

Rudolf Kuhn · Komposition und Rhythmus



Beiträge zur Kunstgeschichte

Herausgegeben von
Erich Hubala, Wolfgang Schöne

Band 15

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1980

Komposition und Rhythmus

Beiträge zur Neubegründung einer
Historischen Kompositionslehre

von
Rudolf Kuhn

Walter de Gruyter · Berlin · New York
1980

Gedruckt mit Unterstützung der Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft
der VG WORT GmbH, Goethestr. 49, 8000 München 2

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Kuhn, Rudolf:

Komposition und Rhythmus: Beitr. zur Neubegründung e. histor. Kompositionenlehre/von Rudolf Kuhn. — Berlin, New York: de Gruyter, 1979.
(Beiträge zur Kunstgeschichte; Bd. 15)
ISBN 3-11-007790-6

© 1979 by Walter de Gruyter & Co., vormalig G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30,
Genthiner Straße 13
Printed in Germany

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen.

Satz und Druck: Franz Spiller, 1000 Berlin 36
Herstellung der Klischees: Terra-Klischee, Berlin
Umschlaggestaltung: Barbara Proksch, Frankfurt am Main
Buchbinder: Wübben & Co., Berlin

Kurt Badt
Thrasybulos G. Georgiades
zum Gedächtnis

Vorwort

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

1. Kompositionstypen

In den folgenden fünf Kapiteln stelle ich fünf Typen der (zumeist) monumentalen, vielfigurigen Breitkomposition, welche italienische Maler ausgebildet haben, hervor: Die Reihende Komposition (in Kap. IV), die Komposition nach Reihen mit Achsfiguren (in Kap. I), die Komposition nach Komplexen mit übergesetzter Reihe (in Kap. III), die Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe (in Kap. V) und die Dynamische Komposition (in Kap. II). Das sind zugleich die geschichtlich wichtigen Typen.

Eine Kenntnis dieser Kompositionstypen läßt historische Zusammenhänge von Kompositionen, welche aus stilgeschichtlichem oder ikonographiegeschichtlichem Blickwinkel unbemerkt geblieben sind, erkennen, läßt die Eigenart der Werke und Auseinandersetzungen der Künstler deutlicher hervortreten und einen eigenen Traditionszusammenhang, denjenigen der *Kunst zu komponieren*, sichtbar werden. Wie nahe z. B. und in wie enger Auseinandersetzung stehen des Rubens Betlehemitischer Kindermord in München (Alte Pinakothek) und des Michelangelo Sintflut in Rom (Capp. Sistina), Werke, die in stilgeschichtlicher oder ikonographiegeschichtlicher Hinsicht überhaupt keinen sonderlichen Zusammenhang haben.

2. Kompositionsanalysen

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

Die Beschreibungen, die Analysen der einzelnen Werke bestehen zunächst auch für sich. Sie sind *Untersuchungen in der Kunst, zu einem wägenden, verstehenden Anschauen der Werke hin*. — Ἴδου — Βλέπε πρὸς τὴν γραφὴν ἤδε — Ὅρα δὴ πάλιν. — Siehe! — Blicke auf das Werk hin! — Schau wieder hin!: so tönt es als Leitmotiv schon durch die ältesten uns erhaltenen fachgerechten Bildbeschreibungen, durch die Eikones des jüngeren Philostrat, und: Τίς οὖν ἡ σοφία; — was soll's? zu welchem Ende? aus welchem Grunde?: so fordert es Erklärung aus der Sache.

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

Solcher Gang ist einfach; es ist wie lesend voranzuschreiten. 1961 schon hatte Kurt Badt¹ bekannt gemacht, daß Figuren und Gruppen in einer Komposition nicht nur z. B. nach Gesichtspunkten des Gleichgewichtes ausgeteilt, Gesichtspunkten der Festigkeit zueinandergestellt, ornamental gebunden sind u. ä., sondern daß ihr räumliches Nebeneinander, die *Folge von Figur und Gruppe* bedeutend und genauer Beachtung wert, und hatte besonders die formal eigenst ausgebildeten Anhebungen und Schlüsse von Kompositionen analysiert. Und obgleich er eigentlich nur wieder entdeckt hatte, was verborgen war, schien das wieder Entdeckte so neu, daß es bei den meisten, die davon hörten, zunächst eine nicht sonderlich gute Aufnahme fand. Denen aber, die es aufnahmen, ging bald Bild für Bild ein Licht auf: die Bilder lebten als Sinn-gebilde, als Darstellungen in neuer Weise.

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

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

¹ Badt, Kurt: Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Köln 1961.

3. Kompositionsprinzip

Die vorliegenden Analysen und Beobachtungen gelten der Figurenkomposition.

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

Auch die Beobachtungen zu den genannten Fundamentalumbrüchen, ereignishaft, wie aus dem Nichts, erfolgenden Wendungen, die für die vorliegende Untersuchung zentral sind, gelten darum nur in figuraler und rhythmisch-formaler Hinsicht. Solche *figuralen und rhythmisch-formalen Fundamentalüberraschungen* können in Werken der Klassischen Hochrenaissance, bei Lionardo, Michelangelo, Raffael und Tizian, beobachtet werden; und sie heben, wie im Fortgang dieser Schrift gezeigt wird, deren Werke von den Werken anderer entscheidend ab.

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

Umgekehrt hatte ich zunächst begonnen, und die Fundamentalüberraschungen erst später entdeckt. Als sich mir, mit Raffaels Kompositionen beschäftigt, die Fügung und Folge seiner Figuren und Gruppen einem Gesichtspunkt geschmeidiger, durchgängig verbindlicher Übergänglichkeit nicht schickten, Figuren und Gruppen sich sperrig, widerständig gefügt zeigten und als ich 1971 wieder Zeit hatte, Vorlesungen des Georgiades² zu hören, traf es sich, daß Georgiades in der ersten Stunde, die ich besuchte, am Kyrie der Missa solemnis Beethovens zu Gehör brachte, wie der Vorsänger gegen den Chor rhythmisch auf- und gegen den Chor gegenansteht; und wie in der diskontinuierlichen Fügung gerade die Lebendigkeit, eine spontane und geistige Lebendigkeit da ist. Das erhellte mit Einem Male: denn so steht ja im ausgeführten Fresko der Disputa des Raffael — nicht noch einfachhin in den Kompositionsstudien zu diesem Werk, vgl. hier Kap. IV — die Einzelfigur jeweils rhythmisch auf und gegen die Dreifigurengruppe gegenan. Bald dann trat die Entdeckung der rhythmischen Fundamentalüberraschung hinzu.

Diese Untersuchungen, ferner in mehreren Schritten mit und vor Studenten erörtert, sind so auch den einer Universität eigenen Arbeitsweisen erwachsen.

² Vgl. auch Georgiades, Thrasybulos G.: Kleine Schriften. Tutzing 1977.

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

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

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

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

(Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, ed. Ludwig, § 785; Quellen-schriften für Kunstgeschichte, hrsg. v. Eitelberger, vol. XVsq, Wien 1882)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
Vorspruch: Lionardo über die Auffassung der darzustellenden Wirklichkeit	XIII
I. Kapitel: Komposition nach Reihen mit Achsfiguren	I
1. Raffaels Disputa	3
2. Uccellos Sintflut	21
3. Donatellos Kreuzigung	27
II. Kapitel: Dynamische Komposition	35
1. Uccellos Schlacht von San Romano	37
2. Raffaels Vertreibung des Heliodor	49
III. Kapitel: Komposition nach Komplexen mit übergesetzter Reihe	61
1. Michelangelos Aufbruch zur Schlacht von Cascina	63
Zwischenspruch: Lionardo über die Figurenbildung	71
III. Kapitel, Fortsetzung	
2. Raffaels Schule von Athen	74
IV. Kapitel: Klassisches Komponieren. Ferner: Reihende Komposition....	109
A. Kontinuum und Diskontinuum	111
B. Ein Übergang zur Klassischen Komposition. Raffaels Kompositionsstudien für die Disputa	117
C. Die Begründung der Klassischen Komposition. Reihende Komposition	123
1. Lionardos Letztes Abendmahl	123
2. Castagnos Letztes Abendmahl	126
3. Ist die Hochrenaissance klassisch?	129
D. Klassik inmitten der Hochrenaissance. Wölfflin	133
V. Kapitel: Komposition nach Komplexen mit zwischengesetzter Reihe ..	139
1. Michelangelos Sintflut	141
2. Rubens Bethlehemitischer Kindermord	158

Register

I. Künstler- und Werkregister	171
II. Autorenregister	172
Abbildungsnachweis	173

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

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

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

Lionardo über die Bedeutungsschwere der einzelnen Figur:

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

Lionardo über die Vielfalt und die Verschiedenartigkeit der Figuren insgesamt:

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

Übersetzungen:

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

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

§ 56: Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstandes wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit soviel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegen stehenden Dinge sind. Da du einsiehst, daß du als Maler

nicht gut sein kannst, wenn du nicht bist ein allseitiger Meister, mit deiner Kunst alle Art und Eigenschaften der Formen abzuschildern, welche die Natura hervorbringt, und da du dieselben nicht zu machen wissen wirst, wenn du sie nicht im Geiste siehst und zeichnest, ...

Erstes Kapitel

Komposition nach Reihen mit Achsfiguren

Beispiele aus

der Klassischen Komposition

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

der Renaissance Komposition

Uccello: Sintflut, Florenz, Sta. Maria Novella, ehem. Chiostro verde, jetzt Refektorium.

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

Raffaels Disputa

Einleitung

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

Raffaels Situation in dieser Konkurrenz war nicht gemütlich: Fünfundzwanzig Jahre alt, war er, im Unterschied zu dem acht Jahre älteren Michelangelo, für seine Aufgabe nicht ausgewiesen¹: er hatte sich noch nicht in der Komposition *monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen* versucht. Michelangelo aber, um agonal zu reden, hatte seinen Ruhm jüngst begründet; er hatte ihn durch seinen Karton „Aufbruch zur Schlacht von Cascina“ gewonnen; sich durch diesen Karton neben und gegen Lionardo, den Begründer eines neuen Komponierens monumentaler, vielfiguriger Breitkompositionen, bis zum Abbruch der Konkurrenz, behauptet. Man erinnert sich der langen Liste der Künstler, die Vasari² zum Ruhme des Kartons zusammengestellt, von Männern des Metier, die ihn als Schule ihrer Kunst studierten; der Papst hatte in der Tat für die Ausmalung der Kapellendecke den einzigen gewählt, der, außer Lionardo, für diesen würdigeren Auftrag in Frage kam.

Was für Kompositionen mochten jetzt von Michelangelo zu erwarten sein; was konnte er, Raffael, überhaupt vorweisen; das halbfertig verlassene Trinitätsfresko in Perugia, S. Severo, war als Fresko technisch vergleichlich, kam als Komposition bei den neuen Maßstäben Lionardos und Michelangelos nicht in Betracht; die Grabtragung Christi³ für S. Francesco in Perugia, heute in Galleria Borghese in Rom, war als Aufgabe (Altarblatt mäßiger Größe für eine Familienkapelle) wenig vergleichbar, doch ließ die Ausbildung und Fügung der Gruppenkomplexe, die den neuen Prinzipien folgte, mit Spannung hoffen.

Ich sagte: Raffael war unausgewiesen; ausgewiesen aber Michelangelo. Darin ist Vasari⁴ entgegenzutreten, der niedergeschrieben: Michelangelo wäre der un-

¹ „nec adhuc stabili autoritate“. Paolo Giovio, *Raphaelis Urbinae Vita*, wieder abgedruckt in: Golzio, Vincenzo: *Raffaello nei documenti ecc.*, Città del Vaticano 1936, Reprint 1971, p. 192.

² Vasari, Giorgio: *Le vite ecc.*, ed. Gaetano Milanesi, Firenze 1878 sqq., vol. VII., p. 161.

³ Mit Raffaels Grabtragung Christi vgl. Signorellis Kreuzigung Christi, Florenz, Uffizien.

⁴ Vasari VII, 172 sqq.

erfahrenere gewesen und der Auftrag für die Deckenausmalung dem Papste durch eine Intrigue, um Michelangelo zum Scheitern zu bringen, insinuiert worden: aus dieser noch vierzig und fünfzig Jahre später von den Gefolgsleuten des Michelangelo verbreiteten Auffassung folgern wir im Gegenteil — wieder agonal zu reden —, mit welchem Glanz sich Raffael, nach dem andauernden Eindruck im Kreis des Konkurrenten, behauptet hat; so glanzvoll und so scheinbar mühelos, daß es diesen Leuten nachgerade schien, als hätte ihr eigener Michelangelo dagegen ankämpfen müssen und wäre gegen die listenreichen Urbinaten erst endlich siegreich hervorgetreten: als so außerordentlich erschien ihnen, was Raffael in Stanzen und Disputa gegeben hatte.

Orientierung

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

Ich werde dabei versuchen, ein dem renaissance (vorläufig quattrocentistischen) entgegenstehendes, rhythmisches Prinzip eines klassischen Komponierens aufzuweisen, das Lionardo und nach ihm Michelangelo auch für die monumentale, vielfigurige Breitkomposition begründet haben; dies zunächst lieber an Raffaels ihnen folgendem Werke, weil Raffael dieses Prinzip bedeutend und zugleich schulmäßiger wie lockerer, abwechslungsreicher, und solcherart leichter einsichtig gehandhabt hat als die Gründer.

Meine Erklärung gilt dabei ausschließlich der unteren Figuren- und Gruppenreihung des Freskos, welche, wenn man den erhaltenen Zeichnungen folgen darf, auch Raffael im Besonderen problematisch war, manche Mühe kostete und Einfälle hervorrief.

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

In der sog. Camera della Segnatura, welche von Julius II. als Bibliotheca Julia⁵ eingerichtet wurde, ist die *Disputa* gegenüber der *Schule von Athen* zu sehen, wie die Fresken zumindest gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts genannt wurden. An der Decke des Zimmers sind Personifikationen dargestellt, die inschriftlich bezeugen, daß in diesen Fresken die Theologie als Kenntnis der Göttlichen Dinge (*Notitia divinarum rerum*) und die Philosophie einschließlich der theoretischen Naturwissenschaft als Erkenntnis der Ursachen und Gründe (*Cognitio causarum*) einander gegenübergestellt sind. Diese Gegenüberstellung auf den

⁵ Zur Funktion der Stanzen jetzt: Shearman, John: *The Vatican Stanze, Functions and Decoration*, London 1971, p. 13 sqq. (aus: *Proceedings of the British Academy LVII*).

beiden Hauptwänden des Zimmers wird ergänzt durch Poesie und Jurisprudenz, die weniger ausgedehnt auf Seiten- und Fensterwänden Platz haben.

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

In der hauptsächlichlichen Gegenüberstellung sind das Altertum und die Neuere Zeit, die pagane Philosophie und die christliche Theologie, wenn ich Beobachtungen Jean Seznec's⁶ aufnehme und weiterführe, für den einen dekorativen Zusammenhang, in dem sich beide Fresken finden, ungewöhnlich scharf unterschieden: in der Schule von Athen nimmt die Architektur das ganze Bildfeld ein und bildet einen einheitlichen Ort; in der Disputa sind die bewohnte Erde und der erfüllte Himmel scharf von einander abgehoben und im ganzen Bildfeld durchgängig übereinander gestuft: so hat Raffael den ersten Unterschied gesetzt: nicht in der paganen, philosophisch-naturwissenschaftlichen, sondern in der christlich-theologischen Welt ist der Himmel anwesend, sichtbar und erfüllt, in Bezug zur Erde.

In diesem Himmel sehen wir inmitten weiterer Beisitzer in einer gemeinsamen Konstellation die Deesis und die Personen der Trinität: im dritten und Licht-himmel Gottvater, ernst, als Weltenherrscher und segnend, zwischen Engeln, die in anmutigem Verkehr einher- und näherschweben; im zweiten Himmel Christus im Kranz der Kerube auf Wolken thronend, barmherzig-mild die Arme hebend und die Hände mit den Wundmalen breitend, zwischen Maria, verehrend-geneigt und innig-aufblickend, und Johannes Baptist, der auf den, dem er voranging, aufrufend zeigt; und sehen, am Übergang zum unteren Himmel und gegen die Erde schwebend die Taube des Heiligen Geistes inmitten der von Putten entfalten und emporgehobenen Evangelienbücher; auf der Wolkenbank des ersten Himmels sitzen als fernere Beisitzer der Großen Deesis im Wechsel zwölf Gestalten des Alten und Neuen Bundes, lebendig, kernhaft, würdig: zu äußerst Petrus und Paulus, die Apostelfürsten, im Anschauen Christi; als übernächste Johannes Evangelist und Jakobus Minor, Lieblingsjünger und „Bruder“ Jesu, niederschreibend und sinnend; wieder als übernächste Stephanus und Laurentius, Erzdiakone, zu Erde und Engeln herab- und empor-deutend und -schauend; im Wechsel mit ihnen die Gestalten des Alten Bundes: die Gründer Adam und Abraham, weiter innen David und Moses, zu innerst zwei nicht sicher zu benennende Krieger: keiner von diesen schaut den Glanz des verklärten Christus unvermittelt oder schreibt unvermittelt Geschautes nieder oder besinnt es; vielmehr sind sie, außer Moses, merklich zur Seite gewendet, sind häufig auf ihre heiligen Nachbarn gewendet, und Moses wohl auf Petrus⁷.

⁶ Seznec, Jean: *The survival of the pagan gods*. Princeton ²1972, p. 143 sqq.

⁷ Die Große Deesis ist um Gestalten des Alten Bundes erweitert; die Himmel und die Hierarchien der Engel sind unterschieden.

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

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

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

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

Vielleicht erhellt noch ein weiteres Fresko, der *Parnass*, die thematische Bedeutung, die dem Verhältnis der Menschen zum Oberen in der Gesamtdekoration der Stanza della Segnatura zukommt: inmitten der Dichterinnen und Dichter, ja inmitten der Musen sitzt unter Lorbeerbäumen neben dem kastalischen Quell Apoll, seine Viola da braccio spielend, im Aufblick zum Himmel: ein Gott in-

spiriert, numine afflatur, wie es zu Seiten der Personifikation der Poesie inschriftlich heißt, auch er. Eine erhaltene Studie (Lille) zu der Figur des Apoll lehrt, daß Raffael die Gestalt des Gottes zunächst, als Herrn der Musik, aus sich selber musizierend entworfen hatte, dann aber, wie das Fresko zeigt, das Inspirationsmotiv eingeführt hat: das ist unantik, so möchte ein Orpheus musizieren, nicht aber der Gott. Ich verfolge hier nicht Raffaels humanistische Auffassung der Götter als mittlerer Wesen; nehme die Darstellung des Apoll aber als Beleg für die thematische Bedeutung, die Raffael dem Verhältnis zum Oberen in der Stanza della Segnatura, bei der Disputa zum erfüllten Himmel und dessen Unterpand auf Erden, beigemessen hat.

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

Kompositionsanalyse

Ich achte besonders auf die den Sinn bildenden Motivgruppen, deren kompositionelle Einheiten und, um die Betrachtung des Rhythmischen in Gang zu setzen, auf die das Motiv darstellenden kompositionellen Bewegungszüge. Ich achte dabei auf die jeweils vorderen Gestalten und beginne links⁸.

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

⁸ Darauf, möglichst viele Gestalten namentlich zu nennen, habe ich mich nicht eingelassen: wo Raffael eine eindeutige, unvergängliche Benennung wollte, ist sie unzweifelhaft und gegebenenfalls durch Beschriftung gesichert und hier berücksichtigt. Das Gleiche gilt für die Schule von Athen in Kap. III vorliegender Schrift.

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

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

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

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

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

Bisher haben wir eine ähnlich wiederholte Gruppen- und Figurenfolge beobachtet: eine Dreiergruppe, dann folgend eine Einzelfigur, und nochmals eine Dreiergruppe und folgend eine Einzelfigur. Doch ist die Motivfolge umgekehrt: zunächst die Drei mit einem Buche beschäftigt und der Eine zum Schauen ladend, sodann die Drei ins Schauen drängend und der Eine gelassen zum Buche gewen-