der dortigen Darlegung möchte ich die Fundamentalüberraschung in Diogenes von dem Umbruch in Platon und Aristoteles unterscheiden; sie ist gründlicher, überraschend und nicht als Gegensatz beurteilbar, wie noch der Wechsel von Zwischen- und Hauptfiguren. Diese Änderung meines Urteils ist in der online Edition (s.o.) berücksichtigt.

Aus Michelangelos Werken: im *Aufbruch zur Schlacht von Cascina* (Kartonkopie, Holkham Hall, Earl of Leicester) die Hände (pp. 157/158) des Ertrinkenden im Wasser, die vorausgesehene Gefahr des *Unterganges* wirklich vor Augen stellend²⁸; in der *Sintflut* (Vatikan, Capp. Sistina): der Vater, der den Leichnam seines Sohnes trägt, nach der Erzählung von mannigfachen und gesteigerten Fluchten in dem einzigen Toten des Bildes, was wirklich droht und wirklich bevorsteht, vor Augen stellend²⁹; im *Jüngsten Gericht* (Vatikan, Capp. Sistina;): Bartholomäus und jene Mauer der Heiligen rechts oben, die ihre Marterwerkzeuge drohend vorführen, den Kampf der Engel gegen die himmelstürmenden Verdammten im Sinne von Apok. 6,9 f.³⁰ begründend.

Und aus Raffaels Werken: in der *Disputa*: rechts des Altares Ambrosius und Augustinus und ihre beiden unmittelbaren Begleiter, in welchen der Disput, ob Bücher zu lesen oder das *Sanctissimum* anzuschauen sei, durchbrochen wird, an denen man sieht, daß auch die Bücher dieser Väter aus einer Schau inspiriert sind³¹; in der *Vertreibung des Heliodor*: da reißt der Handlungs- und Erzählungszusammenhang der Menschen, wird plötzlich die Architektur des Tempels, die Bundeslade und deren Kerube sichtbar, den Tempel bekundend, dessen Unverletzlichkeit durch eine Erscheinung geschützt wird³²; in der *Vertreibung des Attila* gebietet in einer vorderen Schicht der Papst König Attila Halt, erblickt der König Petrus und Paulus, im Schreck zurück-, mit den Armen zur Seite fahrend, ist sein erschrecktes Zurseiteheben der Arme Anhalten des Angriffes, welchen zwei Reiter gegen Papst und Erscheinung beginnen; doch dieses Vordergründigen, Großfigurigen bedarf es nicht: rechts der Mitte geschieht in tieferer Schicht Wunderbares: die Fahnen drehen im Wind und, der Drohung und Weisung der Apostelfürsten entsprechend, ziehen die ersten der vielen Soldaten bereits geordnet und unter klingendem Spiel heimwärts.

4.4: Man sollte erwähnen, welche Fähigkeiten des Menschen in Kontinuum und Diskontinuum Form geworden sind.

Es war eine Leistung der frührenaissanten Kunst, Fülle und Mannigfaltigkeit des Wirklichen zugelassen, sie entdeckt, in ein Bild aufgenommen, eine Geschichte damit bereichert zu haben. Und es war der gesetzgebenden Fähigkeit des Menschen entsprungen, durch Wiederholung und Gegensatz das Einzelne gestärkt, ein Gesamt

²⁸ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, p. 69.

²⁹ Ebd., pp. 153sq.

³⁰ Apok. 6,9 f.: "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 schrien 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?'"

³¹ Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, pp. 19sq. Auch hier möchte ich im Falle Raffaels den Begriff der Fundamentalüberraschung restriktiver benützen. Ich möchte die genannten Personen von dem Himmelweisenden bis zum Sekretär als Fundamentalüberraschung zusammenfassen und nur eine in der Komposition erkennen. Diese Änderung meines Urteils ist in der online Edition (s.o.) berücksichtigt.

³² Ebd., p. 54sq. Nur diese Fundamentalüberraschung; sie stört das Geschehen genügend. Diese Änderung meines Urteils ist in der online Edition (s.o.) berücksichtigt.

gegliedert, beides zur Wirkung gebracht und der Fülle und Mannigfaltigkeit des aufgenommenen Wirklichen Regel und Ordnung gegeben zu haben. (pp. 158/159)

Es war nun Leistung der hier gerühmten, späteren Künstler, den Handlungszusammenhang aus der spontanen Lebendigkeit der handelnden Personen motiviert zu haben. Darüber hinaus durch die Fundamentalüberraschungen, in welchen der Darstellungszusammenhang einem zunächst etablierten Kontinuum, der solcherart angesetzten Regel, überregelmäßig nicht mehr folgt, Regel, Gesetz *und* zugleich deren Überwindung zur Wirkung gebracht zu haben. Sie ließen die Spontaneität des Menschen dadurch Form werden.

Es hat keinen Sinn, der Spontaneität jetzt Zügel anlegen zu wollen; ich kann nur beschreiben, wie und wozu diese Männer sie gebrauchten, nämlich in Spannung zur gesetzgebenden Fähigkeit und dazu, daß dieser ihr Ort blieb, deren Grenze aber regelmäßig ins Spiel kam, und daß das Bindende, das sie erzeugt, durchbrochen und überwunden wurde, dies stets zu einer gründlicheren Auffassung der Sache, des Themas hin.

Es war etwas Besonderes, das hier geschah: Es war ja die Erfahrung der eigenen kontinuierlichen, beharrlichen Arbeit *und* - wie im Falle der Dispositionsstudien des Raffael für die *Disputa*, in deren dritter er auf das Diskontinuierliche, in deren fünfter/sechster er erst auf die durchgängige Motivierung des Zusammenhanges aus dem Handeln der Gestalten, in deren fünfter er erst auf ein Motiv, das durchgängiges Thema werden konnte, kam - *und* die Erfahrung der eigenen Entwicklungssprünge und Einfälle, die die Künstler und ihre Sache vorwärtsbrachten, welche diese Männer in die Methode der Darlegung einer Erzählung aufnahmen.

Hinter dem, daß diese Männer die Erfahrung ihrer eigenen Spontaneität, die sich zu einer Ordnung verhält, ihr aber nicht untersteht, in ihr Bewußtsein ließen, zu ihr standen, sie in ihre Darlegungsmethode hineinnahmen, hinter diesem - eher als in einem Gegenständlichen oder Thematischen - stand ‚die Antike‘, standen achtzig Jahre Renaissance- und hundertsechzig Jahre Humanismusgeschichte, Jahrzehnte des Doppeldenkens. Diese Geschichte ließ in ihnen Kräfte sich entbinden, die der Malerei die Aufgabe neu bestimmten und ein neues Verständnis der natürlichen, der sozialen und der religiösen Wirklichkeit erarbeiteten.

Die vier Momente, die jene Qualität ausmachen, in der, wie mir scheint, der Rang des Klassischen erkannt werden sollte, sind: (pp. 159/160)

1. Das Seelische und Geistige der Gestalten wurde in Haltungen und Bewegungen und durchgängig als Handeln, Tun der Gestalten dargestellt; der Zusammenhang der Gestalten wurde aus deren Gegen- und Miteinanderhandeln motiviert.
2. Die Wirklichkeit wurde entsprechend einer thematischen Grundansicht umfassend durchforscht; dieser Weltaspekt wurde systematisch in thematischen Teilen dargestellt. Im Falle Raffaels beispielsweise: die soziale, gesellige Wirklichkeit der gegen- und miteinander lebenden und handelnden Menschen wurde nach Motiven, Figuren, Gruppen, Trennungen und Bindungen durchforscht und die Darstellung dieser Wirklichkeit in mittleren Gemeinschaften als thematischen Teilen entfaltet.
3. Diese Wirklichkeit wurde nach einer Vielzahl von Kategorien - Leonardo zählt ihrer zehn - beurteilt und die Darstellung im endgültigen Werke - wie besonders Raffaels Zeichnungen für die *Disputa* und die *Schule von Athen* erkennen lassen - sorgfältig aufgebaut und mehrschichtig begründet.

Das zweite und dritte Moment zusammen ergeben: die Kunst der Malerei wurde hier, über die historisch früheren Stufen der Kunst als Handwerk und der Kunst als Freier

Kunst hinaus, Wissenschaft, Wissenschaft von der sichtbaren und sichtbar-machbaren Wirklichkeit.

4. Die in der eigenen Entwicklung und der eigenen beharrlichen Arbeit gemachte Erfahrung der Entwicklungssprünge, der eigenen geistigen Spontaneität wurde im Diskontinuum, als dem Prinzip des Komponierens, und in den Fundamentalüberraschungen innerhalb der Figuren- und Gruppenfolgen in die Methode, die Themen zu entwickeln, hineingenommen.

Diese vier Momente gehören, will man die Qualität dieser Kunst charakterisieren, zusammen; für den Rang des Klassischen scheint mir der Hinzutritt des vierten entscheidend.

Einiges füge ich an:

1 a) Weil das Seelische, Geistige der Gestalten als Handeln, Tun, in körperlichen Haltungen und körperlichen Bewegungen dargestellt ist, zeigen die Bilder einen Schein von Jugendlichkeit.

1 b) Da außerdem die Handlungsmotive und die Handlungen zahlreich und vielfältig sind, fortwährend etwas geschieht, könnten auch junge Leute, damit Personen der verschiedenen Altersstufen, und, da sie ins Typische durchgeklärt und in hohem Maße ver(pp. 160/161)ständig sind, auch Personen verschiedener Nationen sie erleben.

Die heutigen Hemmungen, die Wirklichkeitsdarstellung wahrzunehmen, sie zu erfahren, kann die Wissenschaft nur dadurch überwinden helfen, daß sie den anderen Begriff davon, was Malerei und was die Kunst daran sei, darlegt und die entsprechende Betrachtung der Werke auch ausarbeitet.

2 a) Die Änderung der Bestimmung der Kunst von einer Freien Kunst zu einer Wissenschaft war ein Fortschritt; aber ein besonderer. Die Malerei als Wissenschaft blieb mit der Malerei als Freier Kunst in der Erfahrung, daß die Wirklichkeit sichtbar sei oder sichtbar gemacht werden könne, und - darin eher verstärkt - in der Überzeugung, daß es einen Auffassungsmodus von Wirklichkeit gebe, der seine Entdeckungen zeichnend und malend, räumlich darlege, verbunden. Die neue Wendung auf die Wirklichkeit hin, um sie nach Weite und Tiefe, nach Zusammenhang und Begründung neu zu durchforschen, war in dieser gemeinsamen Erfahrung und Überzeugung Fortschritt jener Kunst, die schon das einzelne Wirkliche in Studien aufgefaßt, geklärt, in Figur gebracht (figuriert) und ein Bild über Studien ausgearbeitet hatte: die Kunst in der neuen Wendung blieb Studienkunst.

2 b) Sobald in der nachfolgenden Geschichte der Malerei die Grundbestimmung der Kunst geändert wurde, sie von einer Studienkunst z.B. - wie spätestens im Barock - zu einer Phantasiekunst³³ wurde und dementsprechend in der Vorbereitung der Werke der Schwerpunkt von den Dispositionsstudien und den Studien nach der Wirklichkeit auf die Ureinfälle und Skizzen verschoben wurde, könnte auch jenes Moment der Gesamtqualität, in der der Rang des Klassischen erkannt werden müßte, wohl nicht mehr ‚Kunst als Wissenschaft‘ sein. Das Hauptproblem aber dürfte das vierte Moment bleiben, dessen Hinzutritt mir, wie ich sagte, für den Rang des Klassischen entscheidend scheint.

3 a) Die Malerei als Wissenschaft - obendrein vom Rang des Klassischen - hatte unter den geistigen Hervorbringungen ihrer Zeit eine in der Geschichte der Bildenden Kunst seltene gesellschaftliche Stellung; denn in jener Erfahrung einer sichtbaren Wirklichkeit und in jener Überzeugung von einem entsprechenden

³³ Badt, *Poussin*, pp. 16sqq.

Darstellungsmodus war von ihr nunmehr eine unendlich scheinende Fülle an Weltaufschluß zu erwarten, und dem wurde Werk für Werk entsprochen. (pp. 161/162)

3 b) Diese Qualität der Künstler berührte auch die Stellung der Auftraggeber; soweit man etwas in Kenntnis bringen und urteilen kann, zogen sie sich und die Ihren wohl noch weiter von einer Ausarbeitung von Programmvorschriften und substantiellen Einmischungen zurück.

Bei Leonardo, dem ältesten unter ihnen, entfiel nach der Art seines Oeuvres und seines Arbeitens die Möglichkeit eines in die Tiefe und in die Weite gehenden Eingriffes ohnedies. Michelangelo scheint sich bei der Ausmalung der Sixtinischen Decke die Unabhängigkeit auch im Hinblick auf das Programm, nach anfänglichem Hin und Her, indem er die Programmvorhaben als ärmlich ablehnte und überbot, erstritten zu haben. Der Papst, wie Michelangelo in einem Briefe schrieb - und die Werke lassen m.E. nichts erkennen, das ihn Lügen strafte -, habe schließlich gesagt, er solle malen, was er wolle³⁴. Und Raffael kann z.B. für die *Disputa*, wie die vorbereitenden Dispositionsstudien erkennen lassen, nicht der Altar, nicht die Gegenwart des Sakraments, nicht das Thema des Disputes aufgetragen worden sein, höchstens, daß im Himmel Trinität, Deesis, Evangelisten und Heilige, auf Erden Kirchenväter, Theologen und Gläubige dargestellt werden sollten³⁵; was aber sagt dieses Personeninventar über die Darstellung? Was sagt überhaupt jede denkbare Vorschrift in bezug auf die hervorgehobenen vier Momente?

4 a) Ich habe nicht von einem Klassiker gesprochen, sondern von ihrer drei. Diese drei lebten in Perioden näher beieinander, auf dem Boden der Städte Florenz und Rom. Sie bestimmten sich auch gegenseitig; persönlich bis zu unliebsamen Zwischenfällen, bis zur Gegnerschaft und zu Anfeindung ihrer Gefolgsleute; vor den anderen wohl Michelangelo, dem Alter nach der Mittlere. Doch ihre Aufgaben so ergreifend, ihre Themen so in die Weite und Tiefe entwickelnd, so forschend, entdeckend und darstellend, daß eine Beschränkung in ihren Werken nicht aufscheint, nicht fühlbar ist. Sie bestimmten sich gegenseitig, hielten sich sachlich in Abständen zueinander, so daß jeder von ihnen einen anderen Weltaspekt ausarbeitete, die natürliche, die soziale und die religiöse Wirklichkeit, und sie miteinander eine Gruppe bilden.

4 b) Zur Zeit der Hoch- und der Spätrenaissance arbeiteten hervorragende Maler, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto u.a., neben ihnen, so daß der historische Ort der Klassik in der Kurzformel genannt sein kann: nicht Klassik gleich Hochrenaissance, sondern Klassik inmitten der Hochrenaissance. (pp. 162/163)

Und endlich, was nützt es, eine Klassik zu erkennen?

In der Sache: eine Qualität als Rang bestimmt zu haben, zu wissen, was sein konnte, dank Denken, Kunst und Mut.

Und für einen selbst? - Stärkung dieser drei.

Nachtrag

³⁴ Michelangelos Brief an Giovanfrancesco Fattucci. Siehe Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton 1943 ff., vol. 2, Appendix Nr. 90.

³⁵ Siehe Kuhn, *Raffaels Entwurfspraxis*.

Bei der Nymphenburger Tagung³⁶ wurden in der Diskussion meines Vortrages Fragen gestellt, die zur Klärung, Betonung und Ergänzung beitrugen. Ich gebe diese Fragen, die sich auch dem Leser erheben könnten, und die Antworten gekürzt wieder; zunächst solche die der Charakterisierung der besonderen Stufe der Malereigeschichte, dann solche, die der Bestimmung des Klassischen galten.

1. Die *Schule von Athen* (u.ä. Werke) werden als Erzählung einer Geschichte verstanden: eine Geschichte ist (nach Hermann Lübbe) ein Handlungs-Widerfahrungs-Gemisch: gehört zu den klassischen Bildern dies, daß das den Plan der Handlung über den Haufen werfende Widerfahrnis in der Fundamentalüberraschung da ist, aber domestiziert wird, daß die Fundamentalüberraschung ein beherrschtes Moment ist? (Odo Marquard)

Storia, Geschichte, Erzählung ist zunächst der zeitgenössische Fachausdruck für Werke erzählender Malerei, auch schon zur Zeit der vorklassischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Es ist richtig, daß ein äußerst aktualisierendes Moment in den Handlungsfortgang in Gestalt der Fundamentalüberraschung einbricht, daß in den ohnedies durch die ständige Überwindung des Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen sehr lebendigen Zusammenhang in der klassischen Malerei eine noch gründlichere Irritation, ein den bis dahin vollzogenen Plan über den Haufen werfendes Moment eingefügt ist. Ob die Fundamentalüberraschung wesentlich mit der Erzählung von Geschichte zusammenhängt und einen Begriff von Geschichte darstellt, müßte geprüft und durchdacht werden. Ich halte das für möglich. Richtig ist, daß die Fundamentalüberraschung ein beherrschtes Moment ist, wenn verstanden wird: durch den Künstler beherrscht; ohne dies hätte er sie nicht zu der umwandelnden Wirkung bringen (und gegebenenfalls die Wirklichkeit von Handlung und Widerfahrung nicht darstellen) (pp. 163/164) können. Sie ist nicht beherrscht durch die dargestellten vorangehenden Handlungsteilnehmer; deren Zusammenhang wird irritiert; für sie ergibt sich Neues; nicht auch durch den Betrachter, der der Folge der Figuren und Gruppen nachgeht; er erlebt die Irritation und die dargestellte Reaktion und Wirkung.

2. Was meint ‚Wirklichkeit‘, die in diesen Werken sichtbar gemacht sei?

Ich spreche von ‚Wirklichkeit, die sichtbar sei und sichtbar gemacht werden könne‘; d.h. ich spreche von der Wirklichkeit in dem eingeschränkten Modus der Sichtbarkeit; eingeschränkt, doch sehr umfassend. (Vielleicht ist diese Wirklichkeit neben, ja vor der sprachlich gefaßten Wirklichkeit die umfassendste). Ich spreche vom ‚Sichtbar-gemacht-werden-Können‘, damit der Zuhörer sich nicht mit dem leichtthin und jederzeit Sichtbaren zufrieden gibt und dabei übersieht, was etwa an Seelischem, Geistigem (von Michelangelo z.B. auch Sünde) sichtbar gemacht worden ist; und auch, um der Intention und der Arbeit der Künstler nachzugehen, welche Figuren, Gruppen, Zusammenhänge des Wirklichen zeichnend und malend erst hervorgebracht haben, immer wieder Figuren, Gruppen, Zusammenhänge des Wirklichen, welche vorher kein anderer zeichnend, malend begriffen und dargestellt hatte. In der

³⁶ 1985 in den Räumen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung in München-Nymphenburg, geleitet von Rudolf Bockholdt. Die Beiträge der Teilnehmer wurden in jenem Sammelband, in dem dieser Aufsatz zuerst veröffentlicht wurde, publiziert. *Über das Klassische*, hrsg. Rudolf Bockholdt, Suhrkamp Frankfurt 1987.

Renaissance herrschte ein Optimismus, daß Wirklichkeit durch studierendes Zeichnen erforscht, in Figuren und Bildern begriffen und dargestellt werden könnte; das ist bis zu dem Punkte, den die Werke bezeugen, auch gelungen. Was das Wirkliche, das sichtbar gemacht werden könne, nun im einzelnen sein könnte, das wäre auch zwischen Leonardo und Michelangelo, hätten sie disputiert, umstritten gewesen; *wir* können das Verschiedene zusammennehmen, auf das *sie* uns die Augen geöffnet haben.

3. Provozierend gesagt: Gegenüber der visuellen Faszination, die etwa Werke des Giotto und des Fra Angelico ausüben, liegt in Werken wie der *Schule von Athen* ein erkältendes Überangebot an narrativen und deskriptiven Informationen vor: das komplexe Konzept, das realisiert ist, beeinträchtigt die Visualität; das Kognitive erschlägt das Ästhetische. Das Verstehen führt zu einem Zerebralisieren, bei dem das Bild verschwindet. (Wolfgang Preisendanz) (pp. 164/165)

Ich habe Werke einer besonderen Stufe der Geschichte der Malerei beurteilt; hier ist ein besonderes Konzept - ich wiederhole zwei Momente: sichtbar Machen und wissenschaftliches Erfassen der Wirklichkeit - zu einer höchsten Erfüllung gekommen. (Es ist nicht irgendein Konzept, denn durch Zeichnen gebe ich in der Tat zu sehen und das mir Gegenüberstehende kann ich durch Zeichnen zu sehen geben, kann ich zu anschaulichem Begriff und Begriffszusammenhang, zu Figur und Figurenzusammenhang bringen.) Es ist aber auch nicht das einzige Konzept, das möglich wäre, und nicht das einzige Konzept, das historisch wirklich geworden ist. Dieses besondere Konzept einer Kunst als sichtbarmachender Wissenschaft vom Wirklichen, auch in dessen Komplexheit, hat in höchster Erfüllung freilich zu in der Tat komplexen Werken geführt und zu Werken - wie ich es lieber sagen würde - von einer durchgängigen *Identität* des Kognitiven und des Visuellen; das Darstellen, das Sehen ist Erkennen geworden; oder verkürzt: jeder Strich ist Begriff. Nicht diese oder jedwede Klassik muß allerdings aller Orten und zu jeder Zeit gefallen. Raffaels Werke etwa geben wenig dazuzudenken oder bei seinen Werken - wie ich es lieber sagen würde - kann man sich wenig dazudenken, bei ihnen kann man wenig empfinden, gar schweifen: man sieht. Sie faszinieren in der Tat nicht, da sie alles klar machen und alles nach außen bringen. Auch wer ihren Rang anerkennt, könnte sich von diesen Werken als gefallenden abwenden, andere Werke in seinem geistigen und seelischen Haushalte vorziehen: es wäre bildungsbemüht, sich angesichts klassischer Werke um dessentwillen Erhebungen des Herzens abzuverlangen. An ihrem Rang aber ist, glaube ich, nicht zu rütteln. Das ‚Zerebralisieren im Verstehen‘ und das ‚Verschwinden des Bildes als Bild‘ nennt nun aber eine Gefahr, welche - worauf ich es lieber zurückführen würde - die Auslegungen - leider auch die meinen - immer wieder mit sich bringen, infolge aber eines methodischen Mangels. Dann nämlich, wenn die Interpretation, die die Verständigkeit und Vernüftigkeit hervorheben will, mit einer ins Wort gebrachten Auslegung endet, wie mit einem Texte, mit dem ich davon gehen könnte: das Bild hat sich erledigt, es scheint sich mitgeteilt und darin ausgegeben zu haben. Nötig ist dagegen die Rückkehr zum Werk, damit ich dasjenige, was ich in der Auslegung schon verstanden habe, jetzt anschauend wirklich sehe; und damit ich, tiefer noch, mich über das Sichtbarmachen und das Hervorbringen von Figuren und Figurenzusammenhängen sehenden Auges wundere.

4. Meinen Sie, es lasse sich im Vergleich der kunstgeschichtlichen Epochen vom Fortschritt reden? Wäre es nicht angemessener, an die Stelle des Fortschritt-Begriffs den der Andersartigkeit zu setzen? (August Gerstmeier)

Ich meine, die Konzepte der Malerei der Hochrenaissance und der Frührenaissance oder richtiger: die Konzepte der klassischen Hochrenaissance und der Hoch- und Frührenaissance können (und sollten) so aufeinander bezogen werden, daß das eine als ein Fortschritt gegenüber dem anderen aufgefaßt wird und es somit einen begrenzten Fortschritt, einen Fortschritt in besonderer Hinsicht in der Kunstgeschichte gibt. Die Klassiker haben die Arbeit älterer Künstler aufgegriffen, die Grundvorstellung neu konzipiert und dieser entsprechend weitergearbeitet. An anderen Stellen der Geschichte der Kunst dagegen hat es Ersetzungen oder so weitgehende Wandlungen des Konzeptes gegeben, das eine Rede vom Fortschritt unzutreffend wäre.

Mit der Aussage, die Malerei der Klassiker sei ein Fortschritt gegenüber der Malerei auch der Gründer der Frührenaissance gewesen, ist zunächst allerdings nichts ausgesagt über die Leistung, die individuelle künstlerische, geistige und charakterliche Leistung der verglichenen Künstler.

5. Sie haben als Beispiel für Klassik die Hochrenaissance-Malerei gewählt. Das kann einerseits Zufall, andererseits Geschmack sein; es kann aber auch sein, daß letztlich doch der Begriff dasjenige war, was die Auswahl leitete. Der Begriff der Klassik, schon von Wölfflin auf diese Epoche bezogen, hat Konnotationen, die sich besser auf die Hochrenaissance-Malerei anwenden lassen als z.B. auf Rembrandt. Könnte es nicht sein, daß der Begriff Ihre Wahl geleitet, nicht aber ästhetische Erfahrung zu dem Begriff geführt hat? (Gunter Scholtz)

Wölfflin hat die inhaltliche Bestimmung der - wie er sagte - voll erblühten (Hoch)renaissance in der Tat identifiziert mit der inhaltlichen Bestimmung des Klassischen. Ich hatte mich zunächst um einen Begriff des Klassischen gar nicht gekümmert, sondern suchte die Eigenart dieser Malerei im Hinblick auf Komposition (pp. 166/167) und Rhythmus zu bestimmen. Meine eigene Beobachtung war dabei die des diskontinuierlichen Komponierens und meine eigene Erfahrung darin die der formgewordenen Spontaneität. Dies führte mich dazu, hier eine Verwandtschaft zur Wiener klassischen Musik in der Bestimmung durch Thrasybulos Georgiades und hier einen besonderen Rang zu erkennen. Zur Bezeichnung und zur Würdigung dieses Ranges kam ich auf den Begriff des Klassischen zurück. Meine Beobachtung und Erfahrung ist der Wölfflins, den Konnotationen seines Klassikbegriffs, übrigens ziemlich entgegen, läßt mich die Klassische Hochrenaissance-Malerei von der Renaissance- und Hochrenaissance-Malerei sonst trennen, sie als neuartig bestimmen und die Zahl der Maler begrenzen (z.B. ohne Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto).

6. Nach Ihrer Darlegung ist die Frage da: Was hat das Klassische mit dem Neuen zu tun? Muß das Klassische etwas Neues sein? Das ist ja eine ungewohnte Bestimmung. (Odo Marquard)

Bei den historischen klassischen Werken, die ich beurteile, hat es trotz der Teilhabe an dem Konzept, das ich nannte ‚Kunst als Studienkunst‘, den Weg wendenden

Fortschritt von dem Konzept der ‚Kunst als Freier Kunst‘ zu dem Konzept, das ich nannte ‚Kunst als Wissenschaft‘, gegeben. Ich halte diese Stellung der Aufgabe für umwälzend neu und entscheidend, sie hat den Sprung in der Entwicklung der Malerei ausgemacht und den (klassischen) Rang dieser Malerei ermöglicht. (Diese Neuheit und die darin liegende Motivation der Künstler dürften auch die bleibende Überzeugungskraft ihrer Figuren bewirkt haben.) Ich würde also vermuten, daß Neues konstitutiv ist für den qualitativen Sprung, den der Rang des Klassischen voraussetzt. (Neuheit allein und nur überhaupt reicht freilich nicht.)

7. Ist für Sie der Begriff ‚Klassik‘ ein relationaler Begriff, kommen in der Klassischen Malerei bestimmte Gegebenheiten des Referenzbereiches ‚Renaissance-Malerei‘ zu exemplarisch gelungenem Ausdruck? Oder ist die Klassische Malerei für Sie dominant einmalig in bezug zumindest zu Früherem, vielleicht auch zu Späterem; meinen Sie, daß überhistorisch gesehene anthropologische Kategorien in ihr in einmaliger Weise zur Darstellung kommen? (Rainer Warning)

Die Klassische Malerei hat m.E. die Früh- und die Hochrenais(pp. 167/168)sancemalerei überstiegen; es liegt, wie ich meine, ein qualitativer Sprung vor; sie ist anderen geistigen Ranges. Ihr eigenes Konzept (Kunst als Wissenschaft) hat sie sicherlich exemplarisch erfüllt. Aber nicht dieser Erfüllung wegen, sondern des besonderen Ranges wegen nenne ich sie klassisch. Sie hat ihr neues Konzept gewonnen durch die Wendung der Frage, der Aufgabenstellung; insofern ist sie in einem näheren historischen Umfeld einmalig. Dieses Konzept wurde nicht fortgesetzt, die Studienkunst der Renaissance, innerhalb deren ihr Konzept eine Wendung gewesen ist, ist durch die Phantasiekunst zumindest des Barock abgelöst worden; insofern ist sie nicht nur neu gegenüber Vorhergehendem gewesen, sondern auch ein letztes im Verhältnis zum Folgenden geblieben.

In dieser Malerei, wie etwa auch in der Malerei des Hochbarock kommen dort die einen, hier andere anthropologische Gegebenheiten (die sich im Wandel der Konzepte ja auch wandeln) besonders in den Blick, sind sichtbar und der Erfahrung des Betrachters zugänglich gemacht worden (und sie bleiben - unter Modifikation ihrer Auffassung im Laufe der Zeiten - zugänglich); darin, daß die Maler so gewichtige anthropologische Gegebenheiten in durchgreifender und klärender Weise dargestellt haben, besteht der Rang dieser Malereien.

In Kürze: Anthropologische Gegebenheiten: faktisch ja (nicht notwendig, es könnten andere, theologische, kosmologische u.a. sein); gelungene Erfüllung des Referenzbereiches: ja; dies aber zureichend nur, wenn außerordentlichen Ranges. Die Beurteilung dieser Malerei als klassisch etabliert aber keine Normen (da es sich um eine Rang-Anerkenntnis handelt, ist das auch nicht notwendig); das Erkennen der außerordentlichen Qualität als Rang soll eher Mut machen, Mut, seinen eigenen, anderen Weg zu gehen; damit schloß ich auch meinen Vortrag.

8. Sind Ihrer Meinung nach andere Klassiken in der Geschichte der Malerei möglich? (Rainer Warning; Gunter Scholtz)

Die Situation ist in der Geschichte der Malerei (anders als in der Geschichte der Musik) für diese Frage günstig; denn einhundert Jahre nach den hier herangezogenen Klassikern hat es wiederum eine (diesmal internationale) Gruppe von Künstlern gegeben, Rubens, Poussin, Velázquez, Rembrandt, die - zumindest der erste (pp.

168/169) und letzte allgemein und unumstritten - für Maler höchster Bedeutung gelten. Sind sie Klassiker?

Ich halte für wahrscheinlich, daß ihnen derselbe Rang (des Klassischen) zuerkannt werden muß, dies dank ihrer Leistung innerhalb ihres eigenen, ebenfalls außerordentlichen Konzepts, Referenzbereiches, hier genannt Phantasiekunst.

Ich äußere mich nicht abschließend, weil der Grundriß ihres Konzeptes in dieser Hinsicht erst ausgearbeitet werden muß, damit er verglichen werden kann, und weil ich z.Z. ein Äquivalent für die in Diskontinuum und Fundamentalüberraschung Form gewordene Spontaneität, ein Moment von Freiheit, welches in besonderer Weise Glück³⁷ vermittelt, ein Äquivalent für diese besondere Qualität noch nicht sehe oder noch nicht angemessen werte. Wahrscheinlich enthält das Moment ‚Phantasie‘ die Lösung.

Ich halte also andere Klassiken in der Malerei für möglich; nehme an, daß es sie gegeben hat. Greife auch der Zukunft der Malerei nicht vor. Klassiken gibt es aber, nach meinem Verständnis derselben, sicherlich nur sehr wenige: das folgt aus ihrer Bestimmung als höchster Rang.

Die zur Darlegung gewählte Klassik gilt für solche Bestimmung mir als Paradigma. Indem ich die ‚Inhalte‘ des Konzeptes nicht als Wesensmerkmale des Klassischen erläutere, sondern dieses als Rang-Urteil abhob, habe ich den traditionellen Zusammenhang so gelockert, daß eine andere Erfüllung des Klassischen zu erkennen und anzuerkennen möglich ist³⁸.

³⁷ Siehe Kuhn, *Komposition und Rhythmus*, p. 116.

³⁸ In der ursprünglichen und gedruckten Fassung von 1985/87 war Tizian an den zwei Stellen, an denen er in dieser *on line* Ausgabe als *anders* bezeichnet wird, mit Leonardo, Michelangelo und Raffael, vorerst wie einfach angehängt, mitaufgeführt und so notiert worden. Vor allem über ihn fehlt hier noch jedes Urteil.