

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 837

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

The Times Literary Supplement bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael
Bild-Beschreibung

Natur, Raum und Geschichte
in der Kunst

Mit einem Nachwort
von Bernd Growe

Unter Mitarbeit von Bernd Growe
herausgegeben von
Hans-Jürgen Heinrichs

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Raphael, Max:

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

Raphael, Max:

Bild-Beschreibung : Natur, Raum und Geschichte
in der Kunst / Max Raphael.

Mit e. Nachw. von Bernd Growe.

Unter Mitarb. von Bernd Growe

hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –
Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 837)

ISBN 3-518-28437-1 kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Bild-Beschreibung. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 837

Erste Auflage 1989

© Campus Verlag Frankfurt am Main und New York 1987

Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung

des Campus Verlags Frankfurt am Main und New York

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 94 93 92 91 90 89

Inhalt

Einleitung des Herausgebers	7
Geschichte und Geschichtsbilder	29
<i>Anhang:</i>	
Über den Geschichtsmaler Kurt Seligmann . . .	40
Die drei Einheiten – Raum, Zeit, Handlung . . .	47
Anmerkungen zum Barock	55
Figur, Licht und Raum bei Tilman Riemenschneider	67
Hat Leonardo eine Hieroglyphe entziffert? . . .	75
Fläche und Raum im <i>Abendmahl</i> Leonardos . .	81
Raum und Körper (Figur) bei Raffael und Leonardo	97
Tintoretto: <i>Die Auffindung Mosis</i> und Vergleich mit Tizians <i>Venus und Adonis</i>	167
El Greco: <i>Ansicht von Toledo</i>	219
El Greco: <i>Portrait eines Kardinals</i>	239
Jan Vermeer: <i>Schlafendes Mädchen</i>	265
Hals, Velasquez und van Dyck	308
Zur Weltanschauung von Frans Hals	309
Anmerkungen zum Vergleich zwischen Hals und van Dyck	325
Das Daseinsgefühl bei Hals und Velasquez . .	353
Abbildungen Hals, van Dyck, Velasquez	374
Abbildungsnachweise	412
Kommentierte Textnachweise	420
Nachwort von Bernd Growe	427
Register	463

Und dann mute ich doch den Kunsthistorikern etwas viel zu. Ich verlange auf der einen Seite, daß man jedes Kunstwerk als eine einmalige Leistung bis zum Ende analysiert, ohne bisher selbst zu sehen, welche Abstraktionen nötig sind, um aus diesen einmaligen Leistungen wirkliche Kunstgeschichte (und nicht bloß die von Schulzusammenhängen) zu machen. Ich verlange auf der anderen Seite, daß man jedes Werk in Zusammenhang bringt mit allen historischen Bedingungen und dies nicht bloß als Fakten sondern als Methoden – was ich selbst noch nicht zu meiner vollen Befriedigung habe tun können und was wohl die Kräfte eines Einzelnen übersteigt. ... Ich bin also auf ein Abenteuer eingeschifft, dessen Ausgang ich selbst noch nicht kenne – wie sollen das andere Menschen auf Grund eines fragmentarischen Materials verstehen? Und schließlich ist ja nicht nur das Abenteuer gewagt, sondern die Darstellung schwer zugänglich.

Brief Max Raphaels vom
27. Juli 1947 an Claude
Schaefer (von diesem mitgeteilt)

Einleitung des Herausgebers

»Die *Empirische Kunstwissenschaft* stellt sich die Aufgabe, die Kunst und nur diese zum Gegenstand der Erkenntnis zu machen ... Ich werde eine Theorie der Kunst entwickeln, die ich empirisch nenne, weil sie aus der Analyse von Kunstwerken aller Zeiten und Völker gewonnen wurde.« Dieses von Max Raphael (1984b: 305) in dem Vorwort von 1941 zu den *Grundbegriffen der Kunstbetrachtung* formulierte Anliegen hat ihn sein Leben lang beschäftigt und findet seinen umfassendsten Niederschlag in *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* ›*The Demands of Art*‹. Den dort vorgelegten Werkanalysen (zu Cézanne, Giotto, Degas, Rembrandt und Picasso) schließen sich hier erstmals veröffentlichte Analysen an. »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?« ist auch die leitende Frage dieses Bandes.

Diese Frage galt es allererst zu entwickeln, als Raphael das Projekt einer empirischen Kunstwissenschaft erstmals um 1932/33 (*Proudhon Marx Picasso*) im Kontext einer materialistischen Begründung ins Auge faßte. Er mußte sich für seine Bild-Theorie einen Weg suchen zwischen dem normativ-idealen Schaffensbegriff verstehender Geisteswissenschaft und dem Dogmatismus herrschender marxistischer Lehre. Er entwickelte den Begriff der »relativen Autonomie der Kunst«, in dem das lebensphilosophische Erbe (gegen Hegels Systemdenken) und die marxistische Einsicht in die Abhängigkeit künstlerischer Produk-

tion zusammengesehen sind. Entscheidend wird – nach dieser frühen Vermittlungssuche zwischen künstlerischer Subjektivität und gesellschaftlichen Bedingungen – die Konzentration auf das einzelne Kunstwerk und die Form, wie es Raphael (1984b: 7ff.) bereits programmatisch im Vorwort von 1930 zu *The Demands of Art* vorwegnimmt: Ausgehend vom bestimmten Kunstwerk, von dem sinnlich Erfassbaren und dem darin durch konstituierende Begriffe Beschreib- und Deutbaren, versetzen wir uns in einen der Werk-Produktion ähnlichen produktiven Akt, der auch über das Bild hinaus in die Geschichte weist. »Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung ist das *Sehen* – verstanden als eine Leistung nicht nur des Auges, sondern aller menschlichen Kräfte. Sehen ist eine doppelte, *aktive* Beziehung zu den Dingen« – Introjizieren und Projizieren. Und in der einleitenden Cézanne-Analyse (um 1947) wird dies praktisch durchgeführt und theoretisch präzisiert: *Sehen, Konzipieren, Komponieren* bilden weder im Prozeß der Produktion noch in der Reproduktion des Betrachters eine zeitliche Folge, sondern vollziehen sich gleichzeitig. (1984b: 45)

Wie läßt sich die dem Kunstwerk eigene Realitätsart, das »Werk« und die *Sprache* der Bilder und Formen bestimmen? Angestachelt von der veränderten Kunst und Kunsterfahrung in der Moderne und angezogen von der Kunst im 15. bis 19. Jahrhundert, konzentriert sich Raphael auf die »schöpferische Methode des Künstlers«, zerlegt Werk für Werk sozusagen in einem beschleunigten Schritt-Tempo, und zeichnet die *Physiognomie* des Bildes nach, von der manche kritisch, manche bewundernd gesagt haben, sie zeige

immer auch die Handschrift, ja die Physiognomie Max Raphaels.

Die Aufsätze zu Beginn des vorliegenden Bandes stecken den kunsttheoretischen und geschichtsphilosophischen Rahmen ab, in dem sich die Bildbeschreibungen und Bildanalysen des Hauptteils entfalten. Diese Bild-Beschreibungen im wörtlichen Sinn hat Raphael von 1945 bis zu seinem Tod 1952 in New York für ein Projekt geschrieben, an dem sein Herz hing, das wohl kaum ein anderer mit einer derartigen Besessenheit und Kennerschaft verfolgt hätte und das die entscheidende Wende in seinem Leben hätte bedeuten können: »Masterpieces in American Museums«. Der Plan, daß Raphael alle damals wichtigen Bilder in amerikanischen Museen inventarisieren und kunstwissenschaftlich beschreiben sollte, schien gesichert und zerschlug sich doch, wie das meiste in seinem Leben, aus »unerfindlichen« Gründen.

Eine solche Arbeit, die ja auch mit Sicherheit weitere Aufträge und Studien nach sich gezogen hätte, wäre eine gesellschaftliche Form für sein Privatgelehrten-Dasein gewesen, eine Form, die bei seiner Kompromißlosigkeit und geistigen Unbestechlichkeit unter keinen Umständen eine wie auch immer geartete Einbuße seiner Forschung bedeuten konnte. Sie hätte ihm vielmehr eine Freiheit gegeben, die auch die von ihm ins Auge gefaßte Fortsetzung seiner Höhlenforschung in Südeuropa in einem größeren Rahmen ermöglicht hätte.

Für Raphael, der sich an den Objekten abarbeitete und der in den letzten Jahren vor seinem Tod ganz in

dieser einsiedlerischen Tätigkeit versank, wäre eine solche offizielle Funktion auch wieder die Öffnung zum Publikum hin gewesen, für das er schrieb und an das er immer bei seinen Analysen dachte: *er schrieb, um zu lehren*. Was ihm zeitweise als das äußerste Glück erschien – man könnte mich bei Brot und Wasser im Prado einschließen,¹ oder wie es in Rilkes Gedicht »Sag, soll ich reisen« heißt: *und will die Priester durch Bestechung reizen, / daß sie mich legen vor das stärkste Standbild / und fortgehn und die Tempeltore schließen* – das konnte dann nicht mehr als Glück empfunden werden, als es als Nichtgelingen, nichtgewollte Vereinzelung, als Ausschluß von der öffentlichen Kunstdiskussion verstanden werden mußte.

Raphael war ein Mann der Entwürfe und Fragmente, aber immer im Rahmen großer, ja überdimensionaler Projekte. Einer, der jedes Bild selbst noch einmal entwarf, skizzierte, konstruierte, sich Strich für Strich in die Situation dessen versetzte, der das Original schuf. Wie muß er Frans Hals oder van Gogh angestaunt haben, von denen keinerlei Skizzen oder Entwürfe überliefert sind. »Sie blicken ihren Gegenstand mit magischem Auge an, und schon saust der Pinsel mit flinken, raschen Hieben. Sie müssen nicht ordnen, nicht sammeln, nicht disponieren. Schaffen ist für sie Strömen, Schwung, Leichtigkeit.« (Stefan Zweig 1984: 360)

In Raphaels Konzeption steht im Mittelpunkt dieser Studien die Frage nach dem Raum; er verfolgt, an kunstgeschichtlich frühen Beispielen, die Fragestellung, die auch seine Studie über Braques Raumgestal-

tung leitete. Den an der Erfassung und Erkenntnis der Bilder Interessierten geradezu penetrant auf die historisch bedingte und die individuell gefaßte Raumgestaltung zu verweisen, ist eines der zentralsten Anliegen in allen seinen Werkanalysen. In dieser Beschränkung kann er uns etwa Leonardos *Abendmahl* mit einer Intensität neu sehen lassen, daß – um es in Anlehnung an J. G. Fichte zu formulieren – unserem Sehen fortan ein (geschultes) Auge eingesetzt ist.

Meist wird man bei Raphael von den ersten Seiten »überrumpelt«: man *gleitet* nicht in die andere Bilderwelt, man wird hineingestoßen, in sie hineinversetzt, ausgesetzt. Ohne Umschweife beginnt er in den Bildanalysen, wie ein Chirurg, zu zerlegen, und wie ein Architekt, vor unseren Augen das Ganze neu zu bauen. Diese Art zu sehen, zu denken und zu schreiben, ist schroff, kompromißlos, abweisend und (nach einiger Zeit) vertraut, »intim«. Man ist extrem nah am Zu-Sehenden. Und das Ende seiner Texte? Manchmal ist es wie ein glühendes, feuriges Finale: Raphael steigert sich zuweilen in seine Erkenntnisse wie in Beschwörungsformeln.

Wie er am Ende des Textes zu El Grecos *Portrait eines Kardinals* zeigt, daß »dieser Mensch ... weder eine Beziehung zu Gott noch zur irdischen Welt hat, sondern nur eine zum Tod und zur Macht. Er tötet, weil er glauben möchte und nicht glauben kann ...«, wie er am Schluß der Analyse von El Grecos *Ansicht von Toledo* über den Begriff des Dramatischen zum Vergleich zwischen Greco und Tintoretto ansetzt, wie er am Ende des Aufsatzes »Raum und Körper (Figur) bei Raffael und Leonardo« beide Maler gegeneinan-

dersetzt, mit ihnen spielt, einen verteidigt, dem anderen entgegnet, etwas verwirft, alle Fäden neu aufnimmt und alles zusammenfügt, erinnert in seiner kompromißlosen Dichte und Exzessivität an rituelle Trance, kultisches und zeremonielles Reden. Das geht nicht ohne Wiederholungen und Monotonie.

Für Raphael ist jedes »große« Bild eine *sensation*, die ihn zur Analyse und Interpretation auffordert. Er ist von gleichschwebender Aufmerksamkeit jedem Form gewordenen Inhalt gegenüber und doch auch bestimmt von der Idee, die er im Bild realisiert sieht, im Vergleich zu ..., in Abhebung von ...

Raphael kann nie wegsehen, von etwas absehen, sein Auge beißt sich in das Objekt fest, will es durchdringen, analysieren. Darin ist auch etwas Gewalthaftes: das Andere nicht für sich bestehen lassen zu können. An Raphael wird der Unterschied deutlich zwischen *Schauen* und *Sehen*. Raphael sieht auf das Bild, will es *durchschauen* und beschreibt es: Bild-Beschreibung, nicht Bild-Betrachtung ist sein Metier.

Wie eine Bildbeschreibung zu beginnen sei, ist für Raphael eindeutig. Zuerst will er immer den formalen Aufbau eines Bildes erfassen² und damit die Dynamik der dargestellten Bewegungen: Wer befindet sich auf welcher Linie, in welchen Schnittpunkten und auf welcher Ebene bzw. Fläche, wie ist der Raum durch Figuren und Gegenstände aufgeteilt, wer geht oder sieht wohin, was fällt oder steigt (z.B. das Licht oder ein Engel)? Wie verteilen sich Farbe, Licht und Schatten auf dem Bild, wie bestimmen sich Schwere, Höhe, Breite, Diagonale und Waagrechte, Stofflichkeit und Materialität?

Tintoretto scheint mit seinem Bild *Die Auffindung Moses* für Raphaels Vorgehen geradezu ideal gewesen zu sein: Das Bild entspricht vollständig dem analytischen Verfahren Raphaels (den Vorwurf der Projektion kann nur seine Analyse selbst widerlegen). Die Organisationsebene seiner Gedanken und die des analysierten Bildes, seine Gedankenketten und die vom Maler gestalteten Räume, seine gedanklichen und die bildnerischen Assoziationen scheinen deklungsgleich. »Das Sujet ist Vorwand für die Entfaltung von Licht, Farbe, Proportion, Konstruktion, Raumgliederung, Richtungsbewegung etc. ... selbst wenn man einen Sinn gefunden oder hineingelegt hat, kehrt man zum Genuß der materiellen und formalen Sinnlichkeit³ zurück ... das Sinnliche enthält nicht nur das, es ist der ganze Sinn ... Welches ist nun die Methode, mit der Tintoretto das bloß materiell-Sinnliche zu einer geistigen Sinnlichkeit macht, die als sie selbst der letzte Genuß ist?« Indem Raphael bei Tintoretto (man vergleiche auch seine Tizian-Analyse) diese Einheit und die dazu führende Methode ausfindig macht, favorisiert er dessen Werk denn auch sehr entschieden gegenüber den »Einseitigen« El Greco (»metaphysisch-mystisch«) und Manet (»sensualistisch-zynisch«).

Raphael geht formalistisch, technisch vor, aber im Sinne der Dynamik, der Erschließung des Raums, durch den die Personen leben. Er geht nicht von den Inhalten aus (die Identität der Personen in Raffaels *Schule von Athen* beispielsweise bleibt völlig peripher, eine Frage, mit der sonst alle Kunstwissenschaftler beginnen und bei der sie oft auch stehenbleiben);

Raphael ist der *Techniker* der Bildbeschreibung. Pasteurs kluger Satz: »Die Mikrobe bedeutet nichts, alles hängt von ihrem Lebensraum ab« läßt sich in seiner Struktur auch für Raphaels Idee formulieren: Die einzelne Figur (z.B. Vermeers Schlafendes Mädchen) ist nichts, alles hängt von ihrem Lebens-Raum ab.

Diese Art der Beschreibung erschließt Bildwerke immer von ihrem Aufbau her, nicht von den Bedingungen, unter denen sie entstanden sind. Diese Vorgehensweise sah Raphael (1984b: 58) von den Künstlern selbst vorgegeben: »Cézanne wollte nicht Aussagen *über* etwas machen, sondern dieses Etwas selbst zur Sprache bringen« – und so ist es auch im und am Werk zu erfahren. Da jedes bildkonstituierende Detail aus dem Bild, seiner Sprache und Grammatik gewonnen wird, malt man es gleichsam Stück für Stück selbst und »hat« es am Ende fast handgreiflich, konkret. Es ist nackt, ohne Dekor. Das *Gefühl* für das Bild erschließt man sich geradezu mathematisch, geometrisch, konstruktiv, denkend. Man bekommt nichts vorgefühlt, wohl aber vorgedacht. *Das Gefühl als Resultat des präzisen Sehens.*

Zu Resultaten muß man sich bei Raphael – im Gegensatz zum Bloch etwa, der immer mit Pauken und Trompeten einsetzt – hindurcharbeiten.⁴ In der Vermeer-Analyse ist es ein langer, dornenreicher Weg einer extrem technischen, konstruierenden Bilderschließung, die andererseits sehr symbolträchtig, fast überdeutend (»Entjungferungstraum« etc.) wird, ehe Raphael das entscheidende innovative Moment einbringt (»Es ist ein konstruktives Element im Bild ..., ein Netzwerk ...«) und so die Modernität Ver-

meers zeigt. Die äußerst spannenden Schlußfolgerungen, die das Einzelwerk geschichtlich einordnen, brechen leider verhältnismäßig abrupt ab⁵, Raphael drängt zu einem Schluß, vieles wird nur skizziert. Es ist nicht das große Finale der Leonardo- und El Greco-Studien. Auch bleibt Vermeer als Maler viel undeutlicher als etwa Leonardo oder Raffael. Und es fehlt die Meisterschaft des Tintoretto-Textes: es fehlt die Analyse, die über das Bild hinausgeht, auf die gesellschaftliche und weltanschauliche »Umwelt«.

Raphaels Ausgangspunkt ist nicht die Künstler-Biographie, und er beabsichtigt nicht die Übertragung des am Bild Erkannten und als Form und Bildgestalt Beschriebenen auf die Person des Künstlers bzw. dessen Werkentwicklung, wohl aber auf dessen Weltanschauung und die Kunst bestimmende Geschichte. (Wie frei ihn dies für die Beurteilung eines Werkes macht, das ihm eigentlich von dessen Thematik und seiner eigenen Biographie her nahe stehen müßte, demgegenüber er aber durch eine vorbehaltlose Analyse zu einer entschiedenen Anlehnung gelangt, zeigt exemplarisch sein Text über Picassos *Guernica*, in Raphael 1984b).

Zeichnen sich viele von Raphaels frühen Arbeiten zu Picasso, Matisse oder Rodin, Pechstein oder Hodler durch ihren direkten Zugang zur Person des Malers und durch die Werkstattatmosphäre seiner Analyse aus, so tritt in den vorliegenden Studien (im Hauptteil), wie auch schon in dem Band über Braques *Raumgestaltungen* der Künstler ganz zurück. Man erhält keine Antwort auf die Frage: Wer war Tintoretto oder Vermeer, wie haben sie gelebt, unter welchen

Bedingungen gearbeitet, wer waren ihre Auftraggeber? – Fragen, die er allerdings in den Frans Hals-Analysen kontinuierlich anschneidet.

In Raphaels Analysen erscheint jedes von ihm beschriebene Kunstwerk als ein von Notwendigkeit, Unausweichlichkeit und Gesetz bestimmtes Werk. Selbst wenn man in Betracht zieht, daß er nur Meisterwerke zum Gegenstand nimmt, so erstaunt doch der geringe Anteil, den er dem Zufälligen und Modischen, dem Individuellen, Unbestimmten, Nicht-Formgewordenen läßt. Es scheint, als gäbe es in diesen Werken letztlich keine offenen Bezüge und Leerstellen, nichts Unausgefülltes, keinen *Sinn*, der viele *Bedeutungen* zuließe. Lernt man beispielsweise das Werk Tintoretos durch den (Fragment gebliebenen) großen dramatischen und essayistischen Entwurf von Sartre »Der Eingeschlossene von Venedig« kennen, sieht man sich mit völlig anderen Bedingungen, unter denen das Werk entstanden ist, konfrontiert, als sie Raphaels Werkanalysen nahelegen (denn der Maler ist bei ihm nur schemenhaft erkennbar).⁶

Tintoretos Leben ist ein Kampf, ein Drama, er wird, nach einem glänzenden Start, besiegt – und stirbt. Sein Verhältnis zu Tizian ist von Anekdoten umrankt; fest steht, Tizian war »König«, von unglaublicher Lebenskraft, und außer ihm hat Tintoretto schließlich auch Venedig zum Feind. Vor 1548 (*Befreiung des Sklaven durch den heiligen Markus*) »sind die Götter für ihn, nachher gegen ihn ... Nun plötzlich wandelt sich Jacopo zu sich selbst, wird zu einem hektischen, gehetzten Vogelfreien, zu Tintoretto ... verwandelt sich diese Verbissenheit in Wut; er möchte

produzieren, unaufhörlich schaffen ... Etwas wie ein Außer-sich-Sein.« (Sartre 1971: 233-43) Sein verzehrend kopfloser, karrieristischer Kampf in einer von Malern überfüllten Stadt beginnt, dominiert von Enttäuschung, Angst und Haß; er bietet sich und sein Werk zu Spottpreisen, mit Rabatt, an und denkt dabei immer ans Geschäft. Er ist erfindungsreich, er ist korrupt und unterwürfig, er plagiiert und verkündet, wahrheitsgemäß: »Bei mir gibt es Originalwerke zum Preis einer Kopie«.

Ist dies einem Bild wie *Die Auffindung Mosis* anzusehen? Um 1550 entstanden,⁷ steht es im Schnittpunkt dieses von Sartre beschriebenen *Vorher* und *Nachher*. Bei Raphael erfahren wir das Bild in seiner eigenen, immanenten Logik; Farbe, Licht, Proportion etc. entfalten sich nach künstlerischen Gesetzen; das Verhältnis zu Tizian wird auf der Ebene der Weltanschauung und des Bildaufbaus abgehandelt. Was aber ist daran Produkt der Zeit⁸ und des »Marktes«? Sartre (ebd. 234-239): »... am Anfang des 16. Jahrhunderts ist die Kunst des Malens eine höchst komplizierte, geradezu zeremonielle, durch eine Vielfalt von Rezepten und Riten beschwerte Technik, mehr Geschicklichkeit als Können, eher eine Summe verschiedener Verfahren als eine Methode ... niemand konnte damals *für sich selbst arbeiten*. Heutzutage ist die Malerei ein Jahrmarkt der Bilder; damals war sie ein Jahrmarkt der Maler ... Alles war vertraglich festgelegt: Thema des Gemäldes, Anzahl der Personen, ihre Eigenschaften, manchmal sogar ihre Stellungen, äußere Maße des Bildes; dazu kam der Zwang religiöser und geschmacklicher Traditionen ...« – In wessen Auftrag aber war

Die Auffindung Mosis gemalt, was war vorgegeben, was tradiert? Ist die Fragestellung *konstitutiv* oder der Bildanalyse *nachträglich* angehängt? Raphael hat sich mit diesem Problem ein Leben lang auseinandergesetzt. Er war zu der Überzeugung gekommen: Was im Bild Form geworden ist, muß aus dem Bild analysiert werden. Das ist der Ansatz der empirischen Kunstwissenschaft.

Die Theorie der ästhetischen Gefühle soll der Vermittlung zwischen dem ästhetischen Schaffensprozeß und der sozialen Wirkung des Werks dienen. Ergänzend zu dem diesem Band als Motto vorangestellten Zitat kann eine weitere Passage aus einem früheren Brief Raphaels an Claude Schaefer (vom 14. 11. 1943) verdeutlichen, auf welchem Hintergrund bzw. zu welchem Ziel hin Raphael die hier vorliegenden Bildbeschreibungen durchführte: »Es war mir schon lange klar, daß der Zusammenhang zwischen der Kunst und dem ›Unterbau‹ (Wirtschaft, Gesellschaft und Politik) nur dann befriedigend hergestellt werden könne, wenn man zeigen kann, welche *Gefühle* durch diesen Unterbau ausgelöst werden, denn es sind (neben den Milieuerscheinungen) die Gefühle (Emotionen jeglicher Art), von denen der Künstler ausgeht, um sie in ästhetische Gefühle zu verdichten, die dann ihrerseits die Formenwelt bestimmen. ... Man braucht eine allgemeine Psychologie der Epoche (Feudal-, Kapitalpsychologie) in der speziellen Form jedes Landes und jeder Generation, und man braucht eine Berufs- und vor allem Klassenpsychologie – dies alles überzeugend abgeleitet aus den Tatsachen und Theorien des Unterbaues.«

Bild-Beschreibung ist das Zentrum der Wissenschaft von der Kunst. Ohne diese Aktivität wäre sie substanzlos wie Philosophie ohne Denken oder Literaturwissenschaft ohne Textanalyse. Sie ist zugleich Technik, angewandte Theorie und individuelles Sicheinlassen auf die einzelne Bilderfahrung.

Als sich Raphael zu Anfang dieses Jahrhunderts der Kunst verschrieb, hatte er sehr bald erkannt, daß er die Wissenschaft von der Kunst erst nach seinem an Empirie und Exaktheit orientierten Ideal zu strukturieren hatte, daß es keine ausgebildete Technik der Bild-Beschreibung gab, und daß nur auf ihrer Grundlage eine Kunstwissenschaft zu entwickeln war, die mit Recht als wissenschaftlich bezeichnet werden konnte. Die Art, wie Raphael über einen Zeitraum von vierzig Jahren an dem Aufbau seiner empirischen Kunstwissenschaft festhielt, und seine uns heute kaum mehr vorstellbare Exzessivität und Kontinuität der Bildanalysen, rechtfertigen den das Einzelne und das Allgemeine so exponiert betonenden Titel BILD-BESCHREIBUNG.

Dieser Band schließt in der Konkretheit seiner Beschreibungen außer an *The Demands of Art*, unmittelbar auch an die Studien *Die Farbe Schwarz* und *Raumgestaltungen* an; der theoretische Hintergrund der hier geübten Bild-Beschreibung wird – soweit er nicht in diesen Bänden selbst exponiert ist – in den kunstsoziologischen und philosophischen Schriften, weiterhin in den Bänden *Von Monet zu Picasso*, *Marx Picasso*, *Aufbruch in die Gegenwart* sowie in den bisher weitgehend unpublizierten Arbeiten zum »Klassi-

schen Menschen« und zur »vor- und frühgeschichtlichen Kunst« dargelegt.

Der vorliegende Band will die systematische und historische Aufarbeitung der Grundlagen unserer modernen Kunst vervollständigen und die Fülle von Raphaels Beiträgen hierzu kenntlich machen. Der Zustand der von ihm hinterlassenen Manuskripte, die zu einem großen Teil handschriftliche Entwürfe bzw. redaktionell unabgeschlossene Texte darstellen, begrenzten dabei von vornherein die Ausgabe, die in Raphaels Vorstellung schon von Anfang an etwas Expansives hatte. Er selbst – als großer Phänomenologe und ›Strukturalist‹, als Empiriker und Theoretiker zugleich – hatte einen Plan vor Augen, der zeit seines Lebens allerdings noch nicht einmal bruchstückhaft realisiert worden ist. Die Propyläen-Kunstgeschichte, die Inventarisierung der amerikanischen Kunstschatze oder die Kunstgeschichte des Altertums, des Mittelalters und der Neuzeit (bezogen auf Malerei, Bildhauerei und Architektur) – das waren zwischen 1920 und 1952 Projekte, die Raphael realisieren sollte oder wollte. Daran gemessen ist das bis zu seinem Tod Veröffentlichte peripher; und es wird immer fragmentarisch bleiben, da Raphael die meisten seiner Entwürfe erst abzuschließen beabsichtigte, sobald sich ein Verleger für das Projekt interessierte. Zuweilen beklagte er, daß er »mehr Leidenschaft im Erforschen als im Vollenden« gehabt habe (1985b: 17). Raphaels Schreibtisch hatte viele Schubladen.

Ein Großteil der in diesem Band zusammengetragenen Arbeiten findet sich in Raphaels Nachlaß in Mappe 36 »Metropolitan Museum studies« (Studienmappe

pe 1); andere verstreut in Mappe 14.

Der Plan zum vorliegenden Band reifte im Verlauf der Arbeit an den vorausgegangenen Bänden und wurde durch zahlreiche Hinweise von Ilse Hirschfeld und Claude Schaefer gefördert, die die Bedeutung einzelner Texte für Raphael und seine Studie *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* kannten. Auch wuchs erst nach und nach die Einsicht in die vielen Verästelungen von Raphaels Werk sowie der Mut, diesen nicht nur empathetisch nachzugehen, sondern sie auch editorisch zugänglich zu machen.

Raphael war im Verhältnis zu seinen berühmt gewordenen Zeitgenossen kein überragender Stilist⁹ (»Ich habe keine organische Beziehung zur Sprache«). Seine Sprache hat etwas Gemeißeltes, grob Gehauenes; dafür ist sie nie dekorativ, ausschmückend. Es gibt bei ihm nichts Überflüssiges. Das verwehrten ihm sein exaktes Denken und sein Puritanismus, die er auf die Sprache übertrug.

Redaktionell mußten alle Texte überarbeitet werden, da sie zum Teil nur Rohfassungen darstellen. Sie wurden von Raphael äußerst engzeilig und zumeist seitenlang ohne jeden Absatz geschrieben. Indes hat er diese, wie alle seine Aufsätze völlig übergliedert: in I,1, A, α , a etc., Punkte, die jeweils abermals untergliedert wurden in, 1, 2, a, b, Alfa, Beta etc. Da diese Aufgliederung immer auch bis in einzelne Sätze hineinreicht und oft nur Halbsätze oder Kleinkapitel voneinander abtrennt, wird der Lesefluß ungemein erschwert. (Die endlosen Klammerreihungen verstärken diese Tendenz noch, wobei sie bei Raphael z.T. die Funktion haben, Differenzierungen in der Wertig-

keit und Bedeutung von Beschreibungen und Analysen einzubringen; z.T., scheint er sich auch nur Ersatzbegriffe, eine andere Wortwahl in Klammern vorge-merkt zu haben). Man muß bedenken, daß diese punkte- und zahlenmäßige (auch wertende) Unterteilung vor allem für Raphael selbst Bedeutung hatte: um sich Zäsuren und Markierungen zu setzen, um Trennungslinien in das schier ausufernde Material zu ziehen. Er hat damit auch in die Komprimiertheit seiner Beschreibungen und Analysen Atempausen eingebaut, die er sich selbst nicht gestattete und vor denen er auch zurückzuschrecken schien: aus Furcht, sie könnten Zusammengehöriges aufbrechen. (Dem entspricht auch seine Neigung, in sich vollständige Sätze fortlaufend nur durch Semikola von einander abzutrennen, um keinen »Bruch« entstehen zu lassen.) Wenn ein Text wie der über Vermeers *Schlafendes Mädchen* ohnehin ungemein technisch ist und sich frühestens gegen Mitte zu erschließen beginnt, machen solche formalen Bedingungen die Analyse fast unlesbar.

Was den Texten selbst zuweilen an Anschaulichkeit (im traditionellen Sinn) fehlt, wird durch Raphaels Gepflogenheit ausgeglichen, jede Etappe seiner Analyse durch Handzeichnungen festzuhalten, die Struktur des Beschriebenen aufzuzeigen. Da diese Zeichnungen unterschiedlich stark in den Text integriert sind und in ihrer Bedeutung für das Verständnis des Bildes und Raphaels Analyse stark differieren, wurde mit ihrer Reproduktion entsprechend verschieden verfahren. Sind sie konstitutiv für die Analyse und haben sie zeitweilig eine dem Text gleichwertige Funk-

tion (wie in der Vermeer-Analyse), wurden sie auch wie Textpassagen behandelt und kontinuierlich wiedergegeben; verdoppeln sie dagegen nur das im Text Gesagte, wurden sie weggelassen.

Redigierend bin ich so verfahren, daß ich Raphaels Absätze (sowie die von ihm angedeuteten Absätze) übernommen und jeweils differenziert habe: in Leerzeile bzw. neue Zeile. Seine punkte- und zahlenmäßigen »Übergliederungen« habe ich so kenntlich gemacht, daß vor einer jeden solchen Aufzählung in der Regel eine Leerzeile ist, die folgenden Punkte durch doppelte Einzüge markiert sind und dann wieder in der Regel eine Leerzeile folgt. Den durchgeschriebenen Text habe ich zudem stark aufgegliedert (durch Leerzeilen bzw. neuen Zeilenbeginn). Da die Texte selbst dem Leser keine Möglichkeit des »Überfliegens« lassen, verstärkt Raphaels dichtgedrängte Schreibweise noch die Anstrengung der Lektüre und vermindert die »Lust am Text«.

Die bibliographischen Angaben in allen Aufsätzen wurden recherchiert und die Bilder so weitgehend reproduziert (Raphaels Vorlagen waren nicht mehr zugänglich), wie sie für den Verlauf seiner Argumentationen von Bedeutung sind. Zusätze in eckiger Klammer stammen vom Herausgeber.

Ohne die Hilfe vieler Raphael-Freunde und Wissenschaftler, namentlich derjenigen von Bernd Growe, wäre dies nicht möglich gewesen. Auch darf nicht Emma Raphaels wertvolle Vorarbeit bei der Transkription von Texten sowie die Unterstützung dieser Ausgabe durch das Germanische Nationalmuseum

und die Verwalter des Raphael-Nachlasses unerwähnt bleiben. Angesichts der unzähligen Konzeptionen, die der jetzigen bei meiner Arbeit vorangegangen sind und anderer mir möglich erscheinender Anordnungen, Bearbeitungen und Bewertungen ist es angebracht, die Verantwortung für den Band allein zu übernehmen. Ich würde mir wünschen, daß man in dem vorliegenden Band »den Raphael« wiederfände, der sich selbst in so vielen Gestaltungen Kontur verliehen hat und doch so lange unerkant geblieben ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. auch Cézanne, den Raphael zitiert: »Ich habe mir geschworen, malend vor der Staffelei zu sterben.« (Raphael 1984b: 63, vgl. auch ebd.: 312)
- 2 Schon 1930 forderte Raphael (1984b: 9) im Vorwort zu *The Demands of Art*, man solle sich allererst »von allem (namentlich kunsthistorischem) Wissen« freimachen. Wie er dabei der Kunstwissenschaft vorausseilt und von ihr ignoriert bzw. attackiert wird, hat Growe (in Raphael 1984b: 372-287) vor allem in bezug auf Raphaels Aufsätze zu Cézanne, Degas und Giotto gezeigt.
- 3 Diese Beschreibung gleicht derjenigen eines chinesischen Schriftzeichens, einer Stele, die nicht auf einen Sinn verweist, sondern das Gesagte *ist*.
- 4 Die bestimmende Form der einleitenden Texte dieses Bandes ist die Form des Essays; im Hauptteil ist es diejenige der Studie. Dem *Essay* (»so etwas wie der Chronist des gesellschaftlichen Trieblebens«, behaftet mit dem »Geruch eines intellektuellen Halbweltmediums«, Gisela von Wysocki) steht die Reinheit und Präzision, die Ableitung jeder Aussage und die thematische Beschränkung und Strenge in der *Studie* gegenüber.

- 5 Man darf allerdings auch nicht vergessen, daß diese Texte fragmentarisch sind und von Raphael für eine Veröffentlichung noch vervollständigt worden wären.
- 6 Aufschlußreich wäre an dieser Stelle auch, Raphaels Vorgehensweise in seinen Leonardo-Analysen mit derjenigen von Freud, Valéry oder Schumacher zu vergleichen.
Zur Frage des Auftraggebers von Leonardos *Abendmahl* vgl. Schumacher (1985: 114ff.) und im allgemeinen vor allem Burke (1984: 85ff.), zu Frans Hals vgl. in diesem Band, S. 317f.
- 7 Raphael legt Wert darauf, daß es sich um ein frühes Bild Tintoretto's handelt; heute wird es verschiedentlich auch wesentlich später datiert (um 1570). Vgl. auch S. 176.
- 8 Raphael spricht nur einmal, beiläufig, von der »Zeitstimmung«.
- 9 Die zu Anfang dieses Bandes stehenden allgemeineren Aufsätze sind hingegen sprachlich sehr durchgearbeitet; in den Bild-Beschreibungen scheint Raphael zeitweise seine gesamte Energie in die analytische Detailarbeit zu stecken.

Literaturverzeichnis

1. Arbeiten von Max Raphael:

- Raphael, M. (1921): *Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst*. München (Delphin)
- (1930): *Der dorische Tempel (dargestellt am Poseidontempel zu Paestum)*. Augsburg (Filser)
 - (1974): *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage (überarbeitete Fassung der 1934 erschienenen »Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik«)*. Frankfurt/M.
 - (1975): *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*. Frankfurt/M.
 - (1976) *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften*. Hrsg. von Jutta Held und Norbert Schneider. Frankfurt/M.
 - (1979): *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole*. Hrsg. von S. Chesney und I. Hirschfeld. Frankfurt/M. (alle S. Fischer)
 - (1983a): *Marx Picasso. Die Renaissance des Mythos in der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt/M.
 - (1983b): *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik in der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt/M.
 - (1984a): *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Frankfurt/M.
 - (1984b): *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? »The Demands of Art«*. Alle vier Bände hrsg. von Klaus Binder. Frankfurt/M. (Qumran)
 - (1985a): *Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.
 - (1985b): *Lebens-Erinnerungen. Briefe, Tagebücher, Skizzen, Essays*. Frankfurt/M.
 - (1986): *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*. Frankfurt/M. Alle drei Bände hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/M. (Qumran)

2. Sekundärliteratur:

- Abels, J.G. (1985): Erkenntnis der Bilder. Die Perspektive in der Kunst der Renaissance. Frankfurt/M. – New York
- Antal, F. (1980): Raffael zwischen Klassizismus und Manierismus. Eine sozialgeschichtliche Einführung in die mittelitalienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Gießen
- Burke, P. (1984): Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin
- Freud, S. (1969): Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. In: Studienausgabe, Bd. X (Bildende Kunst und Literatur), S. 87-159. Frankfurt/M.
- Mecacci, L. (1986): Das einzigartige Gehirn. Über den Zusammenhang von Hirnstruktur und Individualität. Frankfurt/M. – New York
- Panofsky, E. (1979): Die Renaissancen der europäischen Kunst. Frankfurt/M.
- Rilke, R.M. (1948): Ausgewählte Werke, Bd. I
- Sartre, J.-P. (1971): Der Eingeschlossene von Venedig. In: Porträts und Perspektiven, S. 233-276. Reinbek
- Schumacher, J. (1985): Leonardo da Vinci. Maler und Forscher in anarchistischer Gesellschaft. Berlin
- Valéry, P. (1960): Leonardo. Drei Essays (Einführung in die Methode des Leonardo da Vinci, Anmerkung und Abschweifung, Leonardo und die Philosophen). Frankfurt/M.
- Zweig, St. (1984): Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Frankfurt/M.

Geschichte und Geschichtsbilder



Le Nain, Bauernfamilie, ca. 1640

Das 17. Jahrhundert hat den Grund gelegt für die Herrschaft des Menschen über die Natur, das 19. Jahrhundert für die Herrschaft des Menschen über seine eigene Geschichte. Das eine wie das andere konnte erst statthaben, als die Sklavenwirtschaft beseitigt und die menschliche Arbeit eine freie Ware geworden war: als die Besitzenden ein Interesse daran hatten, menschliche Arbeitskraft durch billigere mechanische Verfahren zu ersetzen. Die industrielle Revolution, welche die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse realisierte, schuf die Einsicht in die ökonomischen Fundamente des gesellschaftlichen Geschehens wie in die ideologischen Interpretationen der Geschichtsschreibung, d.h. in deren soziologische Relativität. Wie sie den geschichtlichen Stoff in eine ungeahnte Vorgeschichte erweiterte und zu Völkern, die den Kampf mit der Umwelt durch ein Ausweichen vor den Schwierigkeiten ersetzt hatten, bei den ersten Materialien stehen geblieben und die diesen adäquate geistige Stufe kompliziert hatten, so eröffnete sie den Blick in eine Zukunft, für die die gesamte bisherige Geschichte nur eine zweite Etappe der Vorgeschichte sein wird. Denn wenn man Recht hatte, mit der schriftlichen Aufzeichnung die Geschichte beginnen zu lassen, ungeachtet aller Zeugen einer älteren Vergangenheit, so wird der Fortfall der Bewußtseinstäuschung in diesen schriftlichen Aufzeichnungen erst die Geschichte als Wissenschaft begründen. Bis dahin kennen wir nur das Geschichtsbild als die Ideologie derjenigen, die an der »richtigen« Darstellung ein Herrschaftsinteresse hatten.

Die Relativität der Interpretation bezieht sich nicht

nur auf die erste Fixierung, sondern auf eine fortlaufende und sich wandelnde Einschränkung. Im Gegensatz zum Mittelalter sieht man heute weniger in der Erschlagung Abels durch Kain als vielmehr in der Goliaths durch David Geschichte, weil diese sich als Vertreter zweier Nationen gegenüberstanden. Aber im Brudermord ist jener Augenblick der Geschichte festgehalten, in dem sich der Ackerbauer gegen den Hirten empört, wo dessen Opfer Gott wohlgefälliger war, d.h., als der wirtschaftlich abhängige Hirte Gewalt über den Bauern gewinnen wollte. Die ganze Vorgeschichte seit Beginn der Seßhaftigkeit ist erfüllt von diesen Berufs- und Klassenkämpfen zwischen Jägern, Hirten, Bauern – Männern und Frauen ein- und desselben Volkes oder mehrerer Völker. Nur die Geschichtsschreiber haben noch nicht davon Kenntnis genommen, daß Klassenkämpfe nach innen und politische Kriege nach außen ein- und dieselbe Geschichte sind und sich wechselseitig erklären.

Eine *Geschichte der Zukunft* ist nicht ein Paradox, sie war eine Wirklichkeit in den Tagen, als der unter der Magie lebende Held den Feind eines andern Stammes oder Berufes zuerst *in effigie* tötete, um ihn dann in Wirklichkeit zu töten. Denn im magischen Bereich ist eine Vorbereitung ohne Tat ebenso sinnlos wie die Tat ohne Vorbereitung, und darum ist die bewußte Tat bereits ein Moment der Geschichte (während der Mensch später das Bewußtsein erst nach der Tat und in ihrer Verfälschung bekam und darum Geschichte an die Vergangenheit knüpfte). Der Prophet dagegen macht nicht Geschichte, weil zwischen Gedanke und Handlung eine Scheidung eingetreten ist, derart, daß

die kontemplative Vision des Einzelnen der Aktion des Volkes ein Ziel vorhält, ohne ihm die Mittel zur Verwirklichung zu geben. Doch hat das 19. Jahrhundert gezeigt, daß eine wissenschaftliche Voraussage im Bereich des Geschehens realisiert worden ist – nach siebzig Jahren.

Die ägyptische Vorgeschichte zeigt uns nicht nur das erste, magische, sondern auch das erste religiöse Geschichtsbild: Die einzelnen Momente aus dem Leben eines toten Fürsten und die Barken, die ihn zum zweiten Leben fahren oder begleiten, wo sich das erste wiederholen wird. Die Universalität der Zeit ist das Charakteristische; das religiöse Geschichtsbild beansprucht, die ganze Vergangenheit und die ganze Zukunft zu umfassen. Vom ersten Sündenfall über die Erlösung durch Christi Opfertod bis zum jüngsten Gericht reicht das christliche Geschichtsbild. Aber in allen religiösen Geschichtsbildern hat die Gegenwart nur Sinn als Kreuzungspunkt der beiden Extreme: als Folge der Vergangenheit (der ersten Ursache) und zur Gewinnung der Zukunft (Seligkeit). Als dieser Kreuzungspunkt jedoch ist die Gegenwart schlechthin notwendig; und die monatlichen Arbeiten des Bauern, die Tätigkeit der Handwerker und Händler und die geistigen Leistungen fehlen auf den Kirchenfenstern und -portalen ebensowenig wie die Erschaffung Adams und das Jüngste Gericht. Die religiöse Geschichtsauffassung war eine zeitgemäße Ideologie, ihre faustische Interpretation ist eine moderne Klitterung.

Die bürgerlichen Ideologen haben die Griechen zu-

erst zum Idol der Synthese aller Gegensätze erhoben und dann zur Vogelscheuche degradiert, in dem sie ihrer Architektur die Raumgestaltung und ihrer Geschichtsschreibung den Zeitsinn absprachen – gemäß der Sehnsucht des beginnenden und der Enttäuschung des endenden Bürgertums. Freilich, wenn man aus Angst vor der Gegenwart in unendliche Unendlichkeiten der Vergangenheiten und der Zukunft flieht, dann wird unverständlich, warum man aus Angst vor dieser schlechten Unendlichkeit sie in die Gegenwart inkorporierte. Nur darum ist das heroische Geschichtsbild der Griechen bedeutend, weil es die ganze Zeit im Augenblick konzentriert und diesem Würde und Wert, d.h. dem verfließenden Leben metaphysischen Rang gibt. Alle geschichtlichen Dimensionen: die körperlich-ökonomische, die sinnlich-politische, die geistige des Gefühls wie des Intellekts ziehen sich in die Zeiteinheit zusammen, um ihr Dauer zu geben, um die sterbende Zeit in Zeitlosigkeit zu verwandeln.

Als zu Beginn der Renaissance das religiöse Weltbild seine Kraft verlor, bekam die Gegenwart einen neuen Wertakzent. Uccello malte eine Gruppe von Rittern seiner Zeit, die in den Kampf aufbrechen will und nicht kann, er malt den Totentanz einer gesellschaftlich nutzlos gewordenen Klasse. Während die Ritter ihr geschichtliches Schicksal erleiden, ohne es zu erkennen, weiß es der Künstler und sagt es nicht nur inhaltlich, indem die eisernen Rüstungen eine Leichenfarbe bekommen, sondern auch durch die Komposition, indem er Farbe und Linie gegeneinander

komponiert: an dem Punkt, an dem die Linie sich in drei Etappen aus dem Knäuel zur Kampfrichtung aufgewickelt hat, ist der Weg des Führers wie der Truppe durch ein Violett von zunehmender Kälte versperrt. Die Ironie der Geschichte und die Komödie des Bewußtseins werden Gegenstand des Geschichtsbildes.

Am Ende der Renaissance gibt uns Veronese unter dem Vorwand einer Hochzeit von Kanaa eine gesellschaftskritische Betrachtung der venezianischen Handelsaristokratie, deren Geld die Ritter aus dem Sattel gehoben hatte: geistig völlig entleert, Kleiderständer für schwere Brokate und Juwelen lassen sich diese Senatoren von schwarzen und weißen Dienern servieren, in die alle Menschlichkeit sich geflüchtet hat wie in die Früchte alle Wärme und aller Duft der Natur; die Künstler stehen im Zentrum des Hufeisentisches und spielen ganz für sich, denn die Scheidung von Macht und Geist ist vollkommen; das Volk ist gaffender Zuschauer am Gelage der Reichen, deren leicht rechtfertigende Maske die Religion ist. Hier hat die Kausalität zu analysieren begonnen und als den Fluch des Kapitalismus die Selbstentfremdung des Menschen festgestellt: die Blindheit des Bewußtseins im Machtgenuß, die Gesichtslosigkeit unter dem Gewicht des Reichtums, den inneren Tod bei äußerer Fülle. Hier beginnt der Weg zu Manet, der die Olympia auf ihr Bettuch legt wie eine Semmel in ein Schaufenster: als käufliche Ware.

Das Geschichtsbild ist durchaus nicht an ein epochemachendes Ereignis gebunden, dessen Wiedergabe oft nur Episode oder Dokument ist, sondern dar-

an, daß das konkrete Einzelne in seiner Funktion zum Ganzen gegeben ist. Le Nains *Bauernfamilie* scheint mir darum ein Geschichtsbild, weil er sie als Klasse malte, ihre Arbeit an der Erde und im Haus auf die Schwere ihrer selbstgewobenen Gewänder übertragend; weil er das Elend ihres Ausgebeutetseins zugleich mit der Kraft gab, die sie sogar unter Louis XIV. zum Aufstand trieb, und die sie anderthalb Jahrhunderte später zur siegreichen Selbstbefreiung vom Joch des Feudalismus befähigte und bis zum heutigen Tag zum mitbestimmenden Faktor der französischen Geschichte machte. Das Außerordentliche der Leistung erhellt sich daraus, daß Le Nain nie einen Nachfolger gefunden hat, denn nie ist eine unterdrückte und zukunftsreiche Klasse mit solcher Größe und Sachlichkeit der Auffassung so vollkommen dargestellt worden. Die Dämmerung einer Epoche gibt dem Künstler die zur Gestaltung nötige Distanz, der Blick in die Zukunft scheint ihn ebenso zu verwirren wie den Wissenschaftler.

Für Rubens war die Geschichte ein Vorwand für die Komposition bewegter farbiger Massen. Von vergangenem und gegenwärtigem Geschehen waren ihm am wichtigsten zwei rosig weiße Kinder auf braunen Löwen im Vordergrund einer tiefen Landschaft: die Harmonie von Kraft und Unschuld, Macht und Geist, Sinnlichkeit und Struktur. Geschichte war, was die Diplomatie mit Vernunft nicht ausschalten konnte oder mit Intrigen einschalten wollte: der irrationale Restbestand. Rubens forderte ihn vor das Forum seiner Palette, und hier gab es nur einen Sieger: den Künstler. Gregor VII. kann in Canossa nicht das

Triumphgefühl gehabt haben, das Rubens empfand als Ursache, Tat und Wirkung seiner Geschichtsbilder. Aber der Restbestand – das waren die Bauern Le Nains und die Bürger des Frans Hals.

Da Selbsterkenntnis einer Gesellschaft noch mehr als die eines Individuums die ironische Forderung eines Seienden an ein Veränderliches ist, so muß jeder Absolutismus die Kausalität durch den Pomp ersetzen, der eben gerade darum Pomp ist, weil der Künstler nur unabsichtlich und gegen seinen Willen den Anteil der »pompe funèbre« zeigen kann, der notwendig im absolutistischen Pomp liegt. Denn die geschichtliche Katastrophe, die sich das Umschlagen ins Gegenteil nennt, ist unvermeidlich, wenn ein Relatives seine Abhängigkeiten verbergen *muß*, weil sie fundamental sind; und sie sind für jeden Absolutismus fundamental, entweder weil er von der bloßen abstrakten Vermittlung zweier entgegengesetzter Wirklichkeiten lebt oder weil er als Strohmann des Unterdrückers dessen Existenz sichert mit Hilfe der betrogenen Unterdrückten. Der Pomp steht für alle Ursachen (auch der negative der Abstraktion). Als David den toten Marat malte, ließ er offen, ob es sich um Ermordung oder Selbstmord handelte, so sehr war die Frage nach der Ursache Tabu in einem Augenblick, als die zur Herrschaft aufsteigende Klasse ihre egoistischen Interessen unter der Maske verteidigte, die Interessen der ganzen Gesellschaft zu vertreten.

Eine Klasse hat eine *echte* Geschichtsmalerei nur soweit sie Handlungen malen läßt, die ihrer Klassen-

ideologie entsprechen und deren Verwirklichung dienen. Als Goya den 3. Mai und Delacroix die *Barrikade* malten, schufen sie Kampfbilder gegen äußeren und inneren Absolutismus, Werke, die eine Epoche nicht bloß repräsentieren, sondern darstellen. Als Delacroix den Einzug in Konstantinopel oder den Tod des Nebukadnezar malte, schuf er in einer sonderbaren Mischung von Antiquiertem und Modernem romantische Seelenporträts für den Salon. Allmählich erlahmte die geschichtsbildende Kraft des Bürgertums und das geschichtliche Sujet, selbst das aktuelle wurde wie ein Stilleben mit gesellschaftlicher statt natürlicher Atmosphäre betrachtet. (Man vergleiche Manets *Erschießung des Kaiser Maximilian.*)

Komplement des abstrakten Geschichtsbildes ist das Genrebild: ein Ausschnitt aus dem alltäglichen, friedlichen, passiven Leben der Klasse, auf deren Rücken die Geschichte gemacht wurde, während sie sich im Genuß des Alltags frei glaubte. Die Monumentalisierung des Genrebildes im 19. Jahrhundert suchte die Mittelklasse zum Träger der Geschichte zu machen, obwohl sie nur auf Erlittenes reagieren, nicht aber agieren kann, da sie keinen Platz im geschichtsbildenden Prozeß der Wirtschaft hat. Courbets Atelier zeigt sehr deutlich, wie für Summanden von Genrebildern die Einheit vergeblich gesucht wird; und es beruht wohl auf einer Courbet unbewußt gebliebenen Notwendigkeit, daß er die monumentalisierten Klein- und Mittelbürger zuerst um eine offene Grabgrube versammelte. Denn als Courbet die Unproduktiven zu Geschichtsträgern erhöhte, hatte Marx nicht bloß diese Utopie aufgedeckt, sondern alle bisherige

Geschichte als Vorgeschichte gedeutet und den Weg gezeigt, der von ihr in die Geschichte führt, die ohne Illusion vom Menschen gemacht werden wird und ohne Knechtung durch seine eigenen Produkte.

Seit diesem Augenblick, da die Kluft zwischen Theorie und Praxis die bürgerliche Geschichte bildlos zu machen droht, entstanden kaum mehr echte Geschichtsbilder, sondern nur noch Reportagen und Anklagen. Erst als der Surrealismus im Gegensatz zur abstrakten Kunst dem Sujet neue Bedeutung gab, konnte Kurt Seligmann jene dumpfe Totentanz-Stimmung des untergehenden Kleinbürgertums malen, wie sie seit 1937 über Paris lastete. Unter einer hochgelegten Sehlinie treten entweste Geschöpfe – aus Menschen geborene Angst, Wahn und Sorge einen ausweglosen Reigen an, umhüllt von Brandgeruch und Verwesungen. Die moderne Atmosphäre aus bescheidener Hoffnungslosigkeit, kleiner Engstirnigkeit, blindem Egoismus und verführtem Kampfwillen, das geistige und moralische Black-out einer Gesellschaft, die unfähig zum Handeln und Denken in sich selbst zerbröckelt – das hat der Künstler aus einer dämonischen Angst heraus eingefangen und in Figur umgesetzt. Ein Bild der Zeit, ein Geschichtsbild.

Der Leser wird sagen, daß ich auf einem riesigen Sockel einige Namen nachgezogen, aber die Statue nicht gezeigt habe. Man kann nicht enthüllen, was erst im Zustand des Werdens ist. Wenn dieser Krieg – oder ein nächster – die Vorgeschichte beendet haben wird, wird die Statue sichtbar sein.

Anhang: Über den Geschichtsmaler Kurt Seligmann

»Kann dieser Maler nicht denken, da er allen seinen Gestalten keine Köpfe gibt?«

»Im Gegenteil, Sir; weil er denkt, sieht er, daß sie und ihresgleichen das Denken durch Wunschträume ersetzt haben, und er zeigt ihnen die plastische Gestalt ihrer Einbildungen und der Ursachen ihrer Einbildungen.«

»Sie wollen sagen, daß dieses Gemisch von ... nun ich weiß nicht, wie ich es nennen soll, ein Bild der Menschheit ist?«

»Nicht eben der vagen Abstraktion der ganzen Menschheit, wohl aber des ›Letzten Menschen‹, d.h. des Restes an Menschlichkeit, die dem mittleren und kleinen Bürgertum Europas, der Kulturgeschichte seit 150 Jahren, übrig geblieben ist.«

Seitdem Kurt Seligmann, der vor vielen Jahren zur Gruppe der *abstraction création* gehörte (die vom Klassizismus herkam), mit den Surrealisten (die in der Romantik wurzeln) den Wert des Sujets erkannt hat, hat er sich allmählich zu einem Geschichtsmaler entwickelt, d.h. zu einem Maler der gegenwärtigen Geschichte wie zu einer seiner Zeit und Gesellschaftschicht adäquaten Auffassung des Geschichtsbildes. Was diese von früheren unterscheidet, ist der Verzicht auf die direkte Wiedergabe der konkreten Geschehnisse und Fakten. Doch hatte bereits Goya diese ver-

bunden, ja abhängig gemacht von den Gefühlen, die diese Ereignisse hervorbringen und tragen. Seligmann isoliert diese Gefühlsseite und vertieft sie um die Schicht des Unbewußten, um die Vorgänge, welche die Seele einer Gesellschaftsschicht heimsuchen, ohne daß diese sich ihrer bewußt oder ihrer Herr werden kann. Außerdem nimmt er sich aus der Erkenntnis der Dualität von Innen- und Außenwelt, aus der Einsicht in die Unmöglichkeit, Maschinenprodukte künstlerisch abzukonterfeien, das Recht, solche Gegenstände zu bilden, die – obwohl ohne Vorbild in der dinglichen Natur – die seelisch-gesellschaftliche Wirklichkeit bannen. Das moderne Geschichtsbild Seligmanns, das die völlige Heterogenität von Natur und Gesellschaft voraussetzt, analysiert das mystifizierte soziale und individuelle Bewußtsein des Bürgers auf seine ihm unbewußten Quellen vom Standpunkt des Bürgertums selbst. Er kommt zu einer tief pessimistischen Geschichtsauffassung, wie sie einem Maler ansteht, der im Wirkungskreis Jacob Burckhardts aufgewachsen ist.

Nach ihrer darstellerischen Absicht ist die Kunst Kurt Seligmanns magisch, d.h., sie will alle diejenigen Gefühle, von denen das Bürgertum unbewußt besessen ist, diesem in bewußter Form zurückschleudern, um es so in diese bewußte Gestalt einzufangen und zu bannen. Man sieht dies bis in die Malmaterie. Der Künstler idealisiert sie nicht, ästhetisiert sie nicht; er macht sie erdhaft, tastbar, zudringlich; er steigert die Farbe an äußerer Kraft wie an Intensität, bis sie schmerzhaft wird vor Wirklichkeit – einer Wirklichkeit eigener Art, die niemand so gut beschrieben hat wie

sein Landsmann Paracelsus (Landsmann auch in einem seelisch zeitgenössischen Sinn): »Also erscheint nun gar kein Farben am Himmel / die nicht ihr besondere Magische bedeutung hat / dann der Himmel / hat in sich alle Farben / und gar keine Farben vergebens erscheint: So oft ein andere Farbe / so oft ein andere Witterung und Verenderung vorhanden ist ... Und ob schon du die vier Hauptfarben weist / die den vier Elementen zugehoeren / und zugeeignet werden: Als Blaw der Erden / Gruen dem Wasser / Gelb dem Luftt / Roth dem Feuer: So sind doch sonst viele andere zufellige Farben / und vermischte Farben / die einer kaum erkennen mag / was fuer ein Farb es ist / Da soll und muss nun einer gross Achtung darauff geben / nemlich / welcher Elementischen Farben es am meisten hat / darnach soll er urteilen.« (Liber de imaginibus, Cap. V)

Der klassizistische Humanismus vom Ende des 18. Jahrhunderts hat die magische Auffassung aus dem Bewußtsein des Menschen verdrängt. Als Goethe und Schiller sich von Hölderlin abwandten, hatte die Magie eine hundertjährige Niederlage erlitten, und man kann wohl mit Hölderlins Wiedergeburt im Jahre 1913 die Wiedergeburt der Magie datieren. Seitdem sind eine Fülle magischer Weltanschauungen dem Bewußtsein der Menschen wieder nahegebracht worden, besonders solche, die neben dem Renaissance-humanismus einhergingen, ohne sich gegen ihn durchsetzen zu können. Aus dieser Zeit findet sich in Breisach (unweit von Basel, dem Geburtsort Seligmanns) ein spätgotischer Hochaltar des Meisters H. L., der

die magische Tendenz in seiner Weise auf die Spitze treibt und bei aller (historisch bedingten) Verschiedenheit doch gewisse Analogien zur Magie zeigt, wie sie auch Seligmann versteht: das Kunstwerk als ein Akt definitiver Bannung des Unbewußten ins Bewußtsein des Betrachters, als Übertragung der Besessenheit des Künstlers auf den Empfänger.

In ihren geschichtlichen Anfängen vor aller Religion besaß die Magie weder diese Isolierung noch diese Autonomie: sie bannte ein Objekt nicht schlechthin, sondern für eine reale Handlung jenseits des Zauberkraftes oder der künstlerischen Schöpfung. Seit der Renaissance aber ist der künstlerische Akt die ganze Magie, weil die Gesellschaftsschicht, die der Magier vertritt, nicht mehr zu handeln vermag. Insofern ist die moderne Magie das Gegenteil der ursprünglichen: sie bannt nicht für eine Handlung, sondern bannt die Handlungsunfähigkeit, die Ausweglosigkeit. Sie ist der letzte, bloß vorstellungsmäßig revolutionäre Akt einer sich wandelnden, zersetzenden, untergehenden Klasse. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, daß, wie Seligmann romanische, so der Breisacher Meister spätgotische Stilelemente auf die Spitze treibt, zu einer Zeit, als die Renaissance bereits in Blüte stand. Nur steht heute keine andere Kunst in Blüte, neben dem Surrealismus.

Ebenso wie die Absichten fallen auch die Quellen der modernen Kunstmagie nicht mit denen der Primitiven (Paläolithiker), sondern mit denen des 16. Jahrhunderts zusammen. War die Magie ursprünglich ein Akt der Gemeinschaft, die den nüchternen, wissenschaftlichen Zweckwillen zur Beherrschung der

Welt hatte, so ist die Magie seit der Renaissance ein halb irrationaler Akt des Ressentiments gegen die Gesellschaft, ein Akt der Rache des Einsamen gegen das soziale Schicksal, von keiner Schicht mehr getragen zu werden, ein Akt nicht für die Initiation in eine Gemeinde, sondern gegen das Ausgesetztsein aus allen realen menschlichen Beziehungen.

Hieraus könnte man beinahe alle Mittel von Seligmanns Kunstmagie erklären, z.B. das Fehlen menschlicher Köpfe. Würde er diese individuell geben, so hätte der Betrachter immer die Fluchtmöglichkeit in die Ausrede: so bin ich nicht; würde er sie im klassischen Sinne verallgemeinern, so wäre diese Abstraktion selbst schon eine Flucht. Nur die Ersetzung des Natürlichen durch ein Phantastisches mit strengster Familienähnlichkeit alles Erfundenen sichert die Bannung des Betrachters (da eine überzeugende Integrierung des Individuellen und Allgemeinen aus soziologischen Gründen nicht möglich ist). Hieraus erklärt sich die Isolierung der Farbe vom Licht und ihre Steigerung in das Maximum ihrer Intensität; denn das Licht vibriert und schafft Bewegung ins Gegenteil, die Farbe dagegen hat bannende Kraft, sie fixiert proportional zu ihrer Anziehungskraft. Und hieraus erklärt sich schließlich auch die Komposition aus koordinierten gleichwertigen Elementen, da jede Unterordnung eine Erlösung ist, welche die Magie nicht neben sich dulden kann, weil sie nicht Erlösung, sondern Bannung zu schaffen hat. Einer solchen scheinen mir auch alle heraldischen Faktoren zu dienen, die bei Seligmann (wohl in Erinnerung an Basler Museumseindrücke seiner Jugend, an Urs Graf, an Nicolaus

Manuel Deutsch) auftreten: sie sollen die Beständigkeit dessen sichern, was seinem Wesen nach zeitlich begrenzt ist, sie sollen Zeit, Veränderung und Vergänglichkeit bannen.

Der Künstler Seligmann hat zweifellos eine Stufe von Meisterlichkeit erreicht, sonst wäre es ihm nicht möglich gewesen, gewisse Bilder bis zu solcher Vollen- dung durchzuarbeiten. Aber wer zaubert, ohne Ta- schenspieler zu sein, bannt die andern nur in dem Maße, in dem er sich selbst bannt. Doch alle Zukunft der Kunst und des Menschen hängt ab von der Bre- chung dieses Bannes und seiner gesellschaftlichen Voraussetzungen. Und dieser entscheidende Akt liegt außerhalb des Unbewußten, der Magie und einer sur- realistischen Kunst.



*Kurt Seligmann,
Radierung, 1938*



Kurt Seligmann, Tuschzeichnung, ca. 1934

Die drei Einheiten
Raum Zeit Handlung

Es gibt wissenschaftliche Themen, die so oft und fruchtlos behandelt worden sind, daß ihre bloße Nennung unweigerlich ein Gähnen des Lesers auslöst. Zu diesen Problemen, die keine befriedigende Lösung finden, weil sie falsch gestellt waren, gehört auch die Frage der drei Einheiten. Von Corneille über Boileau und Lessing zu den Literaturtheoretikern des 19. Jahrhunderts hat man sich wohl über die Bedeutung und den Grad ihrer Anwendung gestritten, ohne für das ästhetische Prinzip die präzise historische Frage zu stellen: Welchen konkreten Sinn haben die Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung für die griechischen Tragiker des 5. Jahrhunderts gehabt? Warum haben die französischen Tragiker des 17. Jahrhunderts das Bedürfnis nach der Anwendung ihres Neugebrauchs empfunden? Haben sie ihnen denselben konkreten Inhalt gegeben? Von diesem geschichtlich-soziologischen Gesichtspunkt aus wollen wir einige Andeutungen machen.

Zuerst die Einheit des Ortes. Es handelt sich wirklich um einen Ort, d.h. der Raum ist nach Art des Körpers aufgefaßt. Er ist ein begrenzter und bestimmter Körper. Wenn zum Beispiel Euripides seinen Hippolyte vor dem Tor des Schlosses spielen läßt, so wird dieser Ort durch den Inhalt des Stückes genau bestimmt; und allein durch die Erwähnungen im Drama selbst ist er von einem Regisseur eindeutig aufzubauen. Wir wollen damit nicht sagen, daß die Griechen den Raum überhaupt nicht gekannt haben, sondern nur, daß er sich für sie in einem genau bestimmten Körper zusammenfaßte. Im 17. Jahrhundert dagegen, bei Racine

z.B., hat die Einheit des Raumes einen vollständig anderen Sinn. Es unmöglich sich vorzustellen, daß alle fünf Akte seines Dramas an derselben Stelle spielen. Wenn die französischen Theoretiker als Einheit des Ortes gelten lassen, daß das Drama in einer begrenzten Lokalität spielt, z.B. in verschiedenen Zimmern desselben Gebäudes oder in verschiedenen Häusern einer Stadt, so hat eben der Ort aufgehört, Ort zu sein; an seine Stelle getreten ist ein Raum, der nicht mehr in einem Körper zusammengefaßt ist, sondern eine unbestimmte Ausdehnung hat, die dann nachträglich zu begrenzen versucht wird. Es ist offensichtlich willkürlich und Sache der Konvention, ob man dann den Ort gleich Gebäude oder gleich Stadt setzt. Dem entspricht, daß die Besonderheit des Ortes im Text des Dramas selbst keine wesentliche Rolle spielt und kaum von einem Regisseur eindeutig zu rekonstruieren wäre.

Etwas Analoges ist über die Einheit der Zeit zu sagen. Die Zeit eines antiken Dramas ist genau so lang wie die Dauer des Stückes. Es ist die Handlung, an welcher sich die Zeit mißt, und es stellt nicht umgekehrt, wie im 17. Jahrhundert, eine vorher bestimmte Zeit von 24 Stunden das Maß der Handlung dar. Die Handlung einer griechischen Tragödie läuft ohne Unterbrechung ab. Es gibt in ihr keinen Platz für eine Zeit, die nicht von der Handlung erfüllt wäre, und ebensowenig für eine Handlung, die nicht auf der Bühne, sondern in den Pausen zwischen den Akten abliefe. Die den Griechen unbekannt Einteilung in Akte, welche die Handlung in diskontinuierliche Ausschnitte zerlegt, verbindet sich im 17. Jahrhundert mit

der Kluft zwischen der Spielzeit und der erlaubten Handlungsdauer, d.h. die erste beträgt nur $\frac{1}{8}$ oder $\frac{1}{6}$ der letzten. Dann gibt es Stunden, welche von der Handlung des Dramas nicht erfüllt sind, sondern in die Pausen zwischen den Akten fallen, in denen man einen Teil der Handlung vor sich gehen läßt. Die Zeit ist also umfassender als die Handlung und bestimmt sie als eine ihr apriorische Form.

Bei der Einheit der Handlung ist der Unterschied nicht geringer. Eine Handlung bedeutet für die Griechen ein Vorgang, der im wesentlichen zwischen zwei Personen spielt, während im 17. Jahrhundert mindestens an drei Personen sich zwei Beziehungspaare entwickeln, die sich überlagern. Es ist dies nicht allein damit zu erklären, daß die griechische Bühne nur eine begrenzte Anzahl von Schauspielern zur Verfügung hatte, denn im Falle des Bedürfnisses wäre diese technische Frage nur ein sehr relatives Hindernis gewesen. Der tiefere Grund liegt darin, daß der *einen* Handlung das *eine* tragische Gefühl zugrunde lag, während selbst auf der Höhe der klassischen Tragödie bei Racine eine tragische Handlung gegen eine untragische kontrastiert wird, z.B. die tragische Liebe Phèdras zu Hippolyte gegen die harmonische Liebe Hippolytes zu Aricie. Aber nicht nur durch das Aufgeben der Einheit des Gefühls wird die Einheit der Handlung in Frage gestellt, sondern ebenso sehr dadurch, daß die Einheit der menschlichen Persönlichkeit zugunsten eines Verhältnisses zu sich selbst oder zu anderen Menschen ersetzt wird. Aus dem Sein der Persönlichkeit wird eine Beziehung gemacht: Sein und Bewußtsein treten auseinander, ohne deswegen sich vollständig zu tren-

nen; jedes der beiden Glieder kann unabhängig vom anderen ins Extrem getrieben werden, das weit über alles hinausgeht, was bei der griechischen Auffassung von der Einheit der Person möglich war. Mögen die verschiedenen Handlungsströme noch so logisch und zwangsläufig miteinander verbunden werden: dieser Komplex von Haupt- und Kontrasthandlung hat mit der griechischen Einheit der Handlung nichts mehr gemeinsam als den Namen.

Wenn nun aber dieselben Worte ganz entgegengesetzte Inhalte bergen: was hat den Künstler und Theoretiker des 17. Jahrhunderts veranlaßt, die aristotelischen Regeln wieder aufzunehmen und was hat sie gezwungen, ihnen gerade den eben festgestellten Sinn zu geben und keinen anderen?

Es ließe sich unschwer zeigen, daß die oben erwähnte Auffassung von der Einheit des Ortes sich genau mit dem deckt, was uns die antike Mathematik erkennen läßt oder die griechische Architektur. Die griechische Astronomie mit der Erde als festliegendem Zentrum, der griechische Staat, der sich um die Stadt konzentrierte und alle anderen Produktionen des menschlichen Geistes von der Wirtschaft bis zu den Göttern zeigen denselben Charakter wie die griechische Person, die griechische Handlung, die griechische Zeit. Die drei Einheiten bilden ein gleichartiges Ganzes, das im gesamten griechischen Leben verwurzelt ist.

Der Gedanke, eine solche historisch bedingte Wirklichkeit als ästhetische Regel über zweiundzwanzig Jahrhunderte hinweg übertragen zu wollen, konnte nur da aufkommen, als für die ästhetische Regel ein

Bedürfnis vorhanden war. Dieses zeigt sich uns in der bunten und mannigfaltigen Struktur des französischen 16. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu Italien, wo alle geistigen Energien für die Herstellung des Humanismus ausgerichtet waren, und im Gegensatz zu Deutschland, wo sie sich auf die Reformation konzentrierten, sehen wir in Frankreich eine Unbestimmtheit in der Haltung zur Reform und eine geringere Originalität im Aufbau des Humanismus. Das Land, das im 12. und 13. Jahrhundert so Großes geleistet hatte, wacht aus einer 200-jährigen Betäubung allmählich auf und tastet sich durch eine Epoche von Bürgerkriegen, Religionskriegen und Diktaturen zu einer neuen Ordnung durch. Hier führte die Fülle der Welt, wie sie Shakespeare im geordneteren England hinnehmen durfte, zu Verbrechen und Untergang. Nur die strenge Ordnung und Disziplin konnten einer chaotischen Welt fruchtbare Keime entreißen. Die Einheiten waren nicht das Produkt einer freigewachsenen Kultur, sondern der Zwang, den sich das Bewußtsein einer Nation zur Wahrung ihrer Einheit auferlegte. Sie waren nicht eine Form sondern ein Gegengift.

Dies vorausgesetzt, läßt sich dann leicht zeigen, daß der Inhalt, den diese Regeln annehmen, mit den übrigen Inhalten des 17. Jahrhunderts in Beziehung und Übereinstimmung steht. Sie waren das ästhetische Gegenstück zum absoluten Staat, den die großen Kardinäle herausgebildet und Ludwig XIV. zu seinem Höhepunkt geführt hat; das Gegenstück auch zu jenen bürokratischen Ordnungsmaßnahmen, die Colbert mit seinem merkantilistischen System der Wirtschaft aufgezwungen hatte. Im einzelnen wäre zu sa-

gen: Man kannte in der Astronomie und Physik den leeren und abstrakten Raum Newtons und den von Äther- und Lichtwellen erfüllten Raum Huyghens. In beiden dachte man sich die Bewegung nach dem Gesetz der Trägheit geradlinig und gleichmäßig ablaufend, daß heißt als ein Gefäß, das selbst keine Struktur hatte und von der Materie so wenig abhängig war, wie es sie bedingte. In ihm gab es keinen fixierten Ort mehr, sondern nur noch Körper, die sich durch ihn hindurch bewegten. Dies scheint mir genau dem Raum zu entsprechen, dessen Einheit die französischen Klassiker verlangten.

Ähnlich löste sich der Begriff der Zeit von der Dauer einer Bewegung ab; eine leere und abstrakte Zeit wurde Maß der Bewegung. Wenn sich durch den Newtonschen Raum die Körper nach Gesetzen bewegten, die abhängig waren von ihren Kräfteverhältnissen und ihren Entfernungen, so bedeutet das eine Priorität der Körperbeziehungen vor den Einzelkörpern, die genau analog ist der Priorität der Personenbeziehungen gegenüber der Einzelperson. Die Psychologie des dem Sein zuschauenden Bewußtseins, der Rechenschaftablegung über das mannigfaltige seelische Dasein vor der Einheit des Bewußtseins, kam direkt vom Christentum her und hatte in den verschiedenen Reformationen eine entsprechende Ausbildung gefunden. Dieselben geistigen Strömungen, die sich in der gallikanischen Kirche, in Port Royal und im Quietismus gegenüberstanden, hatten ihre Elemente mit verschiedenen Größen in verschiedenen Tragikern gemischt. Eine neue historische Welt hatte dem ein neues Leben gegeben, was man als Regeln aus

einer anders gearteten historischen Wirklichkeit abstrahiert hatte.

Auf diesem Weg von der Wirklichkeit zur Abstraktion und von der Abstraktion zur Wirklichkeit war von der alten Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung nicht mehr als der Name übrig geblieben. Nicht nur ihr Inhalt hatte sich geändert, sondern auch ihre Funktion. Aber in keinem der beiden Fälle waren sie jemals ein absoluter oder relativer Maßstab für den ästhetischen Wert der Dramen, in denen sie angewandt wurden. Wenn es noch immer in Frankreich Ästhetiker gibt, die den Wert Shakespeares wegen der mangelnden Einheiten leugnen oder in Frage stellen, so sind sie Opfer ihres unhistorischen Denkens. Das Problem der Kritik und der Wertmaßstäbe ist auf so billige Weise nicht zu lösen.

Anmerkungen zum Barock



Bernini, Verzückung der Heiligen Teresa, 1645/52

I

Über einen Stil zu schreiben, schließt den Verzicht ein, über Kunst zu schreiben; denn der Stil ist kaum die Physiognomie der Kunst. Es bedeutet also auch den Verzicht, die Zeit zu charakterisieren, solange man an der Abstraktion festhält, daß eine Epoche nur einen einzigen Stil gehabt hat. Man verliert über diesem Vorurteil die dialektische Entwicklung im Längsschnitt der Geschichte, die Totalität der Beziehungen, die den Reichtum ihres Querschnittes ausmachen und die Fülle der Spannungen, welche ihren Aufriß von der materiellen Basis bis zu den Gipfeln der Ideologien beherrschen. Mit 2×2 Paaren von Grundbegriffen die Kunst abgrasen oder die Kunstgeschichte zu einem Kapitel der Geistesgeschichte machen – das heißt: die Tatsachen um ihre Wirkungsfähigkeit bringen und in einem unfruchtbaren Idealismus ertränken. Man muß diese leeren Hülsen der Gedankenblässe durch die geschichtlichen Tatsachen und ihre wirklichen Gesetze ersetzen, die sich allein durch die Beziehungen zwischen der materiellen und der geistigen Produktion finden lassen.

II

Die christliche Kunst begann im Himmel oder auf den Wegen, die vom Himmel auf die Erde führen. Die christliche Gemeinde hatte die Aufgabe, den Weg von der Erde zum Himmel zu leben, erfüllt, ehe der Künstler begann, die Heilstatsachen darzustellen. Die Span-

nung zwischen den Hauptideen der christlichen Religion und den Grundbedingungen jeder Kunst war ungeheuer: Unvorstellbare Idealität – konkrete Anschaulichkeit, Unendlichkeit – Endlichkeit, Geist – Körper etc. Aus einem am Kreuz hängenden Christus eine Plastik zu machen! Mit dem Barock kam der Zeitpunkt, wo das Christentum durch neue wirtschaftliche und gesellschaftliche Verhältnisse gezwungen wurde, sich zu materialisieren, das Physische, ja das Physiologische einzubeziehen. Bedeutet es schon für alle früheren Epochen des Katholizismus einen Irrtum, einen absoluten Dualismus zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen anzunehmen, hatte schon Thomas von Aquino die Gleichzeitigkeit von Immanenz und Transzendenz in der *analogia entis* und in den *causae secundae* formuliert, so trieb der Barock den christlichen Spiritualismus, der neben der asketischen immer auch eine erotische Seite gehabt hat, sogar in die äußersten Feinheiten des sexuellen Lebens hinein. Man denke an Berninis *Heilige Teresa* [1645/52], an Correggios *Leda* [- 1531] etc. Barock – das ist die Verstofflichung des Heiligen, die Vereinigung des Spirituellen und des Sexuellen.

III

Barock ist die Synthese des Romanischen und des Gotischen. Das Romanische war eine objektive, das Gotische eine subjektive Geistigkeit; das Romanische betonte die irdische Schwerkraft, das Gotische die seelische Schwungkraft ins Göttliche; das Romani-

sche die Masse und die Mauer, das Gotische die zusammengebundene Bewegung und die dünne Grenze; das Romanische die geschlossene Gegebenheit, das Gotische das offene Streben. Indem der Barock beide Tendenzen vereinigte und der höheren Entwicklungsstufe einen neuen Kunstkörper schuf, blieb er – im Gegensatz zur Renaissance, aus der man ihn unmöglich »ableiten« kann – nicht nur innerhalb der christlich-katholischen Ideenwelt, er brachte sie vielmehr einen großen Schritt ihrer Vollendung entgegen.

Man sieht das nirgends so deutlich wie in dem Einheitskunstwerk der Kirche, das unter der Führung der Architektur Plastik und Malerei aus demselben Prinzip und zu demselben Zweck vereinigt (ohne von der Musik und dem Tanz zu reden). Im romanischen Stil wurde die Wand – das Urprinzip aller Architektur – in rhythmischen Abständen durchbrochen, gleichsam von außen von einer transzendenten Macht durchhauen, um den objektiven Seinscharakter der inneren Mauern durch teilweise Bloßlegung der in ihr latenten Bewegungen zu steigern. Die Wand- und Deckenmalerei hatte die Aufgabe, dies zu unterstreichen und ins Polyphone zu steigern, während die Plastik die gleiche Aufgabe am Äußeren des Baukörpers erfüllte. Im gotischen Stil wurden alle Wände gleichsam aufgeschlitzt und von den Schnittstellen aus durch transzendente Schubkräfte auf die Pfeiler zusammengedrängt, so daß ein Minimum von Mauer übrig blieb.

Jetzt waren die hohen Öffnungen gegen die Außenwelt zu schließen, ohne den hauchdünnen Grenzcharakter zu verwischen. So ergab sich die Glasmalerei, die nun ihrerseits auf die Architektur in zweifacher

Weise zurückwirkte und erst dadurch die Raumgestaltung vollendete: einmal, indem sie dem Raum ein bestimmtes Licht gab und dann, indem sie erlaubte, die in der Architektur energetisch und abstrakt wirkenden geistigen Kräfte als Leben Christi, als Heiligenlegenden darzustellen. Dieselbe Wechselwirkung zeigte sich auch an der gotischen Portalplastik. Aus der Frontmauer wurde infolge der transzendenten Schubkräfte das Gewände, das sich seinerseits in monumentalen Figurenreihen oder in erzählenden Reliefs konkretisierte. Im Barock hatte sich das transzendent-energetische Prinzip noch stärker in ein dynamisches verwandelt und zugleich mit einer scheinbar ins Unendliche gehenden Vermehrung der Stoffe verbunden. Der Architekt arbeitete mit den äußersten Gegensätzen des Schweren und des Leichten, des lastenden Druckes und der Auflösung, der geschlossenen Masse und der Öffnung ins Unendliche. Er bediente sich dabei zweier völlig entgegengesetzter Mittel. Einmal betonte er das Sprunghafte, Unvermittelte, Paradoxe dieser Kontraste, indem er z.B. die Profile wuchtig und breit über die Träger vorstehen ließ, so daß der Zusammenhang zwischen Mauer und Decke gefährdet scheint. Und gleichzeitig ließ er umgekehrt das eine in das andere übergehen, so daß schließlich in der Abfolge von Architektur, Plastik, Malerei – Stein, Stuck, Farbe – eine unendliche Entmaterialisierung vom Boden bis zur Decke stattfand, die die große Mannigfaltigkeit der verwendeten Stoffe erst als Relativierung der Materie vor dem Absoluten auswies.

Jede Wandlung der christlichen Religion unter dem Druck der veränderten Produktivkräfte und ihrer gesellschaftlichen Verhältnisse schuf eine neue Ikonographie, indem sie sowohl eine Anzahl neuer Heiliger und Kulte hinzufügte (Jesuiten), wie dem alten Dogmenbestand ein immer stofflicheres Gesicht gab. Auch in dieser Hinsicht ist der Barock und insbesondere Tintoretto der Höhepunkt und die Vollendung der katholischen Kunst. Was war ihm das Abendmahl? Ein Symbol für die Eingeweihten, eine Heilsversammlung, eine melancholische Abschiedsstunde, die Tragödie des Genies – Tintoretto erst stellte den wirklichen Gehalt: die Transsubstantiation dar. Man nehme das Abendmahl in St. Georgio Maggiore. Wie er von den plastischen Körpern des Vordergrundes, von der irdischen Stillebenfülle in rapider Verkürzung zur Immaterialität des Lichtes übergeht, wie sich die Masse in Schwingung, das Begrenzte und Endliche menschlicher Figur ins Unendliche verwandelt, wie aus den Einzelkörpern Kosmos, aus Materie Geist wird – das erschöpft das evangelische Thema in einer ganz anderen Weise als die Miniatur der Reichenauer Schule, als Giotto, Ghirlandaio und Leonardo, ohne die Grenzen der Kunst und der Malerei zu verlassen. Im Gegenteil: Er vollendet sie, indem er den dynamischen Charakter in der christlichen Substanzlehre in den Vordergrund rückt.

Nie vorher im Christentum hatten die beiden konträren Mächte der Religion und der Kunst eine solche Kongruenz gefunden – und niemals später. Beinahe

jedes religiöse Bild des reifen Tintoretto ist eine Fleischwerdung des Geistes und eine Geistwerdung des Fleisches. Er hat nicht nur die Bewegung in die Tiefe, die die Immaterialisierung des Irdischen mit Hilfe der Verkürzung und der Luftperspektive erlaubt, er hat überdies die Bewegung um eine leere Achse durch die Breite des Bildes, die den Prozeß der Schöpfung zwischen dem Nichts und der Fülle kreisen läßt. Jacobo Robusti – nicht Tintoretto sondern Tintorona. [Wortspiel: der Maler, der Schwarz kreisen läßt]

V

In der Kraft des Barock zu seinen neuen Lösungen liegt sicher ein Moment der Opposition und selbst des Ressentiments. Der *Jesuitismus* war die Restauration des Katholizismus gegen die verschiedenen Reformationen, der *Absolutismus* eine Steigerung und Hypertrophie des mittelalterlichen Feudalismus zur Sicherung gegen den seit der Frührenaissance anwachsenden Kapitalismus der Städte. Dieser zunehmende Antagonismus zwischen Stadt und Land, zwischen Großagrariern und Großkapitalisten schuf eine doppelte Schicht von Proletariern, aus deren Existenz sich die große Malerei Le Nains erklärt. Eine so zwiespältige Epoche hatte auch in der Kunst kein einheitliches Gesicht. Barock und Klassizismus laufen über weite Strecken parallel nebeneinander her und überschneiden sich in ihren sozialen Funktionen. Die Geschichte ist kein Relief, das man von links nach rechts ablesen kann, sondern eine *Rundplastik*, um die man herum-

gehen muß, und die mit jedem Schritt ein völlig neues Gesicht zeigt.

Aus der Fülle dieser physiognomischen Züge will ich nur den einen Kontrast herausgreifen: Rubens – Rembrandt. Bei Rubens haben Elemente der Rasse mitgewirkt, um der Fleischwerdung des katholischen Geistes die Züge eines fast heidnischen Bacchanals zu geben. Rembrandt hat dagegen den protestantischen Dualismus zwischen Gott und Welt auf eine ähnliche Weise wie Spinoza als Pantheist zu überwinden gesucht, d.h. er hat eine unprotestantische, gegenprotestantische, kosmisch-mystische Einheit zur Grundlage seiner Kunst.

Soziologisch ist interessant, daß die in der Tradition verbleibende katholische Bewegung *in der materiellen Realisation* weiterkommt als die aus dem Protestantismus selbst herauswachsende mystisch-pantheistische Gegenströmung, daß Rubens konkreter ist als Rembrandt. Andererseits formte dieser eine neue, der Newton-Leibniz'schen verwandte Auffassung des Unendlichen, die das ganze moderne Weltbild bis auf Einstein trägt: die Bewegung unendlich kleiner Differenzen innerhalb einer endlichen Konstanz, die Bewegung als unendliche Oszillation und in geschlossenen Bahnen gegenüber der Bewegung auf ein transzendentes Ziel hin, in geraden Linien, die sich von zwei entgegengesetzten Seiten, der irdischen und der überirdischen, aufeinander zu bewegen, einander annähern und nur in der unendlichen Zeit und durch den Sprung der Gnade eins werden können (El Greco).

Wir sind heute noch sehr weit davon entfernt, dieses sehr komplizierte Verhältnis von Evolution und

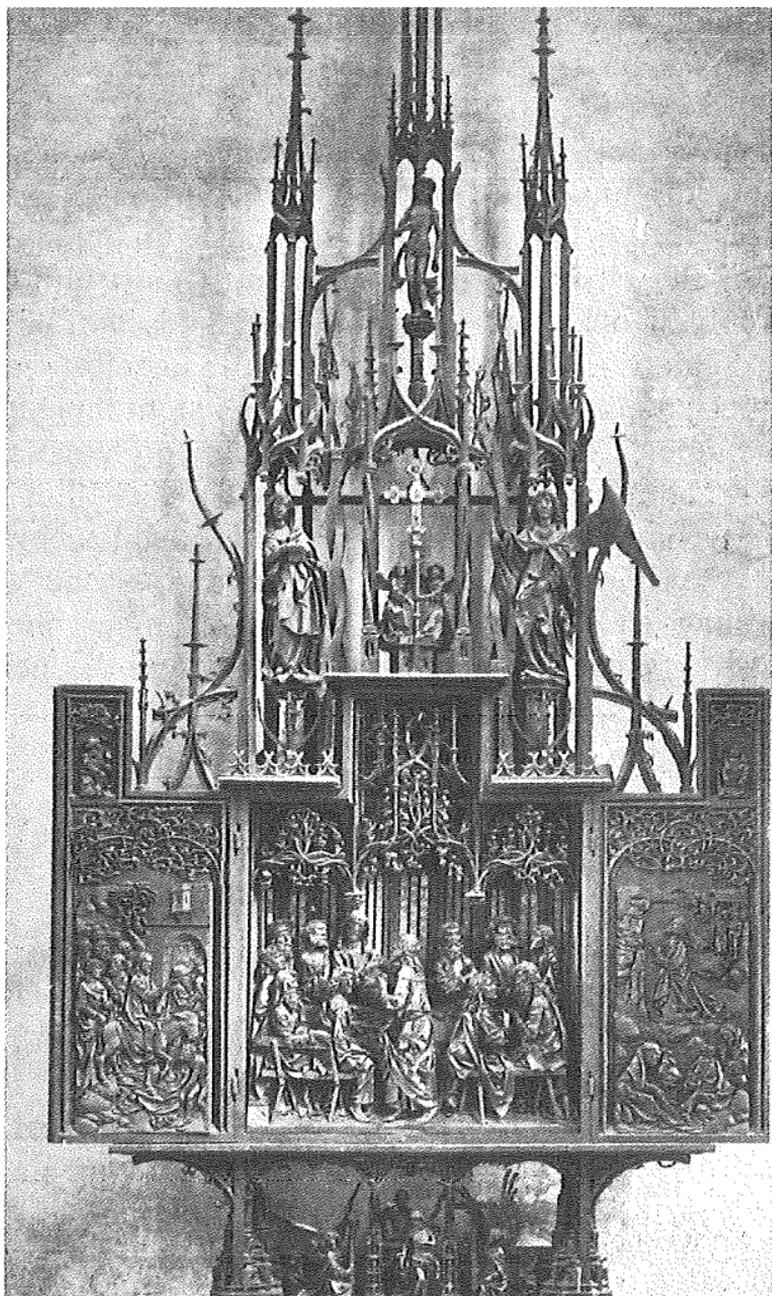
Reaktion innerhalb der Tradition wie der Reformation und beider gegeneinander zu durchschauen.

VI

Der Barock ist nicht in Frankreich entstanden und seine extremsten Äußerungen finden sich nicht in Frankreich. Aber es war ein Franzose, der die meisten fruchtbaren Keime der Epoche, mochten sie noch so entgegengesetzt sein, zu der stärksten und engsten Einheit zusammengefaßt hat; das griechische und das christliche Erbe, die dynamische Bewegung und die statische Ruhe, südliche Fülle und nordische Strenge, Sinnlichkeit und Spiritualität, tragische Tiefe und kosmisch-pantheistische Heiterkeit. Die Wurzel seiner Kraft war seine dialektische Methode, die das Irrationale rational gestalten und der höchsten rationalen Klarheit das Geheimnis des Abgrundes und der Mütter sichern konnte. So stieg er von Stufe zu Stufe, bis er mit einem Fuß im Himmel, mit dem anderen bei den Göttern der Unterwelt jenes letzte Bild schuf, das in der ganzen Geschichte der europäischen Malerei nicht seinesgleichen hat – abgesehen von der großen Madonna in Chartres. Er ist der stillste Held dieser lauten, schreienden Zeit, er hat sie weitergetragen bis in die jüngste Gegenwart. Es ist eine geschichtliche Ironie, die weit in die Zukunft deutet, daß diese Aufgabe der Malerei zufiel und von einem Mann vollzogen wurde, der seine Geburtsheimat gegen seine Wahlheimat aufgegeben hatte. [Poussin]

Der Barock im engeren Sinne vollendet sich im

Rokoko. Watteaus *Embarquement par Cythère* [1718] und Watteaus *Gilles* [– 1718/20] sind der Ausgang der christlichen Ideen, das eine Mal als Komödie, das andere Mal als Tragödie gesehen – ein Ausgang, der in den Schöpfungen der Gotik des 12. Jahrhunderts seinen Ursprung hat. Sie sind das Höchste an Verstofflichung des christlichen Spiritualismus; Gott und die himmlischen Heerscharen sind Parklandschaft, Erotik, Seide und Atlas geworden. Watteau selbst trägt schon seinen Gegenspieler in sich. Er steht ihm auch gegenüber: Chardin, der erste, der eine proletarische Kunst ahnt, ein Marat der Malerei. Nach ihm ist christliche Kunst nur noch Romantik, ein unfruchtbarer Atavismus. Die Kunst ohne mythologische Vermittlung ist Tatsache geworden. Der menschliche Geist entwickelt sich zum Atheismus, und das heißt zum dialektischen Materialismus.



Tilman Riemenschneider, Abendmahl (Blutaltar)

Figur, Licht und Raum
bei Tilman Riemenschneider



Tilman Riemenschneider, Verkündigung

Man hat das Deutschland um 1800 das Volk der Dichter und Denker genannt; mit demselben Recht könnte man das von 1500 das Land der Bildner und der Religiösen nennen. In beiden Fällen war der geistige Aufschwung nicht die Folge einer Frieden und Wohlstand genießenden Zeit, sondern der Ausdruck einer Erregung, die das Alte stürzte und neue Bindungen schuf. Reformation und französische Revolution kennzeichnen schlagwortartig die Lage. In den Vordergrund des geschichtlichen Geschehens traten: der Mann der Tradition, der die alten Werte in ihrer Reinheit verteidigt; der Revolutionär, dessen Bewußtsein die letzten Konsequenzen vorwegnimmt; der große Realisierer, der das Neue und das Alte in eine Einheit zu formen weiß. Aber neben diesen Charakteren, die eindeutig auf die geschichtliche Situation zu reagieren wissen, stehen andere, die, von dem »Feld« des historischen Geschehens im Tiefsten bewegt, sich nicht aus ihm herauszulösen vermögen, sondern von den verschiedenen Gewalten hin- und herbewegt werden – ein getreues Abbild des chaotischen Zustandes und der relativen Berechtigung aller wirksamen Mächte und Gewalten.

Man muß sich das Bild einer solchen Zeit lebhaft ausmalen – und man sollte meinen, daß das gerade uns nicht allzu schwierig ist! –, um einen Künstler wie Tilman Riemenschneider zu verstehen, der mit einem passiven, femininen und sehr sensiblen Wesen als Künstler in sie hineingestellt war, an einen Ort, an dem die Gegensätze der Zeit: Bischof, Städter und aufständische Bauern besonders hart zusammenstießen! So ist es vielleicht zu erklären, daß unsere kunst-

geschichtlichen Methoden noch nicht imstande waren, ein klares und befriedigendes Bild seines Schaffens zu entwerfen, obgleich der Fall so ungünstig nicht liegt. Denn wir wissen, daß er 1512 als Steuerherr in Würzburg eine neue Steuerverordnung gegen die steuerscheuen Adligen und Geistlichen der Stadt eingebracht hat. Wir wissen, daß er zusammen mit dem Rat der Stadt für den Geißhirten prozessiert hat, um notorisch gebrochenes Recht zu schützen; wir wissen, daß er sich um 1525 auf die Seite der aufständischen Bauern gestellt hat, daß er dafür ins Gefängnis geworfen und mit dem Tode bedroht wurde – und dies, obwohl er ein Bildwerke *schaffender* Künstler und die Aufständischen *Bilderstürmer* waren. Aber auch über sein Werk wissen wir einiges dokumentarisch: die Entstehungszeiten des zerstückelten Altars von Münnerstadt und der erhaltenen von Rothenburg und Maidbronn, der besten Grabdenkmäler, des Adam und Eva wie der Apostelfiguren von der Marienkirche zu Würzburg und des Steinacher Kruzifixus. Um ein befriedigendes, wenn auch nicht erschöpfendes Bild zu gewinnen, wären in der Hauptsache die Jugendwerke vor 1490 und zwei Altäre genau in das bekannte Werk einzuordnen: der ausgezeichnet erhaltene Marienaltar zu Creglingen und der wohl umgearbeitete Kreuzigungsaltar zu Dettwang. Und über dieses wenige kann die Stilkritik sich nicht einigen. Ein Zeichen des wissenschaftlichen Wertes der sogenannten »Kunst«geschichte!

Zwei Forscher haben ihre sehr umfassenden Bemühungen in den letzten Jahren [vor 1931] publiziert. Justus Bier in einem auf drei Bände angelegten Werk,

dessen Ergebnisse er kurz in der Einleitung zu einem Gedenkbuch zusammenfaßt, und Hubert Schrade. Bier beschränkt seine Aufgabe auf das, was man philologisch und stilkritisch über die Werke Riemenschneiders und ihre Stellung zu Vorgängern aussagen kann. Bereits von dem ersten Band hatte Pinder gesagt, daß er die ältere Literatur einfach erledige. Ich muß gestehen, daß ich mich diesem Lob nicht anschließen kann. Weder die neue – von Dehio abweichende – Chronologie, noch die Prinzipien, nach denen sie gefunden wurde, befriedigen mich. Sehr viel umfassender hat sich Schrade die Aufgabe gestellt, und er bringt ganz andere geistige Mittel mit, um sie zu lösen. Seine Fragestellung ist fruchtbar, seine Eindringlichkeit in der Analyse hat wichtige Zusammenhänge zwischen dem Werk und dem Menschen aufgedeckt, während Bier im günstigsten Falle eine überzeugende Rekonstruktion zerstückelter Werke bringt. Wenn auch das von Schrade gezeichnete Bild nicht befriedigt, so liegt dies weniger in den historischen Ableitungen aus der oberrheinischen und niederländischen Kunst, die ihm Bier bestreitet, als in der Tatsache begründet, daß er die Bauernbewegung und ihre religiösen Formen und Gründe zu leicht nimmt. Und schließlich daran, daß er in dem Bestreben, das Zeittypische herauszuarbeiten, sich nicht hinreichend fragt, woher denn Riemenschneider die seelischen Kräfte genommen hat, die es ihm ermöglichten, uns diese fremde Zeit so nahe zu bringen.

Ich kann hier nicht all die Gründe auseinandersetzen, die mich veranlassen, in der Ansetzung des Creglinger

Marienaltars vor den Rothenburger Blutaltar mit Dehio gegen Bier und Schrade zu gehen. Ich muß mich damit begnügen, die Entwicklungslinie so zu skizzieren, wie ich sie sehe: der junge Riemenschneider (zwischen dreißig und vierzig) geht auf die nuancierte Realität, auf die Entdeckung psychischer Differenzen, auf die Mannigfaltigkeit und Fülle seelischer Erscheinungen, auf die seelische Erhebung, auf den mystischen Schwung. Sein Hauptdarstellungsmittel ist das Licht, insbesondere das durch die Rückwand des Schreines einfallende, die Personen ablösende, von der Schwerkraft befreiende. Die figurale Komposition ist sehr verschränkt. Im Creglinger Schrein: ein Ineinander von Pyramide, Ellipse und Gegenpyramiden. Dann beginnt die Auflösung dieser Einheit von Figur und Licht. Die Figuren werden statuarischer, das Licht und der leere Raum bleiben über ihnen, die figurale Komposition vereinfacht sich: eine zur 8 aufgelöste Ellipse in dem Abendmahl des Blutaltars. Der Affront gegen die dogmatische Auffassung der Inhalte erreicht in demselben Augenblick seinen Höhepunkt, wo sich stilistisch die ersten Einflüsse der Renaissance bemerkbar machen. Während die Kühle dieser Welt immer tiefer in seine Gefühle eindringt, entwickelt er (zuerst auf dem Ölbergsrelief des Blutaltars) einen fast eisigen Reliefstil, dessen restlos akademische Haltung im Dettwanger Altar voll zur Auswirkung kommt. Hier ist der Dualismus vollendet. Es gibt keine Verbindung zwischen Christus oben und seinen Anhängern unten am Kreuz, während der Creglinger Altar die innigste Verbindung der himmelfahrenden Maria und der ihr nachschauenden Apostel

erstrebt hatte. Die Mystik ist in Skepsis umgeschlagen, aus dem Kruzifixus strömt uns nicht die Erlösung, es gähnt uns das Rätsel entgegen. Riemenschneider dürfte etwa vierzig Jahre alt gewesen sein. Er war restlos vom Glauben desillusioniert.

Damals machte er sich an die großen Apostelfiguren für die Marienkapelle. Hier konnte er die positive Seite des Statuarischen entwickeln. Es begann ein Kampf zwischen seinen alten und seinen neuen Tendenzen, zwischen Erbgut und Zeitgut, der sich über fünfzehn Jahre hinzog. Der Sarkophag des Kaisers Heinrich spiegelt diese Zerrissenheit am deutlichsten wieder. Immer mehr erkannte Riemenschneider, wie sehr es darauf ankam, konkrete Fülle der Außenwelt aufzunehmen und zu verarbeiten, seelische und körperliche Gehalte zu kongruieren. Aber erst der Maidbronner Altar bringt eine glückliche Lösung. Riemenschneider hat die neue Einheit einer irdischen Idealität gefunden, er hat Masse und Symbol, Welt und Überwelt inhaltlich scharf gesondert gegeneinander gestellt, während er künstlerisch durch weitgreifende Kontraste von Licht und Schatten, Figur und Raum zu einem früher nicht gekannten Zusammenhang bringt.

In diesem Augenblick erscheinen die Bauern vor Würzburg. Riemenschneider stellt sich auf ihre Seite und ist damit als Künstler vernichtet.

Es ist oft von lebenden Künstlern die Berechtigung bestritten worden, die Toten zu feiern, solange sie als ihre legitimen geistigen Erben hungern und verhungern. Und es ist gerade an den Riemenschneiderfeiern klar geworden, wie wenig man die Toten in ihrem

eigenen Sinn zu ehren vermag, solange man sie nicht aus dem Geist lebendiger Kunst und leidender Künstler verstehen kann. Was Riemenschneider aus der Reihe seiner Zeitgenossen heraushebt und ihm einen Platz neben Dürer und Grünewald im Gedächtnis der Menschen sichert, das ist die mitempfindende, mitleidende, reine Menschlichkeit, die uns aus seinen Werken anspricht und die wir um so höher schätzen, je mehr wir erkennen, wie sehr er aufgrund seines Könnens in Gefahr war, Virtuose zu werden. Mir scheint, daß der 400. Todestag Riemenschneiders (am 8. Juli 1931) eine doppelte und doch einheitliche Lehre geben könnte: den Künstlern, sich nicht von den lebendigen Kräften ihrer Zeit zu trennen und ihr Werk nicht wichtiger zu nehmen als das Werk der Gemeinschaft; den Laien, den Künstler anzusehen als die Krönung aller menschlich-geistigen Fähigkeiten, als den Bildner aller Strebungen ihrer Zeit in ein klares Abbild für alle Jahrhunderte der Geschichte. Die Kunst als die Einheit von Theorie und Praxis: das ist die Bedeutung Riemenschneiders.

Hat Leonardo
eine Hieroglyphe entziffert?

Es ist allgemein bekannt, daß Champollion den Stein von Rosette und die Hieroglyphen dechiffriert hat – ein Werk, das bis heute noch nicht vollendet ist.

Es ist hingegen kaum bekannt, daß sich während des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland mehrere Gelehrtengruppen intensiv mit Hieroglyphen beschäftigten.

Sie begnügten sich nicht damit, antike Schriften über Hieroglyphen (Horapollo, Plutarch etc.) zu studieren und zu interpretieren, sondern sie erfanden neue Hieroglyphen, um für wichtige Mitteilungen eine Geheimschrift zur Verfügung zu haben, die von Wissenschaftlern der verschiedensten Epochen verstanden werden könnte.

Die Geschichte dieser utopischen Hieroglyphen-Wissenschaft wurde von Giehlow geschrieben, der die Arbeiten von Gelehrten und Dichtern wie Colonna, Fra Urbano, Fra Pierio, Valeriano, Andrea Alciate etc. analysiert.

Giehlow erwähnt Leonardo als einen der Künstler, die mit diesen Gelehrten in Verbindung standen, aber er gibt nur wenige Beispiele dieser neohieroglyphischen Schrift als Anwendung auf Kunstwerke. Leider wurde diese Quelle niemals systematisch für eine Ikonographie der Renaissance-Kunst ausgewertet.

Nun zeigt das erste große Werk Leonardos, *Die Anbetung der Weisen*, viele ungewöhnliche, in der Tat einzigartige Merkmale. Niemand hat dies bisher als Problem gesehen, geschweige denn gelöst. Der Grund dafür mag darin liegen – abgesehen von den allgemeinen Vorurteilen gegenüber einer formalen Kunstinterpretation –, daß auch mit all den Schriftdo-

kumenten in unserem Besitz das Problem nicht gelöst werden kann.

Wir meinen nicht die Tatsache, daß die Anbetung am Eingang einer Höhle stattfindet – für dieses Motiv gibt es eine lange Tradition, die auf einer der Apokryphen Schriften beruht; noch meinen wir die Ansammlung von Körpern und Köpfen am Rand der Höhle – hier können wir uns auf Texte von Basilius von Caesarea und von Augustinus beziehen.

Wir meinen zwei andere Merkmale: den Kampf zwischen zwei Reitern und die große doppelte Treppe. Es gibt sehr wenige Kampfszenen auf Darstellungen der Magi (und sie wurden nie hinreichend erklärt), aber es gibt keine einzige Treppe in der gesamten Ikonographie der Heiligen drei Könige.

Wie ist Leonardo auf die Idee der Treppe gekommen?

Die meisten Leute würden denken, was die meisten Wissenschaftler gedacht haben, daß sie lediglich ein ausgezeichnete Vorwand war, um die neue Kenntnis der Perspektive anzuwenden. Aber man braucht sich nur die Folge der Skizzen anzusehen, um zu bemerken, daß Leonardo die Perspektive der Treppenstufen im Verlauf der Ausarbeitung seines Werks eher verkürzte als betonte. Es muß also noch einen anderen Grund für das Malen der Treppe geben.

Wenn wir uns – unzufrieden mit dem rein formalen Ansatz – der ikonographischen Forschung, und vor allem den Werken über Hieroglyphen in der Antike und der Renaissance zuwenden, werden wir enttäuscht.

Da ist weder bei Horapollo eine Doppeltreppe er-

wähnt, noch eine durch Colonna, Fra Urbano, Fra Pierio, Valeriano, Andrea Alciate etc. erfunden worden.

Sollte Leonardo selber eine neue Hieroglyphe erfunden haben, so wie die Gelehrten? Es gibt nur einen Grund, warum er es nicht hätte tun können: es existiert eine wirkliche ägyptische Hieroglyphe, die einen Hügel mit doppelter Treppe zeigt. Wir sollten deshalb folgern, daß Leonardo sie kannte. Das wäre auf zwei Wegen möglich gewesen: er hätte sie auf den Obeliskten sehen können, die zu seiner Zeit in Rom gefunden wurden. Oder einer der Hieroglyphen-Gelehrten hätte sie auf einer Ägyptenreise kopieren und anschließend Leonardo zeigen können. Verifizieren kann ich keine dieser Möglichkeiten.

Aber die Verifikation würde auch nicht viel nützen, denn das Rätsel fängt jetzt erst an. Nehmen wir an, Leonardo hat irgendwo die Hieroglyphe gesehen und adaptiert, weil sie so gut in die apokryphische Tradition paßte, daß Christus in einer Berghöhle geboren wurde. Welche Bedeutung gab er dieser Hieroglyphe, und welche Bedeutung konnte er ihr geben, wenn sie in den Zusammenhang der Anbetung der Weisen passen sollte?

Was bedeutete die Anbetung für die großen Kirchenväter? Basileus, Bischof von Caesarea, hält sie für die »Geburt der Menschlichkeit«, und es war Augustinus, der dieser Idee zu universaler Anerkennung und Verbreitung durch die katholische Kirche verhalf.

Die Geburt der Menschlichkeit ... aber die wirkliche Bedeutung der Hieroglyphe, die den Hügel mit

der Doppeltreppe repräsentiert, ist die Geburt der Welt, ist der »ursprüngliche Hügel der Schöpfung«.

Beide Ideen korrespondieren sehr gut miteinander – fast zu gut. Wie hatte Leonardo die wirkliche Bedeutung der Hieroglyphe wissen können, die erst im 19. Jahrhundert entziffert wurde?

Antizipierte Leonardo tatsächlich die moderne Ägyptologie durch Intuition? Dies wäre eine neue Seite in seinem großen Buch antizipierter Kenntnisse – aber wir können es durch seine eigene Schrift nicht beweisen. Und deshalb können wir nur schließen: es ist vielleicht zu schön, um wahr zu sein.



Leonardo, Die Anbetung der Könige [Weisen], 1481/82



Fläche und Raum
im *Abendmahl* Leonardos



*Leonardo, Das Abendmahl, 1495–98
(weitere Abb. des Abendmahls vgl. S. 102-107)*



Selbst wer der Renaissance völlig entfremdet vor Leonardos *Abendmahl* tritt, ist im Innersten gebannt und erschüttert. Auch wenn man die größten Meisterwerke früherer und reinerer Zeitalter dem Christentum zum Vergleich heranholt – die Mosaiken in San Vitale zu Ravenna oder das Glasfenster der Grand Vierge in Chartres – es bleibt das Bewußtsein, daß hier ein Mann in der Sprache seiner Epoche der Menschheit ein Denkmal gesetzt hat, das diese sogar an einem jüngsten Tag rechtfertigen würde, trotz der Fülle ihrer Dummheit und Bosheit ...

Die Stellen der Abendmahleinsetzung im Neuen Testament enthalten wie alle großen geistigen Äußerungen einen unauflöselichen Konflikt. Eben verkündet Christus die Identität von Brot und Wein mit seinem Leib und Blut, und sofort muß er hinzufügen, daß einer von den Jüngern ihn verraten wird. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Gliedern ist nicht nur ein historischer; weil die Jünger als Menschen prinzipiell unzulänglich und bedingt sind, können sie nur durch Verrat zur Eucharistie kommen, der sie so dringend bedürfen; und umgekehrt: weil der Gottmensch sie verheißt, bleibt sie unangetastet durch die Gemeinheit bestehen, weil gerade in dieser Unwürdigkeit die Bedürftigkeit liegt.

Goethe hat hervorgehoben, und es ist oft genug wiederholt worden, daß Leonardo den Augenblick dargestellt hat, in dem Christus die Worte vom Verrat eben zu Ende gesprochen, und nicht das Mysterium der Abendmahleinsetzung. Das ist richtig für die erste sinnliche Anschauung und charakteristisch für den

Rationalismus Leonardos und insbesondere für sein Streben nach Eindeutigkeit. Trotzdem würde man irren, wenn man damit den Gehalt seines Werkes erschöpft glaubte. Ein einziger Blick auf die Personen genügt: Die Apostel bewegen sich bald von Christus fort, bald auf ihn zu, bald gegeneinander, und die wellenartige Ordnung des Bewegungszuges wie die Gliederung in Dreiergruppen wirkt wie eine Ironie zu der inneren Unordnung dieser Menschen, die durch ein Wort jeden Selbsthalt verloren haben, die nichts anderes sind als die anhängigen Funktionen des einen ruhenden, unerschütterten, in sich und für sich seienden Seins.

Mit diesem Moment der seelischen Abhängigkeit und Mittlerbedürftigkeit, der inneren Haltlosigkeit der Jünger im Gegensatz zur Unberührbarkeit des Gottmenschen, der in seiner inneren Stille wie äußeren Einsamkeit gleich vollkommen ist, hat Leonardo den Verrat mit der Abendmaleinsetzung, das Geschehen mit dem Mysterium verbunden, und zwar so, daß sich auf dem Grunde des auf die Spitze getriebenen konkreten Geschehens das Mythische findet. So verbindet Leonardo im Abendmahl zwei Epochen europäischer Geistesgeschichte.

Aber nicht das ist – vom Gesichtspunkt der Kunst aus – das Entscheidende, was Leonardo uns inhaltlich geben wollte, sondern das ganz andere, wie er sein Thema, Sujet, wie er Inhalt, Gehalt, kurz: alles Literarische ins Anschauliche übersetzt und gestaltet hat. Und über diesen Punkt geht die allgemeine Meinung dahin, Leonardo habe es auf die monumentale Darstellung des Menschen abgesehen. Das mag im Ver-

gleich mit der Frührenaissance bei geschickter Auswahl bzw. Vernachlässigung des Materials verhältnismäßig richtig sein, aber angesichts des Denkmals selbst und im Vergleich mit monumentaler christlicher Malerei vor der Renaissance (Ravenna, Chartres) ist es vollständig unhaltbar. Worauf es Leonardo abgesehen hatte, war die monumentale Darstellung des Raumes, d.h. das Spezifische des Gehaltes sollte transportiert und gestaltet werden in ein optisches Motiv, das die ganze Bildfläche räumlich gliedert und die Reaktion der Raumkomponenten zueinander so bestimmte, daß die Gestaltung des Raumes zugleich die Gestaltung des Inhaltes war, während die Figuren sich ein- und unterzuordnen hatten. Dies ist das wahrhaft Neue für die Malerei der Renaissance, während sie in bezug auf die Monumentalität der Figuren weit hinter anderen Epochen christlicher Kunst zurückbleibt.

Die Beweise für diese These strömen von allen Seiten herbei. Wir können uns der unerschöpften Sätze Leonardos über die Prinzipien der Malerei erinnern: »Der Anfang der Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet, und zwar gilt dies von demjenigen, welches vorgestellt wird, d.h. vom nachgeahmten Körper selbst. Denn die Malerei geht in Wahrheit nicht weiter als bis zur Fläche (oder Oberfläche), bei der und vermöge deren der Körper dargestellt wird als Figur jeglicher Sache.« Wir können uns ins Gedächtnis zurückrufen, daß er den lapidaren Satz hingeschrieben hat: »Die Erde dreht sich um die Sonne« und daraus schließen, daß das letzte Darstellungs-

mittel eines Menschen, der das zu diesem Satz gehörige Raumpfinden hatte, nicht der den Raum beherrschende Mensch sein konnte. Wir können uns die Frage vorlegen, wie sich die Wirkung des Bildes erklären ließe, wenn sie wirklich hauptsächlich auf den dargestellten Menschen beruhte, da diese doch in einem erschreckenden Ausmaße der Zerstörung, und was noch schlimmer ist: der Restaurierung anheimgefallen sind. Wir können diejenigen Kopien zum Vergleich heranziehen, in denen unter Fortlassung des Raumes alles auf die Figuren abgestellt ist, um zu sehen, daß die Wirkung fast gänzlich verlorengegangen ist. Wir können schließlich ganz nüchtern und exakt zu messen beginnen und feststellen: die Größe der Figuren, d.h. der allein sichtbare Oberkörper beträgt etwa $\frac{1}{2}$ der Bildhöhe; und etwa die Hälfte des kleineren Teiles des goldenen Schnittes. Das sind die Maße, die eine Beherrschung des Raumes durch die Figuren unmöglich machen. Hinzu kommt noch die Lage: die menschlichen Körper beginnen unter dem kleineren Teil desselben. Gibt ihnen das erste Moment einen gewissen Grad von Freiheit, so das letztere eine starke Gedrücktheit.

Aber alles dieses ist nur ein negativer Beweis, der dartut, was nicht vorhanden sein kann. Es kommt darauf an, das Raummotiv selbst aufzuzeigen, mit dem Leonardo den geistigen Gehalt seines Bildes anschaulich darstellt und unmittelbar sichtbar macht.

Nehmen wir das Bild zunächst als Fläche, so sind ihre Mittelachsen stark betont. Aber während Leonardo die Senkrechte, die durch Christus läuft, unverändert festhält, läßt er die Waagrechte, die in der

Höhe der Apostelköpfe liegt, stark nach unten fallen, bis an den vorderen Tischrand, und dann ausklingend, bis an den unteren Rand des Tischtuches. Dieses Motiv der gesenkten waagrechten Mittelachse gibt als Ausdruck das aufgehobene Gleichgewicht, die zerstörte Gemeinschaft, den Fall aus der Einheit, den Verrat.

Leonardo unterstreicht diese in ihrer verblüffenden Einfachheit höchst geniale Erfindung auf die verschiedenste Weise. Während er die ursprüngliche Mittelachse auflöst, bewegt und diskontinuierlich macht, in eine fallende und wieder ansteigende Kurve verwandelt, wird die neue tiefere Bildachse kontinuierlich durchgezogen, materiell gebunden, durch Wiederholung betont. Sie nimmt fast die ganze Bildbreite ein. Besonders wichtig für die Wirkung und charakteristisch für Leonardo ist die Art, wie er dieses Motiv des aufgehobenen und zur Erde gesenkten Gleichgewichtes, wie er diese Disharmonie in eine Flächenaufteilung hineinstellt, die durch ihre einfache Gesetzmäßigkeit die Harmonie des Ganzen sichert: Höhe und Breite der Bildfläche sind dreigeteilt, die Breite im Verhältnis 1:1:1, die Höhe dagegen ungefähr im Verhältnis 3:5:2, wobei das untere und das obere Stück der größere und der kleinere Teil des goldenen Schnittes des mittleren Stückes sind. Im ersten Fall ist die harmonische Proportion aus der gegebenen Gesamtfläche heraus entwickelt, im zweiten aus dem Hauptteil, der sich nach der Verschiebung ergibt. So tritt das dem Menschen Gegebene (Fläche) und das von ihm Gemachte (Motiv) in Gegensatz zueinander. Und es wiederholt sich in der bloßen Flächenaufteilung das

Spiel der Gegensätze, das wir für den Gehalt festgestellt haben.

Sieht man diese Flächengliederung räumlich, so ergibt sich eine Variation und Bereicherung des entscheidenden Raummotivs. Zuerst glaubt man eine klare perspektivische Raumkonstruktion vor sich zu haben, nach jenen strengen Gesetzen, die Leonardo erforscht und mit der »Verhältnismäßigkeit der Musik« in Parallele gesetzt hat: »Die Linearperspektive erstreckt sich auf den Dienst der Sehlinien, aufs Maß (genau) zu beweisen, um wieviel ein zweiter Gegenstand kleiner sei als der erste und der dritte als der zweite, und so von Stufe zu Stufe bis ans Ende der gesehenen Dinge. – Ich finde durch Experiment, daß der zweite Gegenstand vom ersten soweit entfernt, wie dieser von deinem Auge, obwohl beide die gleiche Größe besitzen, noch einmal so klein sein wird als der erste. Und wenn ein dritter Gegenstand, ebenso groß wie der zweite und dritte vor ihm, sich vom zweiten in dem Maße entfernt wie der zweite vom ersten, so wird er halb so groß sein wie der zweite. So werden sie ihre Verjüngung durch ebenmäßigen Abstand von Grad zu Grad derartig bewerkstelligen, daß jedesmal der zweite um die Hälfte kleiner wird.«

Aber schon dem auf seinem Standort verharrenden Beobachter fällt auf, daß dank der gesetzmäßig durchgeführten Linearperspektive die klare Proportionierung der Flächenaufteilung 1:1:1 aufgehoben wird, daß die Seitenwände die Mittelwand zusammendrücken, sie engbrüstig machen, während sie selbst sich weit und wohlig in die Tiefe strecken. Sobald man aber den Standort wechselt, ergibt sich nicht nur, daß die

einzelnen Wände beständig ihr Größenverhältnis ändern, sondern daß sich die Decke, wenn man an das Bild heranschreitet, dauernd hebt.

Leonardo hat also hier eine Perspektivkonstruktion angewandt, mit deren Hilfe er einerseits einen ruhenden, statisch geschlossenen Raum geben und andererseits zugleich diese ganze statische Konstruktion nach allen Richtungen ins Wanken bringen konnte. Er hat das rationale Gesetz des Raumdaseins mit einem irrationalen Moment der Raumbewegung für die Wirkung auf den Beschauer verbunden und dadurch im Aufbau des Raumes selbst eine völlige Parallele geschaffen zu dem, was in den Figuren zu finden war: ein Gegensatz zwischen der Ruhe Christi und der Bewegung der Apostel. Oder richtiger: es erweist sich, daß die Komposition der Figuren eine konkretere aber engere Wiederholung des das ganze Bild beherrschenden Raummotives ist.

Es bleibt noch das andere – bereits angedeutete – Moment zu erörtern: die Zusammendrückung der Mittelwand. Leonardo hat diesen Effekt unterstützt, indem er die Gliederungen der Hinterwand schmal und atembeklemmend machte im Verhältnis zu den breiten Gliederungen der Seitenwände. Aber das Entscheidende liegt in der Art, wie sich die Gliederungen der drei Wände begegnen: nicht auf der gleichen Höhe, sondern in einem Abstand, der eine schreiende Disharmonie in all der Ordnung ist, eine Disharmonie, die noch verstärkt wird durch die Richtungsspannung: Die seitlichen Gliederungen haben eine Tendenz nach oben, die hinteren drücken nach unten, so

daß Christus nicht nur isoliert, sondern zwischen die Gegensätze aller Raumrichtungen – zwischen oben und unten, links und rechts, vorn und hinten – eingeklemmt ist und ganz aus diesem seinem Schicksal lebt, selbst wenn nichts mehr von den Figuren und der aus ihnen ablesbaren Geschichte auf diesem Werke übrig wäre, allein dieser Abstand zwischen den äußeren Ecken der Fenster und der Wandbehänge würde den gesamten Gehalt in jeder nur denkbaren symbolischen Vertiefung ahnen lassen. Denn diese harte Disharmonie inmitten so vieler Gesetzmäßigkeiten – die Breitenproportion der seitlichen Fenster der Hinterwand zum Mittelfenster steht im Verhältnis 1:2, während die Höhe auf der goldenen Schnittlinie endet – als raummotivischer Ausdruck für den Verrat inmitten einer ewigen Bindung ist eine der kühnsten Erfindungen in diesem an Geheimnissen so reichen Werk.

Noch einen dritten Beweis könnte man für die These erbringen, daß es Leonardo in erster Linie nicht auf die monumentale Figuren-, sondern auf die monumentale Raumgestaltung ankam, und daß man das Abendmahl weder in seiner historischen, noch in seiner künstlerischen Eigenart begriffen hat, solange man nicht vom Raum ausgeht.

Dieser Beweis ist aus der Art und Weise herzuzunehmen, wie Leonardo den Bildraum mit dem architektonischen Raum verbindet. Es wäre darauf hinzuweisen, wie Leonardo Figuren-, Wand- und Mauergliederung zueinander stellt. Der Wechsel von Wandbekleidung und Wandkahlheit läuft hinter der starken Gliederung der Figuren in Dreiergruppen als eine selbständige Stimme her, jede Konkordanz vermeidend,

während die drei Bogen der Mauer diese zwei Stimmen in eins zusammenfassen und so das ganze, durch einen Fries rahmenartig abgeschlossene Bild in die Mauer miteinbeziehen.

Es wäre ferner an die schon oft gemachte Beobachtung zu erinnern, daß Leonardo die der Fensterwand des Saales gegenüberliegende belichtet und Judas durch einen aus dieser Lichtrechnung sich ergebenden Schatten charakterisiert hat. Viel wesentlicher scheint mir ein drittes Argument, dessen Symptome oft genannt wurden: daß der Tisch zu klein sei für die zwölf Apostel oder daß Leonardo die Mauerfläche so gehalten hat, trotz der weiten Linear- und der noch weiteren Luftperspektive, indem man durch die Fenster auf eine tief in die Ferne sich erstreckende Landschaft sieht. Den einheitlichen Grund hat meines Wissens niemand angegeben. Er liegt darin, daß Leonardo in der Raumgestaltung die Sprache zweier Zeitalter zugleich zu sprechen, beide in eine höhere Einheit zu verbinden wußte: die damals moderne der Perspektive und die damals veraltete (aber ewige) der Modellierung der Fläche.

Man kann diese zweite Tendenz an einigen Einzelheiten nachweisen. Zunächst die Aufteilung der Tiefe in planparallele Ebenen: das Tischtuch, der Oberkörper Christi, die Mittelwand des Raumes; dann die Anordnung der Apostel derart, daß sie einerseits die Tiefenschräge der Seitenwände mitmachen, andererseits auf die Waagrechte des Tisches, auf Christus bezogen sind, und zwar so, daß diejenigen, die am weitesten in die Tiefe zu reichen scheinen, dem Tisch oder Christus, d.h. der Grenze des Vorderplanes am

nächsten sind. So kommt zwischen Wand und Figuren eine doppelte Tiefenrechnung zustande, die noch dadurch verstärkt wird, daß ein Teil der Apostel gar nicht nach hinten, sondern über den Tisch nach vorn weist. Und dieses Nachvorkommen übernimmt dann in einem ganz besonderen Ausmaß die Farbe, die räumliche Bewegung zwischen warmen und kalten Farben und vornehmlich das Weiß, das im Tischtuch ganz vorn und in der Landschaft ganz hinten in großer Masse auftritt und sich über den ganzen Zwischenraum hinweg miteinander verbindet. So sehr das *Abendmahl* unter der Ungunst der Umstände gelitten hat, es konnte doch bis heute der Eindruck nicht vernichtet werden, daß Leonardo »kein Loch in die Wand« gemalt hat, wenn ich mich des plastischen Jargonausdrucks bedienen darf.

Wir waren von der Ebene (die zugleich Bild- und Mauerebene ist) ausgegangen und hatten nach der einen Richtung gezeigt, wie sie in der konkreten Form eines anschaulichen Motivs zu einem Raum gestaltet wurde, der über den Bildraum hinauswuchs in den architektonischen Raum. Nach der anderen Seite hin hatten wir von der Ebene aus das lineare Mittelachsensystem betrachtet und in ihm dieselbe motivische Tendenz wirksam gefunden wie im Aufbau des Raumes. Aber wir dürfen hier noch nicht stehenbleiben. Die beiden Mittelachsen schneiden sich in einem Punkt, der – rein geometrisch – von allen andern Punkten dadurch sich unterscheidet, daß er innerhalb seines eigenen Koordinatensystems in keiner Weise bestimmbar ist. Zugleich ist er für das Auge der

eigentliche Halt, von dem aus sich das ganze Bild nach Breite, Höhe und Tiefe in einer Art Selbsttätigkeit immer von neuem aufbaut. Und gerade diesen Punkt hat Leonardo nicht nur nicht durch irgendein konkretes Ding oder Körperteil festgelegt, sondern er hat ihn geradezu unauffindbar gemacht. Aber dieser immaterielle, nur geahnte Drehpunkt des Ganzen hat eine tiefe Wirkung, insofern sich die Konkretheit der Figuren und des Raumes auf ihn bezieht und von ihm aus bestimmt wird. Er ist nicht nur der optische Ausgangspunkt, sondern auch das Symbol des Absoluten selbst.

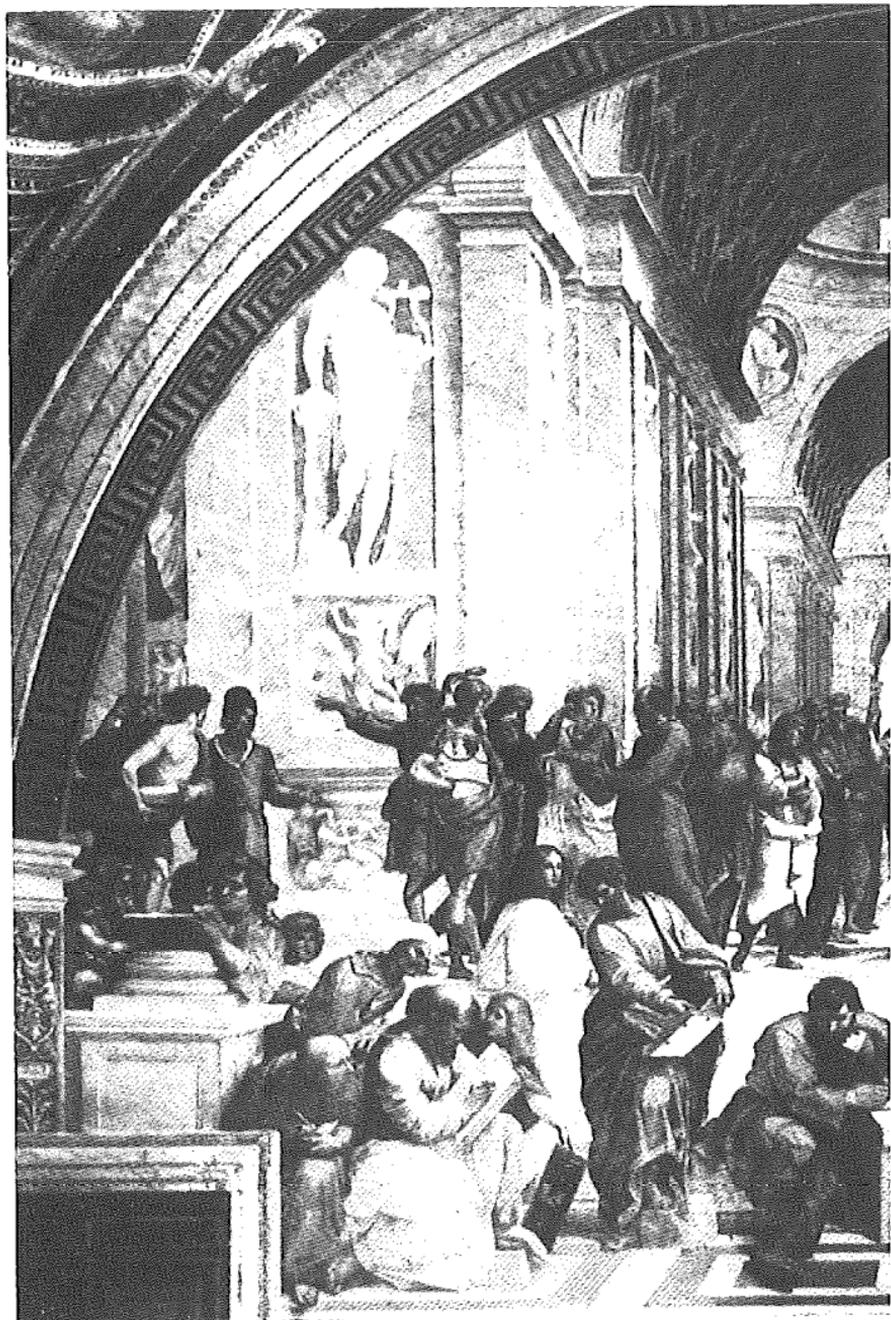
Man sage nicht, daß wir hier etwas hineininterpretieren. Wie wichtig für Leonardo das Wesen des Punktes war, wie tief er über ihn nachgedacht hat, wie sehr er für ihn das Prinzip ohne Prinzip war, zeigt gleich der Anfang des Malerbuches: »So ist also der Punkt der erste Anfang der Geometrie, und weder in der Natur noch im menschlichen Geist kann sonst irgend etwas anderes existieren, das für den Punkt den Anfang abgäbe. Würdest Du nämlich sagen, die mit der äußersten, schärfsten Spitze eines Zeichenstiftes ausgeführte Berührung einer Fläche, das sei die Herstellung und Entstehungsursache des Punktes, so ist das nicht wahr, und wir werden vielmehr sagen: diese derartige Berührungsstelle sei eine sich um ihr eigenes Zentrum herumlegende Fläche und hier in der Mitte sei der Sitz des Punktes. Dieser Punkt ist nicht vom Stoff selbiger Fläche, und weder er noch alle Punkte der Welt sind imstande, auch wenn sie vereinigt wären, gesetzt nämlich, man könnte sie vereinigen, daß sie zusammen irgendwelches Stück einer Fläche ausmachen würden.

Und angenommen Du stellst Dir vor, ein Ganzes sei aus tausend Punkten zusammengefügt, so könnte man, indem man von der Größenerstreckung dieser tausend ein Stück abtrennte, sehr wohl sagen, selbiger Teil sei ebenso groß wie das Ganze, dem er angehörte. Es wird dies an dem Beispiel der Null oder dem Nichts dargetan, dem zehnten Zeichen der Arithmetik, welches dies Nichts mittels einer 0 darstellt und hinter eine Einheit gesetzt bewirkt, daß diese Zehn ausgesprochen wird, und daß sie ›Hundert‹ heißt, wenn Du es doppelt hinter sie setzest, und welches so weiter bis ins Unendliche die Zahl, der man es anhängt, jedesmal verzehnfacht; es selbst an und für sich gilt aber nicht mehr als nichts und alle Nullen der Welt sind, was ihren Gehalt und Wert anlangt, gleich einer einzigen Null.« [*Trattato della Pittura, Traktat von der Malerei*, 1909]

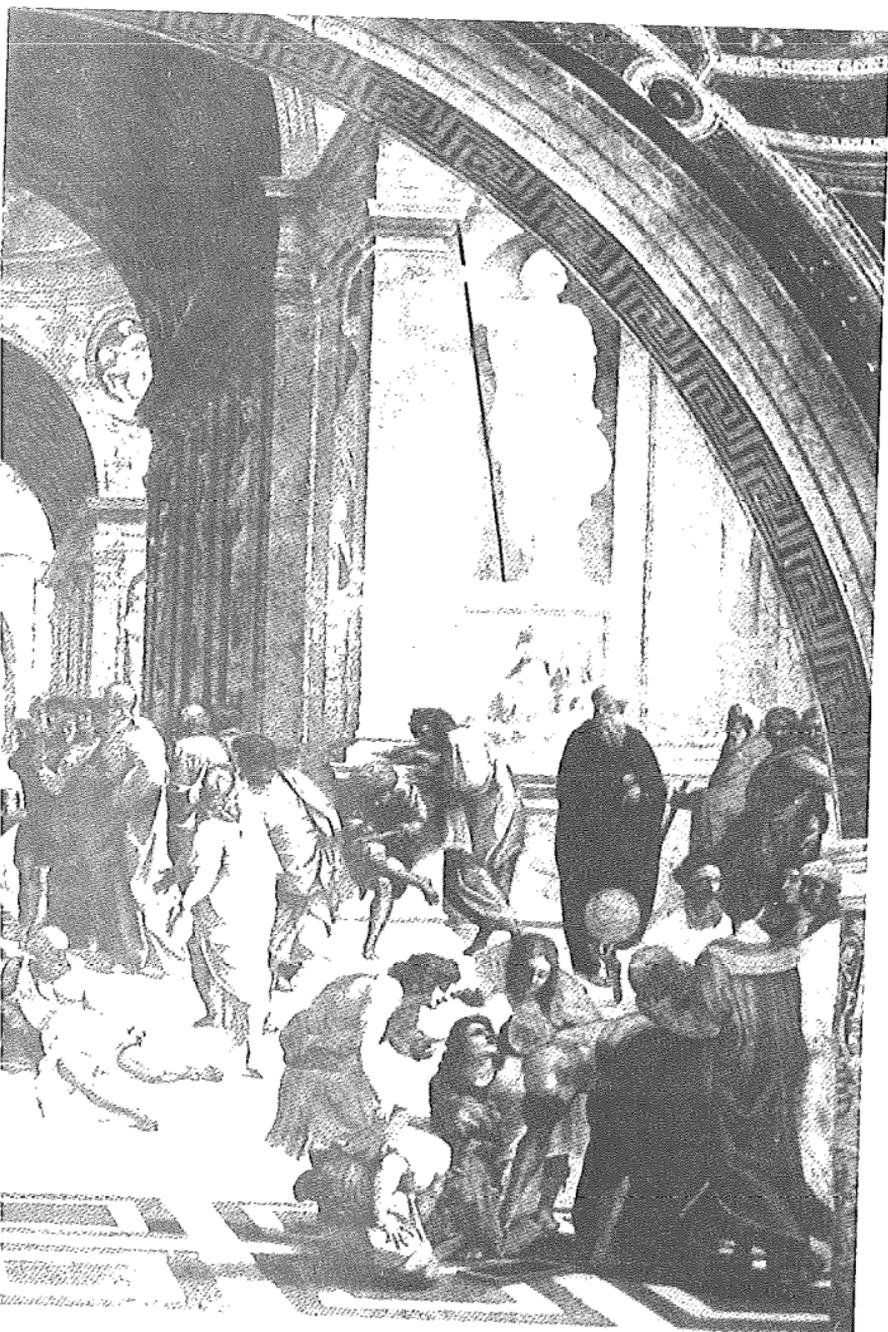
Diese Weite von dem so aufgefaßten Punkt über die Zwischenstufen der Linie, der Ebene, des Körpers, des Raumes bis zur Architektur, die alle in der Bildebene zusammengehalten werden, schließt natürlich alle Möglichkeiten ein, von der Figur zu reden: von ihrem Zusammenhang mit der Fläche einerseits, dem Raum andererseits; von ihrem Eigendasein und ihrer Beziehung zu den übrigen Figuren. Ich habe oben Gelegenheit gehabt, einige Andeutungen zu machen, weil es sich ja nicht um auseinanderliegende Etappen, sondern um ineinandergesenkte Schichten eines Ganzen handelt. Aber ich möchte mich darauf beschränken, um nicht die bewußt einseitige Absicht meiner Anmerkung zu verwischen: den Betrachter des Bildes auf den Raum zu verweisen.

Nur auf *eine* unmittelbare Wirkung, die sich aus dieser Erfassung des Anschaulichen für die Deutung des Inhaltlichen ergibt, möchte ich zum Schluß noch ganz kurz aufmerksam machen: Der Inhalt bekommt eine unendliche Weite der symbolischen Bedeutung. Zwischen dem konkreten, bestimmten, historischen Wort: »Einer unter Euch wird mich verraten« bis zu der völlig unkonkreten, unbestimmbaren, rein metaphysischen Empfindung, die der Schnittpunkt des Mittelachsensystems auslöst, liegt eine Fülle von Deutungsmöglichkeiten. Auch nur einzelne Etappen aufzuzählen, kann hier nicht der Ort sein, aber es muß gesagt werden, daß nicht die Tatsache der Zwischenstufen zwischen den beiden Polen der konkreten Realität und der vollkommensten Immaterialität die letzte Größe dieses Werkes ausmacht, sondern ihre Durchdringung an jeder Stelle des Bildes, wodurch dann jene unendliche Endlichkeit entsteht, die die Höchstleistung menschlich-geistiger Tätigkeit repräsentiert und dieses, trotz aller Prägung durch das christliche Jahrhundert, neben Platons *Symposion* rückt.

Raum und Körper (Figur)
bei Raffael und Leonardo



Raffael, *Die Schule von Athen*, 1509–1510



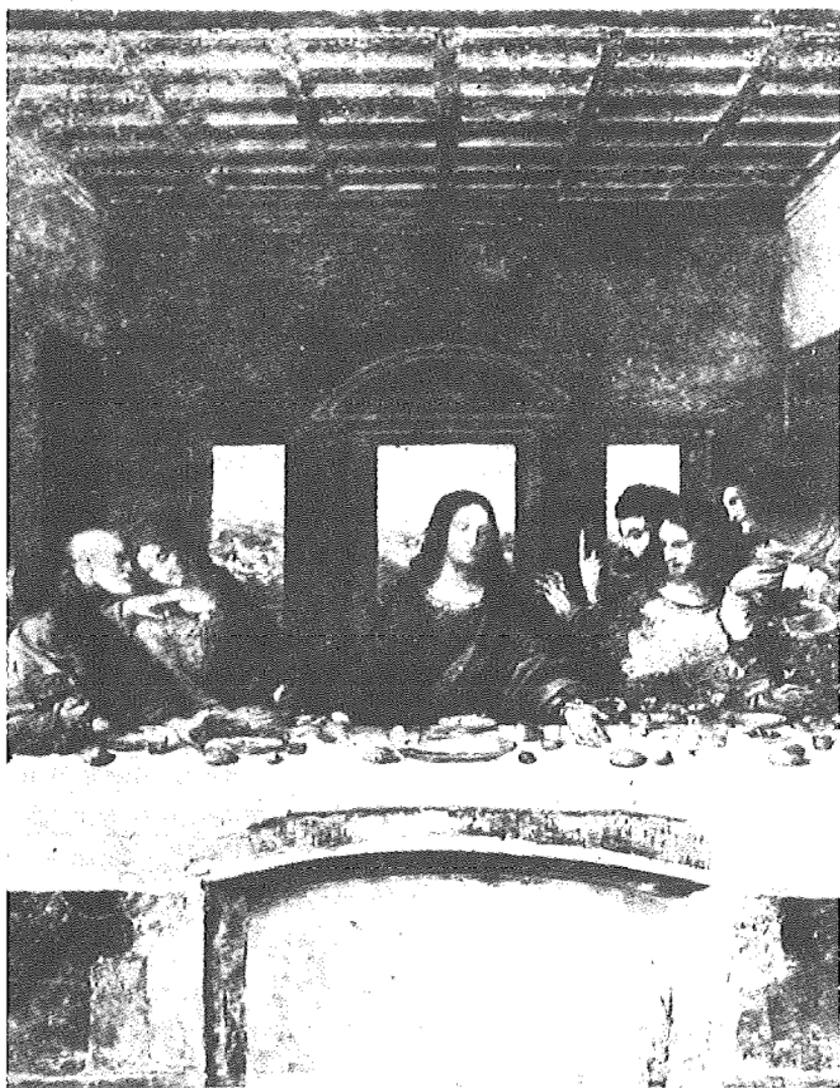


Raffael, Die Schule von Athen (Ausschnitt)

Das Kartonfragment von Raffaels *Schule von Athen* in der Ambrosiana von Mailand zeigt sehr deutlich das diesem Bild zugrundeliegende, allgemeine Kompositionsschema: Zwei Schrägen, die von den Bildecken in die Tiefe gehen und lange bevor sie sich begegnen durch eine planparallele Ebene begrenzt werden.

Im Karton wird dieses Schema nur von Figuren gebildet; und im Bild setzt die Architektur fast erst dort an, wo die hintere Figurenreihe steht und wiederholt das Schema in starker Verkürzung, aber mit mehr als gleicher, ja anderthalbfacher Höhe. Die Architektur ist eine Wiederholung des Figureschemas, mit der Aufgabe, den Dimensionen der Breite und Tiefe eine Höhendimension hinzuzufügen, welche mit den Gliederungen der beiden anderen Dimensionen in Konkordanz zu bringen ist. Die zum Teil hintereinander und zum Teil ineinander stehenden Raumordnungen der Körper (Figuren, Menschen) und der Architektur haben also nur ganz sekundäre und äußere Beziehungen zueinander. Bestimmend ist die Figurengruppierung; die Architektur zeigt im wesentlichen nur die Höhendimension über alles menschliche Maß hinaus: die Höhe zweier Figurenetagen ist 9: die Höhe der Architektur: 10.

In Leonardos *Abendmahl* ist der Raum der Architektur bestimmend, der die Form eines verkürzten Kastens hat mit Waagrechter vorn und hinten und zwei diagonalen Schrägungen, die an die linken und rechten Bildränder reichen und gegliedert sind durch vier Teppiche und drei Zwischenräume, die sich perspektivisch verkürzen. In diesem Schema befinden sich die



*Leonardo, Das Abendmahl (Ausschnitt: Jesus mit Judas, Petrus, Johannes (links) und Thomas, Jakobus, Philippus)
vgl. auch Abb. S. 82 - 83*

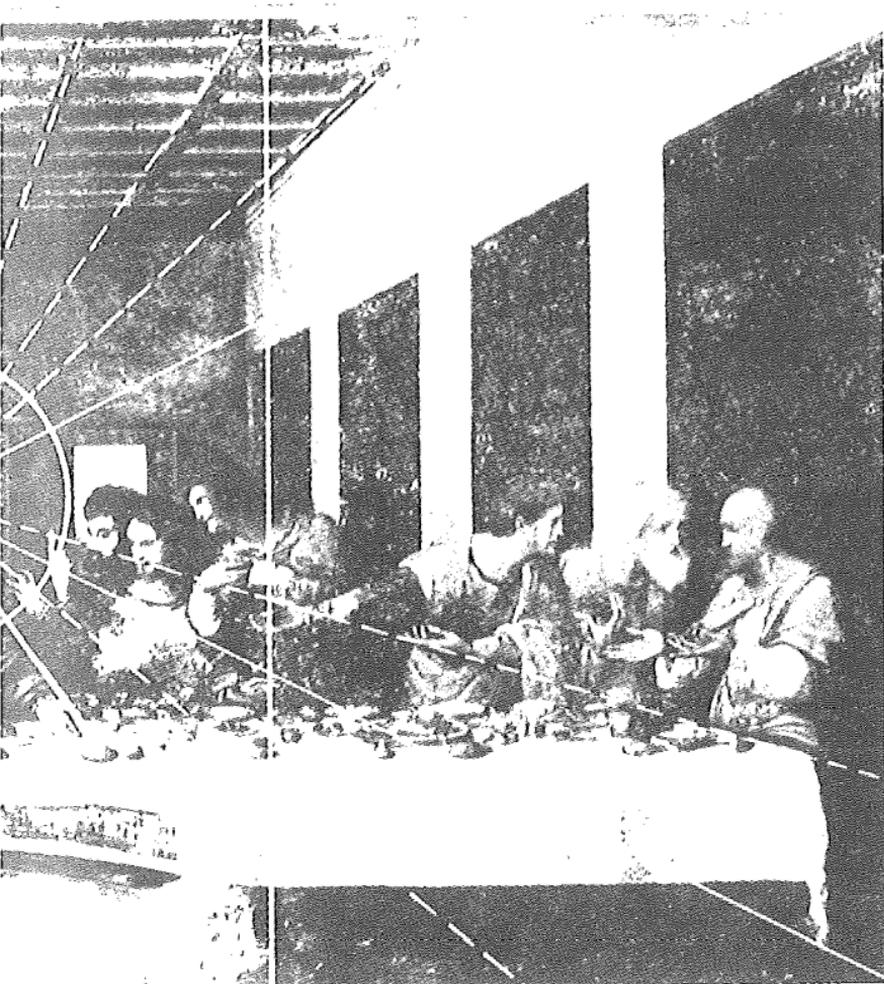
Figuren hinter der Waagrechten des Tisches (Tischtuches), sind aber aufgrund ihrer Bewegungen so zusammengeballt, daß sich jede der vier Dreiergruppen auf Gliederungen der Seitenwände bezieht, und zwar verschieden links und rechts. Die Figuren bilden bei Leonardo kein eigenes Raumschema, sondern nur eine rhythmische Bewegung in dem Architekturraum.

Raffael geht also nicht von der einzelnen Figur aus und addiert dann einzelne Figuren, sondern von einem linearen Kastenschema nach Art eines Kastens, auf dessen Grundlinien er dann Figuren mit Hilfe bestimmter Kompositionsmittel anordnet; und diesen Figurenkasten wiederholt er durch einen Architekturkasten, der weder an den unteren noch an den seitlichen Rändern ansetzt, sondern in größerer Tiefe und überschritten ist von einem Bogen; dessen Hauptfunktion ist, die Höhe zu füllen, von der die selbst in zwei Etagen gestellten Figuren nur kaum die Hälfte füllen.

Leonardo dagegen geht von dem geschlossenen und gegliederten Raumkasten aus, verteilt die Figuren nur auf *einer* Dimension (der Waagrechten), zwingt sie aber doch in eine klare und notwendige Beziehung zur Tiefe des Raumes (wobei die sitzenden Figuren etwa ein Viertel der Raumhöhe haben). Die Figuren sind also dem Raum ein- und untergeordnet, und obwohl bei diesem der Bestimmungsgrund liegt, sind sie doch etwas wesentlich anderes als nur eine Wiederholung seiner Kastenform in kleinerem Maßstab.



Leonardo, Das Abendmahl, 1495–98





Leonardo, Das Abendmahl (Ausschnitt: Judas, Petrus, Johannes)



*Leonardo, Das Abendmahl (Ausschnitt: Thomas, Jakobus, Philip-
pus)*

Bei Leonardo treten zwar die drei Dimensionen der Höhe, Breite und Tiefe vollständig auseinander, zugleich aber sind sie doch aufs engste verspannt; dabei geht er so vor, daß die Waagrechten und die Tiefenschrägen verselbständigt werden, während die Höhen hauptsächlich auf den Schrägen, aber auch auf den Waagrechten entwickelt werden; dasselbe gilt für die Figuren, wo in jeder Dreiergruppe alle drei Dimensionen aufs engste miteinander verbunden sind.

Hinzu kommt, daß bei Leonardo auf der Waagrechten zwei widerstrebende Richtungen vorhanden sind, die sich in einer komplizierten Weise übereinanderlagern. Die Tiefendimension hat ebenfalls zwei schräg nach oben bzw. unten verlaufende Richtungen; diejenige von hinten nach vorn ist durch die Hände Christi und durch das Landschaftslicht gegeben, das durch das Fenster einfällt und sich auf das Weiß der Tischdecke bezieht. Die Höhendimension ist in den Teppichen und das Tischtuch fallend, in den Figuren steigend (und in der Decke fallend). Die Teilung der Breitenrichtung geht von Christus aus und von den Rändern auf Christus zu; die der Tiefe erfolgt in Gegenrichtung zu Christi Handbewegung und die der Höhe ist um Christus zentriert. Dadurch erhalten nicht nur Breite und Tiefe eine enge Bezogenheit aufeinander (wie es in dem Sparrenwerk der Decke ausdrücklich angegeben ist); sondern die ganze Gliederung in Dimensionen und Richtungen hat einen Mittelpunkt in dem doppelten Sinne, daß ein Teil der Gliederungen von ihm ausgehen und an die Grenzen laufen, während diejenigen, die von den Grenzen ausgehen, sich auf ihn hin sammeln. Zwischen Mittelachse und

Grenze des Kastenraumes findet so dauernd und gleichzeitig eine Doppelbewegung statt, welche dem Ganzen von Raum und Figur eine Einheit von Passivität und Aktivität, von Erleiden und Spontaneität gibt. Denn die eine Teilung an den Grenzen ist durch das Gesetz perspektivischer Verkürzung bedingt (die der Verstand des Künstlers vollzieht), die andere durch das Wort Christi. Es scheint so eine Einheit von äußerer Notwendigkeit und innerer Freiheit zustande zu kommen.

Bei Raffael ist das Verhältnis der Dimensionen ein ganz anderes. Sie treten auseinander, wobei in dem Figureschema die Tiefe, in der Architektur die Höhe betont wird, während die Breite die zwei Schrägen auseinanderhält und schließlich abschließt. Schon dies zeigt, wie wenig die Dimensionen miteinander verbunden sind, denn die Fortsetzung der Senkrechten der Figuren durch die Pfeiler der Architektur ist ebensowenig eine wirkliche Verbindung wie die Fortsetzung der abschließenden Waagrechten hinten bis zu den Bildrändern.

Mit dieser Lockerheit hängt dann wohl die Art zusammen, wie die Dimension in Richtungen zerlegt wird. Menschen und Architektur *steigen*, das Licht aus der Kuppel dagegen *fällt*; aber Steigen und Fallen berühren sich im besten Fall. In der Tiefendimension überwiegt die Richtung von vorn nach hinten; was an Gegenrichtungen vorhanden ist, geht nicht über die Funktion hinaus, die Tiefenbewegung der Standlinie rhythmisch zu gliedern. Für die waagrechte Dimension liegt der Ausgangspunkt der Richtungen nicht in

der Mitte oder: die Zentrifugalbewegung über die leere Mitte hin findet von den Seiten her eine zentrifugale Gegenrichtung, aber die entgegengesetzten Richtungen kommen höchstens zu einer Berührung, die mit einer Art Rückschlag einen Abschluß findet.

Alles, was es bei Raffael zu geben scheint, ist eine Kreuzung der verschiedenen Dimensionen und Richtungen an verschiedenen Stellen und ihre Verbindung am Ende. Dadurch wird alles ganz willkürlich, sobald man über das reine Anordnungsschema hinausgeht; dieses Schema übt wohl einen Zwang aus, ist aber in sich selbst keine Notwendigkeit. Es gibt (zwei Haupt-) Knotenpunkte der verschiedenen Dimensionen und einen Abschluß, aber es gibt keinen notwendigen räumlichen Zusammenhang der Dimensionen, weder in den Figuren, noch in der Architektur, noch zwischen beiden. Im besonderen gibt es keinen Zusammenhang und kein Spannungsverhältnis zwischen den zwei Richtungen der Tiefendimension: die einmal erreichte Tiefe drückt nicht mehr von hinten nach vorn zurück, die geöffnete Perspektive wird abgeschlossen, aber nicht wie bei Leonardo zurückgeführt.

Raffaels Raumkonzeption ist ganz wesentlich die eines leeren Raumes; diese Leere ist im Prinzip unendlich; sie kann zwar von Gegenständen begrenzt und gegliedert werden, aber diese Grenzen sind willkürlich mit Bezug auf ihren Ort, relativ und provisorisch mit Bezug auf ihre Abschlußfunktion, und sie bilden keine wirkliche Raumgestalt. Die Grenzen des Figurenschemas werden von denen des Architektur-

schemas überschritten und diese wiederum von dem Bogen, der nur Rahmen und Repoussoir ist.

In engster Verbindung mit dieser Leere steht die Offenheit. Der Raum ist unten und vorn ganz offen. Raffael arbeitet mit dem Boden und rückt die Stufe für die zweite Etage stark in die Tiefe. Offen ist der obere Abschluß teils durch die Bogenüberschneidung, teils durch das Licht, das durch die Kuppel einfällt. Offen sind die linke und rechte Seite, denn das Figureschema endet weit vom Rand entfernt, und die Verbindung zum Rand ist ganz äußerlich; das Schema der Architektur aber ist gänzlich offen, es kann hinter dem Bogenrahmen unendlich fortgesetzt gedacht werden. Es handelt sich also nur um Plangliederungen, nicht um Raumgrenzen. Es folgt aus der Leere und dem Tiefenschema:

daß Raffael beliebig viele Figuren unterbringen kann (oder andere Gegenstände), daß aber immer das Leere und nicht das Volle überwiegt. Dadurch werden die Menschen relativ bedeutungslos;

daß der Raum mehr eine Szenerie als ein Gebilde ist und das meiste, das erreicht werden kann, die Ausdrucksadäquatheit ist;

daß es ebensowenig eine Zeit- und Handlungs- wie eine Raumgestaltung gibt. Es gibt nur einzelne Zeitmomente, die auf dem (oder den) Tiefenschema-(ta) verteilt werden.

Leonardo dagegen hat einen vollen Raum mit fester und geschlossener Raumgestalt. Dieser volle Raum kommt nicht dadurch zustande, daß Raumorte den Raum formen und jeder Raumort in sich eine volle

Form ist. Auch Leonardo geht von der Kastenperspektive aus, d.h. die Leere ist auch für ihn das Primäre. Da er aber die Leere finden will, begrenzt er sie (daher vorn die Tischdecke und oben die Decke) und schafft Beziehungen zwischen allen Grenzen: vorn und hinten, links und rechts, oben und unten; außerdem aber eine Beziehung von der Mitte nach allen Seiten.

Außerdem hat der Raum Leonardos eine dichte Atmosphäre, die Raffaels nur ein Licht oder Beleuchtung. Dieses Licht ist so gewählt, daß es eine Stimmung gibt, aber diese Stimmung bewegt sich durch den Raum, ohne feste Widerstände, Reaktionen und darum ohne jene Verdichtung, die die Leere verdrängt und durch eine Fülle undinglicher Art ersetzt. Leonardos Raum ist mehr ein erfüllter als ein voller, aber diese Erfüllung ist nur möglich, weil der Raum endlich ist und die Grenzen eine wirkliche Gestalt geben. – So groß die Unterschiede zwischen Raffael und Leonardo auch sind, das Gemeinsame (z.B. im Gegensatz zu van Eyck oder zu Tintoretto) darf nicht übersehen oder vergessen werden: das perspektivische Kastenschema mit endlicher Tiefengrenze und mit stabilen (noch nicht in Bewegung geratenen), d.h. sich drehenden Grenzen.

Es hängt wohl mit diesem Unterschied des leeren und gefüllten Raumes zusammen, daß die beiden Künstler ihre Menschen sowohl in sich selbst als auch in Beziehungen zum Raum ganz verschieden gruppieren.

Leonardo gliedert die dreizehn Figuren (je eine an der Schmalseite, elf an der Längsseite des Tisches)

mit Hilfe der Zäsur (des Hiatus) in der Form eines nach oben zu offenen Winkels in eine isolierte Figur in der Mitte und je zwei Dreiergruppen zu jeder Seite.

Raffaël kennt zwar gelegentlich Unterbrechungen, aber nirgends die geformte Zäsur; durch jede seiner Unterbrechungen strömt die ganze Leere hindurch und schafft Distanzen und neue Pläne. Es scheint, als ob geformte Zäsuren im leeren Raum nicht möglich seien, weil die Leere jede Zäsur überwältigt und sowohl die Reihe als auch die geballte Gruppe auseinanderreißt. Zäsur (oder Hiatus) ist Pause *im* Zusammenhang; die Unterbrechung dagegen zerreißt den Zusammenhang und erlaubt nur eine nachträgliche Verbindung. Reihe und Gruppe werden etwas anderes dadurch, daß sie anders gegliedert und begrenzt werden müssen, je nach Art des Raumes, in dem sie stehen.

Leonardo bildet mit Hilfe der Zäsuren die Gruppen als Wellenberge und Wellentäler, die sowohl von der Mitte nach beiden Seiten über die ganze Breite hingehen, als auch von den Seiten nach der Mitte; es ist so tatsächlich die ganze Breite besetzt, da der Tisch so weit nach vorn gerückt ist, daß das Tischtuch den ersten Plan angibt, und weil auch die Schmalseiten des Tisches mit Figuren versehen sind.

Diese gegliederte Bewegung des Steigens und Fallen verläuft nun zwar auf der Waagrechten (in Kombination mit der Senkrechten und der Tiefe), aber sie kommt weder an den Wänden des Raumes noch an anderen Gegenständen vor. Dadurch aber wird das menschliche Geschehen – obwohl es an die Breitendimension gebunden bleibt, als etwas Besonderes, vom

Raum Verschiedenartiges herausgehoben: Die perspektivische Raumordnung ist Gesetz und Notwendigkeit, die Bewegung des Menschen dagegen ist die Ordnung des freien Willens. Das Gesetz des räumlichen Daseins und das der menschlichen Handlung treten auseinander, und sie sind einander entgegengesetzt wie Naturgesetz und Moralgesetz. Sie fallen nicht dualistisch auseinander, aber der Mensch hat einen höheren (und wohl auch qualitativ anderen) Freiheitsgrad als der Raum.

Bei Raffael kommt es zu einem so weiten Auseindertreten nicht, die Menschen bleiben gebunden an die Grundlinien des Raumschemas, und wo sie diesen Zwang verlassen, wirken sie völlig willkürlich, obwohl sie eine bestimmte Kompositionsfunktion haben. Dies bedeutet nun keineswegs, daß bei Raffael die Plazierung des Menschen absolut determiniert ist, sondern nur, daß nicht Notwendigkeit und Freiheit, sondern Zwang und Willkür sich gegenüberstehen.

Jede Dreiergruppe Leonardos ist der anderen ähnlich und doch verschieden von ihr; jede hat eine klare und distinkte Eigenform und ist doch (nicht nur äußerlich) mit der anderen verbunden. So gibt es einmal einen einheitlichen (von Menschen geschaffenen) Fluß von der Einzelfigur zur Gruppe, dann von der ersten Gruppe zur zweiten.

Bei Raffael sind die Menschen nicht auf der Waagrechten, sondern auf der Tiefenschrägen geordnet; es besteht keine Ähnlichkeit (Verwandtschaft) zwischen den Gruppen einer Seite und zwischen denen der zwei Seiten, höchstens eine der gleichen Staffelung von

Hockenden, Stehenden und auf höherem Niveau Stehenden. Diese Staffelungslinie ist weder von den Menschen geschaffen noch getragen, sie liegt ihnen wörtlich zu Grunde: Es ist die Grundlinie auf der sie stehen; der Mensch kann dieser Grundlinie folgen oder sich in einem bestimmten Winkel gegen sie drehen. Er benutzt diese Freiheit nicht, um eine Mannigfaltigkeit einer Einheit zu schaffen, sondern um entweder Diversitäten oder Identitäten zu schaffen.

Während Leonardo nur Variationen innerhalb der begrenzten Dreiergruppe vornimmt (nach den Prinzipien der Lockerung oder Zusammenrückung, der Platzumstellung der Mittelperson vor oder hinter die beiden andern und vor allem nach der verschiedenen Kombination von Waagrechter und Tiefendimension), zerlegt Raffael die einheitliche Tiefenreihe in Verschiedenheiten und stellt jedem Teil links gleiche, ähnliche oder verschiedene Teile rechts gegenüber. Er erweckt nicht den Eindruck der Fülle in der Einheit, sondern den der Mannigfaltigkeit in der Leere. Wiederum fragt es sich, ob unter seinen Voraussetzungen der schematischen Tiefenlinie und des leeren Raumes etwas anderes möglich war als die Mannigfaltigkeiten des Verschiedenen.

Analysiert man nun jede einzelne Gruppe einerseits in bezug auf ihre eigene Räumlichkeit und andererseits in Beziehung zur Wandgliederung (vier Teppiche und drei schmale Wandteile), dann ergibt sich:

Die beiden Eckgruppen haben die Funktion, die Schmalseite und die Breitseite des Tisches miteinander zu verbinden. Leonardo gibt links zwei Schrägen

(in Verlängerung der Schmalseite) und eine Waagrechte; rechts eine Schräge (verlängert um den Kopf) und zwei Waagrechte.

Es ergeben sich so in beiden Fällen etwas eckige Konkav-Formen, die eine gewisse Ähnlichkeit darin haben, daß das Maß der gegenseitigen Überschneidung der Figuren bescheiden ist, und zwar ist links die Mittelfigur etwas stärker überschritten. Der größte Unterschied liegt aber nicht darin, wie die hintere Tischkante umschrieben wird, sondern darin, wie die Verbindung mit der Tiefenrichtung der Wand ist. Links sind die Köpfe zusammengezogen auf die Tiefe zwischen erstem und zweitem Wandstreifen; rechts dagegen sind sie auseinandergenommen vom ersten zum zweiten Teppichbehang.

Das Entscheidende ist, daß an den lagesymmetrischen Stellen nicht dieselbe Tiefe erreicht ist und daß verschiedene Tiefenpunkte akzentuiert sind. Aber gemeinsam ist beiden, daß jede Gruppe eine Tiefe (ähnlicher Art) hat und daß sie auf die Raamtiefe der Wände mit Variante bezogen ist.

Die beiden inneren Gruppen sind untereinander als Raumformen verschiedener als die beiden äußeren:

Die linke besteht aus zwei Schrägen (?), von denen jede durch eine Gegenschräge die Waagrechte hält; zwischen sie schiebt sich der Kopf der mittleren Figur als eine Waagrechte. Es entsteht so weder eine Konkav- noch eine Konvex-Form, es entstehen nur Beziehungen von Waagrechten und Schrägen.

Die rechte Gruppe ist ausgesprochen konvex und zwar durch den Oberkörper der Mittelfigur der Grup-

pe, die die eine Eckfigur bis auf Kopf und Hand überschneidet, während die andere mit den Armen und Händen noch eine zweite Konvex-Figur macht. Die geöffneten Arme der Mittelfigur legen eine Konkav-Form an, ohne sie zur vollen Geltung kommen zu lassen.

Die drei Köpfe der linken Gruppe reichen vom dritten Wandstreifen über den Teppich zum festen Wandstück der Rückwand; die Köpfe der rechten Gruppe füllen die Rückwand und das Fenster (doch nimmt der Oberkörper der rechten Eckfigur auch noch den dritten Wandstreifen und vierten Teppich ein). Beide Gruppen sind auf die hintere Raumecke bezogen, aber die linke nimmt sie mit einer Variante des Wandwinkels, die rechte dagegen mit einer konvexen.

Läßt man alle feineren Unterschiede beiseite, so kann man sagen: die Eckgruppen links und rechts sind auf die beiden ersten Teppiche der Seitenwände bezogen; die Innengruppe auf den vierten Teppich und die Rückwand, d.h. auf die Raumecken. Die Hauptzäsur wird also durch den dritten Teppich und die ihm benachbarten Wandstreifen gezogen. Das Auffallendste dabei ist, daß die Innengruppen (die doch ganz an der Waagrechten des Tisches sitzen sollten) so in die Tiefenbewegung der Seitenwände hineingezogen sind, daß sie die Begegnungsstelle von Seiten- und Rückwand verdecken und umschreiben.

In den Eckgruppen, wo die hintere Tischkante umschrieben wird, kommt man aus den Schrägen in die Waagrechte; bei den Innengruppen, die die Waagrechte halten sollten, wird die Tiefe aufgerissen. Die

Figuren wiederholen gleichzeitig und in engster Verknüpfung sowohl die Waagrechte des Tisches als auch die Schräge der Seitenwände, und eben dadurch tragen sie auch dazu bei, den Raum zwischen dem hinteren Tischrand und der Rückwand zu erfüllen.

Sie schaffen und zerstören planparallele Ebenen, sie führen die Rechnung (Gliederung) durch Planparallele und die Begrenzung durch Schräge ineinander über. Dadurch werden sie von dem Zwang jeder der beiden Dimensionen befreit, und indem sie, und sie allein, die Synthese beider bilden, erhalten sie eine besondere Art bzw. einen höheren Grad an Freiheit, oder sie erfüllen das Gesetz der (strengen) Naturnotwendigkeit mit dem höheren Gesetz der moralischen Freiheit.

Bei Raffael bleibt die Gliederung durch planparallele Ebenen und durch Diagonalebene getrennt. Waagrechte können die Schrägen verbinden oder nach außen zu an sie ansetzen, aber zu einer Durchdringung dieser Gegensätze kommt es nicht. Raffael scheint wie Aristoteles zu sagen: Wo eine Dimension ist, kann nicht gleichzeitig am selben Ort eine entgegengesetzte sein; die entgegengesetzte ist immer daneben.

Leonardo dagegen ist in seiner Methode Dialektiker: Die Dimensionen sind einerseits auseinander und andererseits ineinander, und diese Dialektik ist imstande, nicht nur den Raum zwischen den auseinanderliegenden Dimensionen zu erfüllen, sondern ihn trotz und innerhalb seiner endlichen und geschlossenen Grenze deutlich zu machen.

Raffaels Raum dagegen ist offen, und die Figuren (oder die Architektur) schließen ihn nicht; seine Methode führt nur endliche und begrenzte Momente in die Offenheit ein; sie kontrastiert (schlechte) Endlichkeit und (schlechte) Unendlichkeit. Raffael scheint ganz und gar auf dem tertium non datur zu bestehen, erreicht aber nur die Alternative von Zwang und Willkür.

Analysiert man nun detaillierter das Verhältnis von Tiefenschrägen und Waagrechten (sowie deren Gliederung), so ergibt sich bei Raffael folgendes:

Das Schema



Das heißt also: Beide Schrägen beginnen nicht unmittelbar an den Bildecken.

Linke Tiefenschräge

Die *Waagrechte* beginnt ganz links mit einem (unten), von der Tür überschrittenen, viereckigen Pfeiler (Stein), auf dem eine runde Wülste und ein niedriges rundes Gefäß aufliegen. Um diesen Pfeilerstein sind mehrere (stehende) aber nicht sehr große (hohe) Personen im Kreis geordnet.

Rechte Tiefenschräge

An der entsprechenden rechten Ecke finden wir eine Gruppe von stehenden Figuren, eine vom Rücken gesehen, die andere von vorn und die zwei am weitesten rechts im Profil. Sie sind annähernd in Kreisform angeordnet (ohne Gegenstand im Zentrum) und halten kreisrunde Scheiben (oder Kugeln) in der Hand. Entsprechend

Nach innen (Mitte) an-

schließlich folgt ein rechts beugt sich ein knieender Mann, der Mann aus der stehenden wohl etwas in ein Buch Haltung sehr weit mit dem schreibt. Hinter seinem Oberkörper nach vorn und Rücken sind mehrere zieht mit dem Zirkel Kreise (drei) Personen, die eine se auf den Boden. Kurve um ihn bilden. Alle Er bildet zusammen Figuren haben dieselbe mit drei anderen Figuren Richtung nach rechts. (einer vorderen, die kniet, und zwei hinteren, die aus der Stehhaltung sich vornüber beugen) einen Kreis, in dem ein Mensch kniet und aufschaut.

Es finden sich also auf jeder Seite (dem Breitenstück, ehe die Diagonale ansetzt) je zwei Gruppen – je eine stehend und je eine knieend und gebeugt –, die alle nach Varianten des Kreises gebildet sind. Der Zweck dürfte sein, bestimmte Ortsgruppen zu sammeln, die zwar in sich bewegt sind, aber sich nicht durch den Raum von einem Ort zum andern bewegen. Im Prinzip entspricht das der Bodenzeichnung, die aus zwei ineinanderliegenden (dunklen) Quadraten besteht, die durch ein helleres, schmaleres getrennt sind; die Gruppen bilden eine ganz ähnliche Figur nur in Kreisform.

Auf beiden Seiten hängen die beiden Figurengruppen durch bloße Berührung zusammen, d.h. es gibt keinen gemeinsamen Anlaß, außer dem formalen Wunsch, eine Gruppe von (in sich bewegten) Raum-

orten zusammenzufassen als Gegensatz zu der Diagonalbewegung in die Tiefe. Zugleich sind die inneren Randfiguren dieser Gruppe benutzt, um die Diagonalen einzuleiten oder vorzubereiten. Die Verbindung oder Durchdringung der zwei verschiedenen Funktionen ist auf jeder Seite mehrfach; und die Schräge, die aus dem Kreis heraus entwickelt wird, findet auch eine doppelte Fortsetzung; aber die dem äußeren Rand nähere bricht an der Mauer der Architektur ab, während die weiter innen liegende weitergeführt wird.

Das Schema



Die äußere Weiterführung ist dann Ansatzpunkt für die Wiederholung der Waagrechten auf einem tieferen Plan und in lockerer Figurenordnung. Die Hauptfortsetzung in die Tiefe geht nun so vor sich:

Hinter der Gruppe des Knieenden, und von diesem bis in Gürtelhöhe überschnitten, steht eine Figur in $\frac{3}{4}$ (?)-Ansicht vom Rücken. In einem spitzen Winkel neben ihr steht eine zweite Figur, deren Oberkörper in $\frac{3}{4}$ -Ansicht gegeben ist.

Rechts liegt die Verbindung nicht in derselben Raumtiefe, sondern beginnt höher auf den Stufen, so daß zunächst eine völlige Unterbrechung eintritt. Dann erst folgen zwei Figuren: die erste (also innere) ist vom Rücken gesehen und geht schnell mit stark geneigtem Körper die Treppe

hinauf, die andere (rechts einen spitzen Winkel, der

nach hinten offen ist. Beide daneben) scheint die Treppe (von einer höheren Stufe aus) herunterzukommen, doch ist das nicht genau zu erkennen.

Die Form der Gruppe ist verschieden von der linken. Der Hauptunterschied ist aber der, daß die erste auf einem vorderen Ortspunkt steht und sich nach hinten öffnet, während die rechte durch tiefere Ortspunkte sich bewegt.

Es ist also links eine mehr potentielle Bewegung von einem Ort aus in die Tiefe und nach vorn kontrastiert gegen rechts, wo es eine reale Doppelbewegung (an einem höheren und tieferen Raumort) gibt.

Es werden nun links beide Schenkel des spitzen Winkels verschieden weitergeführt. Der erste Schenkel wird angehalten durch eine Facefigur, während der rechte durch eine entgegengesetzt gerichtete $\frac{3}{4}$ -Figur weitergeführt wird.

Rechts kommt ebenfalls die Diagonale zunächst auf der äußeren Figur zur Ruhe, da eine vom Rücken gesehene Figur abschließend oder mindestens hemmend wirkt. Doch setzt hier die Fluchtlinie der Architektur unmittelbar an, was auf der linken Seite nicht der

Nimmt man noch diejenige $\frac{3}{4}$ -Figur hinzu, die sich aus der Fortführung der äußeren Tangente der Kreisform ergibt, dann bildet sich auf der Höhe des Treppenpodestes das Schema:



Dabei überschneidet die vordere Gruppe (Winkel) die hintere etwa in Kniehöhe.

Wir sind damit an der Stelle, wo die Waagrechte zurück zum Bildrand sich entwickelt, d.h. wo eine starke Unterbrechung der Tiefenrichtung: eine bedeutende Zäsur eintritt. Diese wird dadurch unterstrichen, daß die Waagrechte auch nach rechts, d.h. ins Innere fortgesetzt wird und dadurch die Diagonalführung zunächst abbricht.

Fall ist. Es ergibt sich daraus noch einmal, daß auf der rechten Seite das Tempo der Bewegung in die Tiefe schneller ist, und das mag die Ursache dafür sein, daß Raffael hier mit Unterbrechungen (und nicht mit Überschneidungen) arbeitet: Die Diskontinuität (der Sprung) erhöht das Bewegungstempo.

Eine solche Unterbrechung findet sich noch einmal *vor* dem steigenden Mann. Auf der Podesthöhe fehlt die Bildung der Schemagruppe, dagegen findet sich die Betonung der Waagrechten durch eine Anzahl locker verteilter Figuren.

Bei allen Verschiedenheiten links und rechts ist doch der Tiefengewinnung gemein: die Betonung der Schrägen auf mehreren Bahnen, die Schaffung von Gegenbewegungen und das Auffangen und Hemmen der Bewegung.

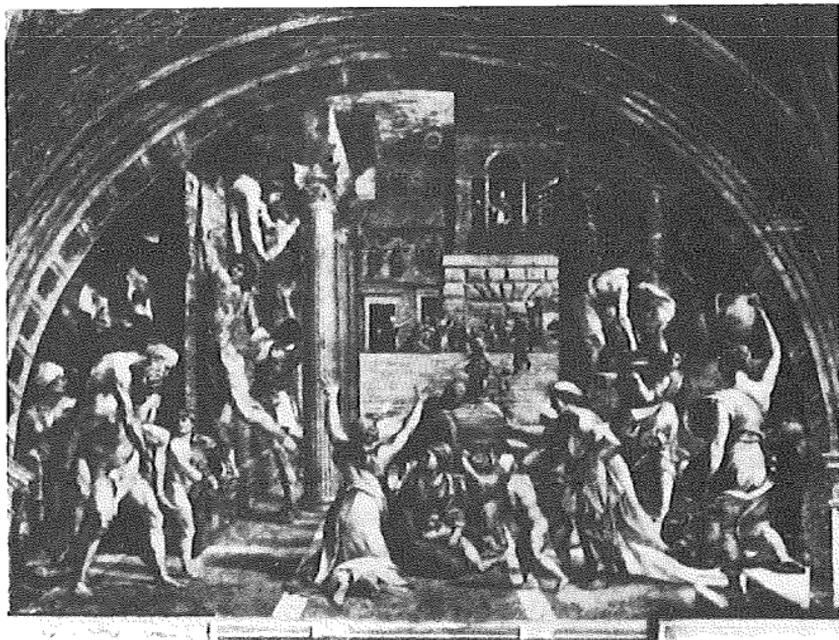
Andererseits lassen sich die wesentlichen Verschiedenheiten zusammenfassen als solche des langsameren und schnelleren Tempos, der Kontinuität und Diskontinuität, der Ortslagedifferenzen. Was jetzt folgt, ist insofern von allem Vorangehenden verschieden, als dank Verkürzung mehrerer Figuren rechts und links nicht gleich viele so eng aneinander gerückt sind, daß die Schrägbewegung in die Tiefe, ohne jede Unterbrechung, vor sich geht und sich auf eine schnell schmaler werdende Öffnung zusammenzieht, aus der die beiden formalen Hauptfiguren nach vorn zuschreiten. (Die hintere Öffnung bzw. Breite ist weniger als $\frac{1}{3}$ der vorderen und weniger als die Hälfte der Breite bei Beginn dieser letzten, verkürzten Gruppe.)

Das Bestreben Raffaels in mehreren (neben- und z.T. auseinanderliegenden) Tiefenbahnen gleichzeitig zu arbeiten und auf ihnen entgegengesetzte Bewegungsrichtungen zu gebrauchen, wiederholt sich, wenn er die große Breite des Vordergrundes mit der schmaleren Breite der größten Tiefe, d.h. mit den beiden Hauptpersonen, zu verbinden versucht.

Raffael setzt links eine vornübergebeugte Figur in den Vordergrund, derart, daß ihre Rückenlinie alle Treppenstufen überschneidet und auf Plato weist. Rechts legt er eine Figur über die Treppenstufen nach hinten, so daß ihre Richtung auf Aristoteles weist. Beide Figuren sind völlig isoliert und zeigen gerade darum deutlich, daß Raffael in dem großen Raumschema der Figuren zwei entgegengesetzt gerichtete Kräfte als Bewegung von Ort zu Ort durch den leeren Raum lebendig weiß. Aber nirgends werden diese Gegensätze zur Durchdringung gebracht.



Raffael, Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel, 1512–14



Raffael (G. Romano?), Der Borgo-Brand, 1514–1517



*Raffael, Die Befreiung des heiligen Petrus aus dem Gefängnis,
1512–14*

Dieses Schema ist in den meisten Wandfresken mit Varianten angewandt, seltener dagegen in den Teppichen. Es war wohl besonders dort geeignet, wo es sich um eine Verteilung vieler Personen handelte, die um ein Zentrum gruppiert werden konnten, weil es eine rein formal-räumliche Bewegung enthielt, die das Fehlen der Aktion ersetzen konnte. Die Frage ist aber, wie sich das Schema dort bewährt, wo eine solche Aktion im Stoff liegt wie bei der *Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel*, dem *Borgo-Brand*, der *Befreiung des hl. Petrus*? Wie stellt Raffael im Gegensatz zu Leonardo eine Handlung dar, und wie wird er mit der Zeitgestaltung innerhalb dieses Schemas fertig?

Ein sehr auffälliger, wenn zunächst auch nur äußerer Unterschied der Raumauffassung ist der, daß Raffael den Boden betont, der letzten Endes eine unendliche Horizontale ist, während er die Höhe für den Licht- einfall offen läßt, wodurch dann auch die Höhe im Prinzip unendlich wird; dazu kommt dann eine sehr große Tiefe mit den Hauptpersonen im letzten Plan und in der Mittelachse – auch hier ist der Schluß nur provisorisch.

Raffael hat also letzten Endes drei unendliche Dimensionen, die er von einem Halbkreis rahmen läßt, der – trotz aller Wiederholungen im Inneren – nicht ein transzendenter Rahmen ist, sondern nur einen Ausschnitt schafft.

Ebenso auffällig wie Raffael den Boden, betont Leonardo die Decke, die völlig abschließt, so daß die

Endlichkeit des Raumes keinen Ausweg hat und so von oben her nichts in den Raum eindringen kann. In beiden Fällen ist der Raum über den Figuren noch sehr beträchtlich, aber bei Leonardo ist er endlich, bei Raffael unendlich. Die Menschen Raffaels stehen in Abhängigkeit von dem aus der Höhe einfallenden Licht – mag dieses je nach dem Sujet als natürliche Sonne (*Schule von Athen*) oder als göttliches Wunder (*Vertreibung des Heliodor*) konkretisiert sein.

Zu den zwei Etagen der Figuren und der Architektur kommt die dritte außerhalb des Bildes liegende Etage der Lichtquelle (zu einer besonders klaren Trennung in der *Messe von Bolsena*).

Daraus ergeben sich für die Menschenauffassung bestimmte Unterschiede:

Raffaels Menschen sind nicht Personen, d.h. sie leben nicht *per se*, sondern in Abhängigkeit.

Sie haben keine direkten Beziehungen untereinander, sondern stehen isoliert nebeneinander. Das einzige, was sie verbindet, ist die gleiche (oder ähnliche) Stimmung als Ausdruck der gleichen Abhängigkeit von einer ersten und fernen Ursache außerhalb ihrer. Alle anderen Verbindungen sind nur rein formal-ästhetischer Art.

Was Raffael vermittelt, ist die Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen einer ersten Ursache, aber es gibt weder einen Weg von der Ursache zur Wirkung, noch ist die Ursache in der Wirkung; sie sind nur der farbige Abglanz, den das menschliche Bewußtsein von diesem Zusammenhang hat. Darum wirken Raf-

faels Menschen einerseits klein und nichtig, weil sie der ersten Ursache gänzlich unangemessen sind; andererseits aber wirken sie groß und wunderbar, weil sie nicht die Kleinlichkeit des Alltags, des Vulgären haben. Sie sind nicht erhaben wie die Menschen Michelangelos, die sich in herrischer und monomaner Weise dem Absoluten annähern und gleichsetzen wollen; sie sind vielmehr eine beschränkte Mitte zwischen dem nur Absoluten (Göttlichen) und dem nur Relativen. Sie haben Größe, Würde, Charme, wenn der Betrachter sie an sich mißt. Aber da sie nicht die Kraft haben, ihn an dieser Würde partizipieren zu lassen, mißt er sie am Absoluten und findet sie schwach, beschränkt, nichtig. Beide Maßsysteme liegen außerhalb der menschlichen Figuren, aber diese haben – gerade weil sie keine Synthese, sondern nur eine Mitte sind – keinen Eigenmaßstab, wie er nur Personen zukommen kann.

Leonardos Menschen sind autonome Personen; sie haben direkte Verbindungen zueinander, die zusammenhängen mit einer realen Ursache, die sie alle zusammenhält, ihrer aller Zentrum ist. Leonardo zeigt tatsächlich den Weg von der Ursache zur Wirkung, er zeigt die Tragödie einer menschlichen Gruppe. Darum hat auch der Zuschauer keinen doppelten Maßstab: Die Würde der Personen überträgt sich auf ihn, und sie ist der einzige Maßstab. Raffaels Menschen hängen zwischen zwei Welten; Leonardos Menschen sind eine Welt.

Mit Bezug auf *Handlung* und *Zeit*: Leonardo gibt *eine* Ursache (als vollendet) und *eine* Wirkung (als sich vollziehend). Er gibt die Wirkung nicht in Etappen, d.h. die Gruppen neben Christus geben nicht eine frühere Etappe der Reaktion auf sein Wort als die weiter von ihm entfernten. Alle reagieren gleichzeitig und auf dasselbe Wort, nur in individueller Weise. Es ist eine mannigfaltige Reaktion, aber nicht eine Mannigfaltigkeit von Zeitmomenten für den Ablauf oder die Folge der Reaktionen. Alle reagieren gleichzeitig und jeder einzelne mit der Ganzheit seines Wesens, so daß sich auch für das einzelne Individuum nicht sagen läßt, ob der eine am Anfang, der andere in der Mitte, der dritte am Ende seiner Reaktion sei – alle sind gleichzeitig in der Fülle und Ganzheit ihrer Reaktion. Die Kategorie der Zeit (im Sinne eines Ablaufes von der Vergangenheit in die Zukunft) ist also in vielfachem Sinne ausgeschaltet:

Christus *hat* gesprochen, die Zeit des Sprechens ist vollendet, und doch scheint er immer noch zu sprechen durch seinen Gestus. Zwischen Gegenwart und Vergangenheit gibt es in Christus keinen Unterschied: Er hat gesprochen – er spricht noch –, und er wird immer sprechen: Als Ursache steht er außerhalb der Zeitlichkeit. Sein einmaliges (historisches) Wort hat ewige Dauer.

Man sieht nicht die Zeit, die nötig ist, um von der Ursache zur Wirkung überzugehen. Es gibt einen räumlichen Abstand zwischen Christus und den Jüngern, zwischen der *einen* Ursache und den vielen Wirkungen. Auch kann man vielleicht sagen, daß diese räumliche Zäsur die Zeit des Schweigens andeutet,

die nötig war, damit die Ursache sich in Wirkung umsetzt.

Dargestellt ist nicht der Verlauf vom Anfang über die Mitte zum Ende. Die Fülle der Wirkungen ist ein einziger, gleichzeitiger Moment, in dem sich zwölf verschiedene Reaktionsweisen begegnen. Die Reaktion geht also nicht in der Zeitlosigkeit vor sich, auch nicht in einem abstrakten und leeren Zeitmoment, sondern in einem Moment der Fülle, im konkreten und erfüllten Moment, der deswegen dauern kann. Der Betrachter sieht in der Zeit, aber die Zeit des Wahrnehmungsaktes alteriert in keiner Weise die Gleichzeitigkeit und Dauer der daseienden Reaktion.

Die Bewegung des einzelnen Apostels ist vollendet, sie ist zu Ende in dem Sinne, daß sie ihren Höhepunkt, ihre Totalität des Wesens, ihre Identität mit dem betreffenden Menschen erreicht hat. Leonardo hat sie an diesem Optimum ihres Daseins festgehalten, aber er läßt doch ahnen, daß ein Akt und eine Zeit nötig waren, um zu diesem Moment der Selbstvollendung und der Identität von Gestus und Person zu kommen. Jede Bewegung ist ein (fixierter) Moment, der eine noch ahnbare Dimension in bezug auf die Vergangenheit hat, aber keine auch nur potentielle Dimension in die Zukunft.

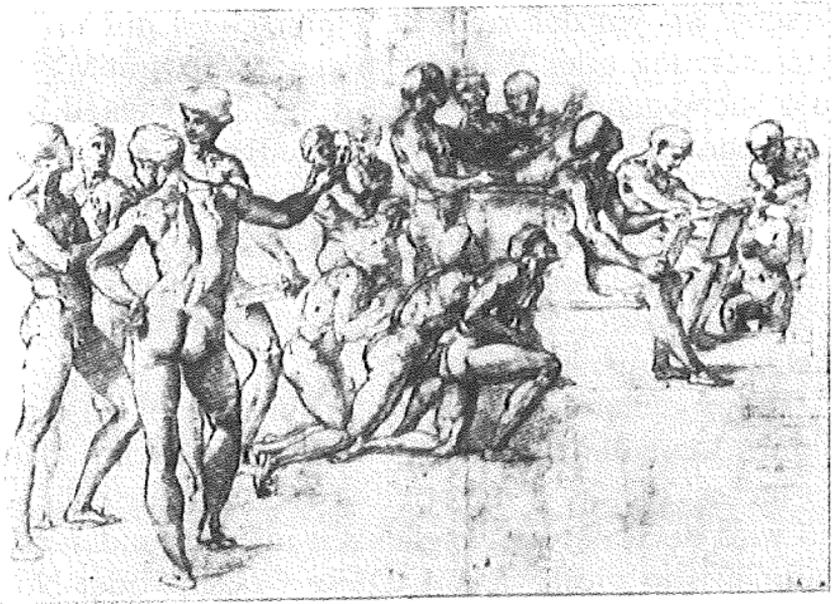
Gegenwärtigkeit und Gleichzeitigkeit bedeuten also nicht, daß die (empirische) Abfolge-Zeit auf einen Augenblick zusammengeschrumpft und eingefroren ist, sondern, daß dank der streng durchgeführten Ursache-Wirkung-Auffassung der Handlung die Zeit des Geschehens durch die Zeit der Notwendigkeit

ersetzt ist, wo der zeitliche Unterschied nur in die Erscheinung oder Wahrnehmung, nicht zum Wesen der Sache gehört und wo selbst der Unterschied von Ursache und Wirkung nicht im Zeitlichen liegt, sondern in der Partizipierung an verschiedenen Arten von Un- und Überzeitlichkeiten. Der Gestus Christi reicht aus der Sphäre der Notwendigkeit in die der Ewigkeit, der Gestus der Apostel aber in die der Zeitlichkeit (Vergänglichkeit).

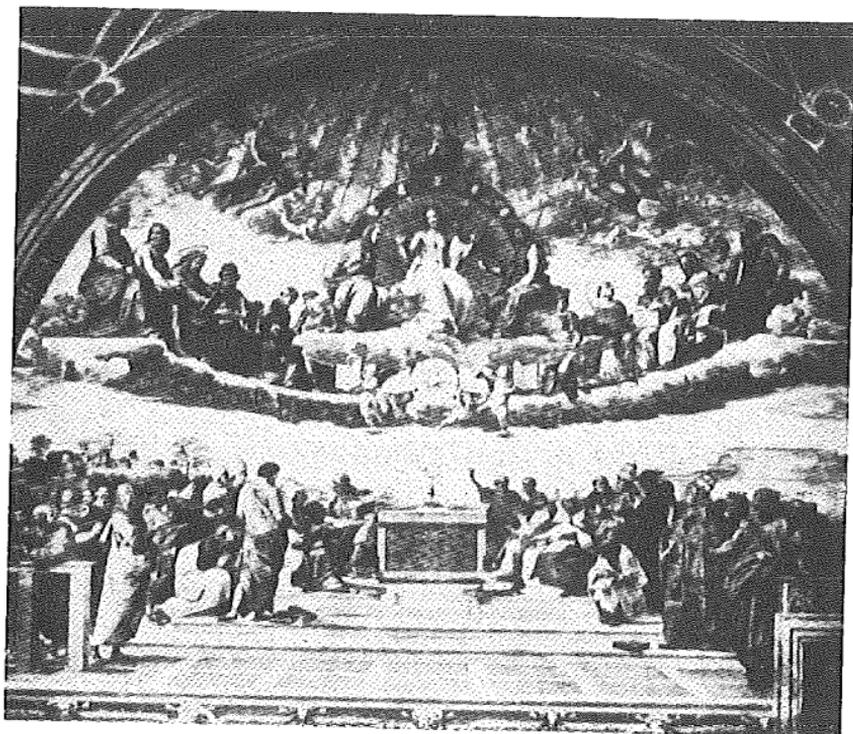
Diese letzteren sind gemacht, und wenn sie trotz ihrer Momentaneität eine gewisse (ästhetische) Dauer haben, die die Kategorie der Zukunft ausschließt, so wird doch die Vergänglichkeit mitempfunden wie bei Christus die Ewigkeit. Diese Ursache oder Notwendigkeits-Zeit mit ihren entgegengesetzten Grenzen der Ewigkeit und der Vergänglichkeit ist etwas ganz anderes als der fruchtbare Moment.

Bei Raffael wird man unterscheiden müssen zwischen Szenen ohne Handlung, wo Menschen (oder Gruppen) auf dem perspektivischen Grundschema durch den (Kasten-)Raum verteilt sind (Stanza della Segnatura) und Szenen mit Handlung (Stanza d'Eliodoro und Stanza dell'Incendio). Diese sind also die zeitlich späteren und stellen eine neue Entwicklungsstufe dar.

Von allen Szenen der Stanza della Segnatura kommt die *Disputa* des Sacramento (Theologie) [so der spätere Titel dieser Darstellung der Theologie; eigentlich: *Der Triumph der Eucharistie*] dem *Abendmahl* Leonardos dadurch am nächsten, daß sich – in der unteren Etage – das Sakramentsgefäß auf dem Altar in der Mitte des Bildes befindet und das hier



Raffael, Studie für die linke untere Hälfte der Disputa



Raffael, Disputa, 1509

geschehende Wunder als »Ursache« für alle Reaktionen erscheint. In Wirklichkeit handelt es sich nicht um eine Ursache, sondern um einen wunderbaren Anlaß für Reaktionen. Der auslösende Anlaß bleibt jedem unverständlich, der die Geschichte nicht kennt, doch kann man durch den ganzen aufgebotenen Apparat ahnen, daß es sich um ein Wunder handelt. Das Eigentümliche des Wunders besteht ja gerade darin, daß es keine zur Notwendigkeit führende Ursache ist, sondern ein (überraschender) Akt, der aus der Unzeitlichkeit in die Zeitlichkeit kommt und hier nicht zeitliche Abläufe, sondern einen einmaligen Erfolg auslöst. Darum ist dieses christliche Sujet von den heidnischen Sujets nicht so verschieden, die nur eine Gruppierung von Personen zeigen, ohne daß es ein auslösendes Zentrum für Reaktionen gäbe.

Das Eigentümliche in der *Disputa* ist noch, daß eine Unterscheidung von Wundertaten und vollzogenem Wunder entweder nicht im Sujet liegt oder der Wundertäter in der oberen Etage über dem Kreisrund dargestellt ist. So haben wir also nur das vollzogene Wunder und die Reaktion der Beschauer auf es, d.h. eine Anordnung von Personen auf den beiden Raumtiefen-Schrägen, die von den Bildecken zu dem in der Mitte stehenden Altar führen. Die Frage ist, ob das Sujet oder das Raffaelsche Schema der Raumgestaltung die Darstellung einer Handlung verunmöglicht hat. Damit ist also ein tiefer Zwiespalt aufgerissen zwischen dem fertigen Wunder, das außerzeitlich (überweltlich) ist und den Reaktionen der Zuschauer, die in der Zeitlichkeit vor sich gehen, wobei die Ordnung der Zeitlichkeit mit der Erschließung der Tiefe

des Raumes zusammenfällt. Es bleiben noch die folgenden Fragen: Geht die zeitliche Ordnung von der Mitte aus oder von den Ecken auf die Mitte hin (wie die Tiefenerschließung)? Und wird tatsächlich eine Folge von Reaktionen geordnet oder bloß die Wahrnehmungszeit gegliedert?

Es ist möglich, daß schon die erste der beiden Fragen falsch gestellt ist, insofern Raffael nur eine Mannigfaltigkeit gleichzeitiger Reaktionen, nicht aber eine Abfolge zwischen ihnen hat darstellen wollen, so daß die Frage der Ablesbarkeit vom Rand nach innen oder von innen zu den Rändern sekundär ist. Es wird in jedem Fall gut sein, die Gliederung der Tiefenlinie nach ihren rein formalen Werten zuerst zu beschreiben.

Ganz äußerlich gibt es also den Unterschied zwischen sitzenden, stehenden und knieenden Figuren: Die beiden stehenden Figuren der linken Seite schaffen die großen Einschnitte und korrespondieren als eine $\frac{3}{4}$ -Ansicht von vorn und $\frac{3}{4}$ -Ansicht von hinten. Dann gibt es Figuren, die mehr auf der (ideellen) Richtungslinie in die Tiefe hinein stehen, und andere, die diese Richtung mehr überschneiden, resp. solche, die beide Richtungen zugleich erfüllen: die eine mit dem Körper, die andere mit Orientierung, Gang, Händen, Köpfen. Diese allgemeinen Prinzipien sind:

- Gliederungen und Zäsuren zu schaffen;
- die Realisierung der Tiefe durch Kreuzungen indirekt zu machen;
- die Figurenhöhen zu wechseln;
- den einzelnen Körper zu vervielfachen und ent-

gegengesetzte Funktionen zu benutzen (durch verschiedene Verwendung der verschiedenen Teile des Körpers).

Diese allgemeinen Prinzipien sind dieselben rechts und links, aber sie sind verschieden realisiert; so haben wir z.B. rechts eine reine Profilfigur, die linke fehlt.

Betrachten wir nun die inhaltliche Beziehung der einzelnen Figuren oder Teilgruppen zu dem Vorgang am Altar, so ergibt sich für die linke Seite von außen nach innen:

Hinter einer (waagrechten) Schranke ganz links eine Gruppe von zwei Männern, die mit einem Buch beschäftigt sind, das außen ist. Der innere dieser beiden Männer weist mit der Hand auf das Buch nach links, mit dem Kopf dagegen wendet er sich nach rechts (innen). Es ist, als sei er von der rechts neben der Schranke stehenden Figur erst darauf aufmerksam gemacht worden, was am Altar vorgeht; diese Figur ($\frac{3}{4}$ -Ansicht von vorn) ist mit Schritt und Hand nach innen gerichtet, während sich der Kopf zurückwendet. Hier hätten wir also wohl ganz deutlich einen Anfang. Dies wird dadurch unterstrichen, daß der Winkel zwischen diesen beiden Figuren durch den Oberkörper einer andern ausgefüllt ist, die nur noch den Kopf nach außen auf das Buch wendet; (Gangrichtung nach innen).

Nach innen folgt: eine knieende Person und dahinter eine, die im Begriff ist niederzuknien, also auf niedrigerer Höhe eine stürmische Bewegung nach innen zu machen. Damit haben wir die folgende Etap-

pe: Von dem bloß Aufmerksamgemachtwerden über das Aufmerksammachen kommt er zur ersten (jugendlich-stürmischen) Anbetung.

Es folgt eine Gruppe von drei stehenden Männern, von denen man nur den vordersten voll sieht ($\frac{3}{4}$ in Rückenansicht). Seine Gangrichtung ist nach innen, aber er zieht sein linkes Bein erst in diese Richtung herum und hinein. Seine Hand weist nach unten (wohl auf die Bücher, die unten neben dem Altar liegen) und nicht auf die Monstranz, die auf dem Altar steht. Rein rhythmisch gesehen, bedeutet dies eine Hemmung. Der Fortschritt liegt vielleicht in dem Hinweis auf etwas Konkretes, als ob die Bücher eine nicht zu vernachlässigende Beziehung zum Wunder hätten; dem mehr instinktiven Anbeten folgt etwas wie Wissen und Besinnung: die Reife des Alters.

Dann folgen zwei sitzende Personen. Die vordere mit erhobenem Kopf und Papsttiara schaut auf das Wunder der Monstranz, die hintere schaut mit gesenktem Kopf auf ein Buch, das sie mit beiden Händen auf den Knien hält. Hier sind also die beiden Motive: das Hinsehen auf Monstranz und auf Buch unmittelbar neben-, resp. hintereinander gestellt. Eine dritte Person, die noch weiter in der Tiefe steht, streckt beide Arme gegen die Monstranz aus, während der Kopf zur Seite geneigt ist. Damit vollendet sich der Hinweis auf die Monstranz: Aus dem Hinblicken wird ein Hinweisen (aber ohne jede Anbetung). Zwischen diesen Figuren und dem Altar sieht man noch – von einem Haufen Bücher überschritten – eine Halbfigur, die ihren Kopf zurückwendet. Es scheint, als ob Raffael hier zwei Typen der Reaktion unterscheidet: den der

Anbetung und den der Bücher. Die ersteren sind jünger, die letzteren älter (mit Ausnahme des Papstes).

Auch auf dem rechten Flügel findet sich dieser Unterschied, nur daß die Altersdifferenzen nicht so betont sind. Die Anbetung wie auch das Hinweisen steigern sich: Die erhobene Hand des Mannes neben dem Altar weist jetzt über die Monstranz hinaus auf die Szene über den Wolken, d.h., auf die göttliche Ursache des Wunders. So sind also die zeitliche Entwicklung der Reaktionen und der Wechsel der Typen miteinander verbunden, um in die Folge Abwicklung und Hemmung zugleich hineinzubringen.

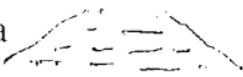
Diese Abwicklung in Zeitetappen kontrastiert nun mit der unmittelbaren, momentanen Wahrnehmung des Wunders des Betrachters, ganz unabhängig von der eben beschriebenen Wahrnehmung der Personen auf dem Bild. Da der größte Teil des Bildvordergrundes leer ist, und da die Monstranz in der Mitte steht (sowie durch die Höhe der Stufen und des Altares unterstrichen ist), kann der Betrachter sie unmittelbar erblicken und sie mit einem Blick umfassen: als den ersten und zunächst einzigen wahrgenommenen Gegenstand.

Diese unvermittelte und simultane Wahrnehmung braucht keine Zeit oder gar Zeiteinteilung wie die sukzessive, aber sie ist doch ein Moment in der Zeit, nur daß die Abfolge übersprungen wird; es ist gleichsam eine unendlich klein gewordene Abfolge. Dieser Sprung in den Daseinsmoment führt aber zu keiner Dauer, da die Monstranz über sich hinausweist in die Höhe: auf die Ursache des Wunders. Der Zusammen-

hang zwischen der simultanen und der sukzessiven Wahrnehmung ist einseitig, d.h. man kommt vom Sukzessiven zum Kelch, aber nicht vom Simultanen zu den Rändern (im Gegensatz zu Leonardo, wo die Breite eine Doppelrichtung hat: von innen nach außen und von außen nach innen).

Da Raffael den Anreiz zum unmittelbaren und simultanen Sehen sehr groß macht, lockert sich die Beziehung zwischen dem simultan erschaubaren Kelch und der unumkehrbaren Zeitfolge (auf der Bahn der Raumerschließung).

Damit entwertet sich die mit so vielen formalen Mitteln vorgenommene Gliederung der Tiefe. Dies wird zum Teil dadurch nötig, daß die Höhe (Heiliger Geist - Taube, Christus mit Maria und Johannes, Gottvater; d.h. die ganze Folge der himmlischen Kreise, welche die Ursachen enthalten) getrennt von der Waagrechten entwickelt wird nach dem Schema .

Im unteren Teil des Bildes gibt es nur Schräge und Waagrechte: das Schema  ; oben gibt es

nur Kurven und Senkrechte  . Die beiden

Etagen der Erde und des Himmels, der Dreieinigkeit und des angebeteten Wunders sind durch einen beträchtlichen Zwischenraum getrennt. Raffael ist hier dualistisch; das kann natürlich im Sujet liegen, aber er gibt dann dem Sujet nach.

Die Frage ist noch, wie sich die Gesten der Personen Raffaels zu denen Leonardos verhalten. Man kann unterscheiden zwischen Personen mit doppel-

tem Gestus, der zugleich zurück und vorwärts weist und Personen mit einem einzigen Gestus. Raffael wiederholt sich öfter als Leonardo, der eine Reihe von Händen unterdrückt. Aber selbst äußerlich ähnliche Gesten haben noch einen verschiedenen Charakter, mit Bezug auf Zeit. Bei Raffael ist der Gestus (wie die ganze Haltung) weniger Ausdruck des ganzen Wesens des Menschen, als vielmehr eine Funktion für die Komposition. Daher könnte man oft den Menschen auswechseln, wenn man nur die Kompositionsfunktion beibehält.

Bei Raffael ist also der Gestus eine Raumbfunktion (und gänzlich äußerlich), bei Leonardo dagegen ist er die äußere Erscheinung des individuellen Charakters eines Menschen und wird dann durchaus sekundär auch für kompositionelle Funktionen gebraucht. Aber der Mensch ist das Erstere, und der Gestus ist unmittelbar zeitlich, insofern er etwas Inneres nach außen trägt und ihm in der äußeren Erscheinung Dauer gibt.

Die drei Faktoren der Zeit: die Bahn (zerlegt als Folge), der Moment und die Dauer sind bei Leonardo alle drei vorhanden, und zwar in enger Durchdringung, als eine Einheit. Die Folge ist, daß er trotz seiner Bestimmtheit voll und unerschöpflich ist. Bei Raffael ist der Gestus immer nur ein Verweisen auf etwas hin, ein Erstaunen vor etwas, d.h. eine Beziehung zwischen Außen und Außen; er ist darum ohne jede zeitliche Dimension, er steht, weist durch eine abstrakte Unzeitlichkeit.

Die Zeit schrumpft zusammen auf eine gegliederte Folge, sie verräumlicht sich oder vielleicht besser: Sie gewinnt nie die Qualitäten, die nötig sind, um sich

gegenüber dem Raum zu verselbständigen und sich dann mit ihm zu verbinden. Es hängt dies wohl aufs engste damit zusammen, daß für Raffael die Waagrechte als Linie der Handlung nicht in Betracht kommt. Wenn Raffael versucht, den Gesten eine Bedeutung zu geben, die über die bloße Funktion hinausreichen, so werden sie leicht theatralisch. Dem Gestus Raffaels fehlt jede Beziehung zur Überzeitlichkeit, mag diese im Innern des Menschen liegen oder jenseits des Menschen. Gleich rechts vom Altar stellt Raffael zwei Gesten zusammen, die diese entgegengesetzte Beziehung darstellen sollen, aber es bleibt eine bloße Funktion.

Um so merkwürdiger ist es, daß Raffael in der oberen Reihe die Dreieinigkeit und die Ewigkeit selbst in drei Reihen darstellt: der Heilige Geist mit zwölf von ihm erleuchteten Menschen des Alten und Neuen Testaments, Christus mit Maria und Johannes dem Täufer und schließlich Gottvater mit Engeln. Die bloße Übereinanderschichtung der drei Personen der Dreieinigkeit zeigt, daß Raffael ihre analytische Auseinandernahme und getrennte Einrahmung mit verschiedenen Umgebungen näher lag als ihre Einheit. Anstatt die Dreieinigkeit darzustellen, begnügt er sich damit, die drei getrennten Glieder durch Wiederholung ähnlich formaler Mittel (Wolkenkrone) und Sammlung um eine senkrechte Achse ganz äußerlich anzugleichen. Man kann wohl sagen, daß der Verstand die Analyse in der Leere des Raumes und der Zeit vornehmen kann, daß dagegen jede echte Synthese – weil sie nicht nur ein mentaler Bewußtseinsprozeß, sondern ein realer Vorgang ist – eine konkrete Zeit

braucht. Wo die Zeit leer ist (wie der Raum) kann man nur zu Schein- und Ersatzsynthesen kommen.

Ähnlich wie Raffael nicht die Dreieinigkeit dargestellt hat, hat er auch nicht die Ewigkeit dargestellt. Die zwölf erleuchteten Männer sind nicht in der Ewigkeit, sondern in der Langeweile und in der Verlegenheit, was sie mit sich anfangen sollen. Sie machen momentane Gesten, denen sowohl die innere Zeit als auch die Dauer fehlt und die nicht einmal als Abfolge gegliedert sind. Sie sind nicht selig in der Ewigkeit, sondern sie versuchen in der absoluten, d.h. leeren Zeit eine individuell-traditionelle Haltung anzunehmen. Die Gesten von Christus, Maria und Johannes dem Täufer einerseits und von Gottvater andererseits sind reine Wiederholung der Tradition, jeder einzelne ist partiell ohne jede Totalität, momentan symbolisch, nicht ewig real. Der stärkste Einwand gegen Raffaels Darstellung der Ewigkeit kommt aus der leeren Zone zu beiden Seiten des Bogens, der Christus mit Maria und Johannes umschließt und die Sphäre des Geistes von der Gottes trennt. Hier zeigt es sich besonders deutlich, daß für Raffael die Ewigkeit nicht die Erfüllung der Zeit oder die Fülle der Zeit ist, sondern die abstrakte Zeit (und der abstrakte Raum), besetzt mit vielen Gegenständen ohne Zeit und mit bloßer Raumfunktion. Der Gestus Adams, der seine Beine übereinanderschlägt und sein Knie mit beiden Händen umfaßt, ist so momentan, daß er geradezu als ein ins Große (nicht eigentlich Monumentale) gesteigerter Hohn (ohne Scherz, Humor, Ironie oder Komik) aufgefaßt werden kann.

Eigentliche Handlungen finden sich in der *Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel* und im *Borgo-Brand*. Das erstere Bild hat noch das symmetrische Diagonalschema für die Tiefengestaltung. Was die Handlung betrifft, so finden wir links (in einer Bild-einwärts-Richtung) die Zuschauer: der Papst auf einer Tragbahre und eine »Menge« mit zwei vom Rücken gesehenen Hauptfiguren in zwei Etagen. Die Tiefen-Diagonale ist von wenigen Gegendiagonalen und mehrfachen Waagrechten durchkreuzt und läuft in mehreren parallelen Reihen und in zwei Etagen.

Mit Bezug auf Zeit könnte man unterscheiden: das ruhende Dasein und Getragensein (resp. das ruhige Hereinschreiten auf die Bildszene), die stürmische Bewegung (in zwei durch Waagrechte getrennte Etagen) und eine Gruppe miteinander sprechender, an den Pfeiler angelehnter Zuschauer und schließlich der knieende Priester am Altar. Es ist klar, daß diese Abfolge: Ruhe – stürmische Bewegung – Beten nur eine Zerlegung in Kontraste, nicht eine eigentliche Gliederung einer Folge ist, die zu einem bestimmten Ziel führt (außer im äußerlichsten räumlichen Sinne). Es sind Gliederungen der Tiefenlinie durch Bewegungsgegensätze; aber die Folge ergibt weniger Zeit als Aufreihung verschiedener Reaktionstypen. Auch ist die Steigerung der äußeren Bewegung nicht identisch mit zunehmender Bedeutung, da der bedeutendste Zuschauer nicht bloß nach seiner sozialen Stellung, sondern auch für den Inhalt des Bildes (wenigstens für seinen gewollten Sinn) der Papst ist.

Wenn die Zuschauer links auf der Linie *in* die Tiefe angeordnet sind, so ist es der eigentliche Vorgang

(Handlung) rechts aus der Tiefe heraus. Man sieht zwei Figuren stürmisch mit weitem Schritt und geöffneten Armen die Treppe herunterstürmen im Gefolge eines Reiters, dessen Pferd auf den gefallenem Heliodor einstürzt; dieser hält durch die Art, wie er sich biegt, die Diagonalbewegung auf (er muß sie auffangen). Die Rolle der an den Rand gedrückten und übereinandergeschichteten Figuren ist nicht ganz klar: Sie scheinen teilweise dem Heliodor helfen zu wollen, z.T. Schätze aus dem Tempel fortzuschleppen wie Heliodor selber, neben dem Gold am Boden verschüttet liegt.

Die Handlung entwickelt sich also auf der rechten Tiefenschräge, indem diese in ihrer Raumauswärtsrichtung benutzt wird (im Gegensatz zu Raumeinwärtsrichtung links, wo die Zuschauer stehen). Auf dieser Schräge oder vielmehr diesen Schrägen sehen wir die drei Angreifer (in vollem Bewegungsschwung) und den Angegriffenen (zusammengebrochen) zusammen ein Dreieck bilden, dessen Spitze im Helm des Reiters liegt und das annähernd gleichschenkelig ist. Dadurch werden der Angreifer und der Angegriffene in eine Figur zusammengefaßt, ohne daß die große Dynamik leidet; der Oberkörper des Reiters scheint die Höhe dieses Dreiecks einzunehmen. Wenn so Akt und Ende, das Handeln und das Resultat (Erfolg) eine Einheit bilden, liegen Anfang und Ursache außerhalb dieser Gruppe: in dem Licht, das von der Höhe der Bildmitte her stufenweise (d.h. in Fluren und Streifen, die durch Dunkelheiten getrennt werden) zum Priester am Altar herunterfällt und dann auf die rechte (nach außen gerichtete Gruppe) übergeht.

Die Frage ist, ob der Priester um die Vertreibung bittet oder für sie dankt, im ersten Fall würde er sich in den weiten Weg von der ersten, jenseitigen Ursache zur Handlung selbst einschalten, als ein äußerer Anlaß für das Aktivwerden der ersten Ursache, dafür daß sie ihre Engel als Vollstrecker schickt. In jedem Fall bleibt der Weg von der ersten Ursache im Jenseitigen zur Erfüllung im Diesseitigen unendlich lang, und Raffael versucht, diesen Weg des Wunders von Gott zur Erde und durch die Lichtbahn glaubhaft zu machen. Ist der Priester der Bittende (und nicht der Dankende), dann hat Raffael dargestellt:

auf der Senkrechten

den Weg und die Zeit von Priester (Gebet) zu Gott und einen endlichen Teil dieses Weges (als *einen* einzigen Sprung);

den Weg und die Zeit von Gott zur Erde in Etappen und Sprüngen in entgegengesetzter Richtung zur ersten Möglichkeit;

auf der Diagonalen

den Weg und die Zeit vom Angriff zu Niederlage.

Während diese eigentliche Aktionszeit fast unendlich kurz ist, jedenfalls endlich und darum in einer Figur zusammengefaßt werden kann, ist die Zeit der beiden ersten Möglichkeiten unendlich lang, und Raffael macht deutlich, daß er von der ersten Möglichkeit nur den Anfang und nicht das Ende, von der zweiten dagegen nur das Ende und nicht den Anfang gibt.

Die erste Ursache der Handlung transzendiert also das Bild unendlich, aber Raffael versucht den Weg von der ersten Ursache zur vollziehenden Ursache durch das Licht darzustellen, den Zusammenhang

zwischen der überirdischen Welt und der irdischen. Der Reiter und seine beiden stürmischen Helfer sind gleichsam die Materialisierungen dieser Bahn.

Was Raffael in der (etwas früheren) *Disputa* in keiner Weise gelungen ist: nämlich die irdische und die überirdische Welt zu verbinden, ist ihm hier gelungen, und dies ist die eigentliche geistige Aktion des Bildes, aus der dann die materielle Handlung (das Wunder) glaubhaft folgt. Was Raffael hier darstellt, ist das Zeitlichwerden der Ewigkeit, das Irdischwerden der Macht Gottes. Und es war wohl eine seiner geistvollsten Einfälle, daß er zwischen dem aus den Kuppeln aus unendlicher Ferne herabfallenden Licht und dem (allmählich zunehmenden) Licht der Akteure eine Dunkelheit einschob, in der sich die Umwandlung des Lichtes in Figur vollzieht und dem Blick entzieht – also sprunghaft realisiert.

Man könnte somit sagen, daß Raffael mehrere ganz verschiedene Arten von Zeit dargestellt hat:

Die irdische Zeit mit Wechsel von Ruhe und Bewegung als ein gegliederter Zug, der keine logische Folge bildet und ganz vom Raum abhängig bleibt.

Die Zeit als Bahn vom Irdischen ins Überirdische (Gebetszeit) und vom Überirdischen ins Irdische (Gnadenzeit). Diese gehen in und an der Architektur vor sich, aber unabhängig von vorgezeichneten Bahnen auf einem *ideellen*, sehr steilen Dreieck aus Schatten und Licht. Diese Zeit ist ein endlicher Teil der Unendlichkeit und unmeßbar, selbst wenn sie in Etappen gegliedert ist.

Die Zeit der Wunderhandlung, die weder irdisch noch überirdisch ist, sondern in gewissem Sinne beides zugleich, indem ihre Dynamik unendlich groß, der Übergang zum Erfolg unendlich klein und das Ganze eine unendliche Figur ist.

Eine gewisse Bindung dieser drei ganz verschiedenen Zeiten ist vollzogen (und das ist der große Fortschritt auch über die *Schule von Athen* hinaus), und zwar durch die Vergrößerung der räumlichen Beziehungen: Die im Winkel gebrochenen Stufen des Vordergrundes verklammern den linken und den rechten Akt der Tiefenerschließung, während die reinen Waagrechten (oder Quadrate) getrennt bleiben.

Und schließlich in zwei Etagen links: Träger und Papst, knieende Rückenfigur am Boden und stürmende Gruppe auf den Sockel.

Für die Zeit selbst freilich scheint Raffael eher den Bruch, die Diskontinuität zu betonen. Doch ist der Übergang von der Ruhe in die stürmische Bewegung links und die Figur der Anordnung derselben eine gewisse figürliche Vorbereitung für das Spätere. Man könnte sagen, daß in der *Vertreibung des Heliodor* die Synthese der *Disputa* (mit ihren zwei getrennten Welten) und der *Schule von Athen* (mit der Beziehungslosigkeit zwischen herabfallendem Licht und Architektur) zu Figuren erreicht ist. Zugleich aber ist das Thema des Barock: die Bewegung zwischen Materiellem und Immateriellem: die Transsubstantiation angeschlagen.

Man sieht daran, wie wenig Raffael je im Bereich des Humanen und der Notwendigkeit gewesen ist, wie sehr er die christlichen Transzendenzvorstellung bei-

behalten hat. Nicht das Gesetz, sondern das Wunder war sein Thema, und zwar nicht, weil es allein ihm gestellt war, sondern weil er der christlichen Welt innerlich verhaftet war. Selbst im *Parnass* blicken die Inspirierten: Apollo und Homer (nicht aber Dante!) nach oben. Sowohl das Antikische als auch das eigentlich Moderne: der Begriff des natürlichen und moralischen Gesetzes war für Raffael immer nur ein Vorwand und ein Ersatz – während er den Weg zum Barock suchte, der dann in der *Befreiung des hl. Petrus* mit seiner Lichtmagie fast verwirklicht ist.

Der *Borgo-Brand* (1514) [bis 1517; zum großen Teil von seinen Schülern, vor allem G. Romano ausgeführt] zeigt auch die Raumerschließung durch das Diagonalschema, aber mit einigen Eigentümlichkeiten:

das Schema ist asymmetrisch, d.h. von rechts her mit einer Aufsicht auf die linke Seite gesehen;

die Mitte des Vordergrundes ist nicht mehr leer, sondern gefüllt mit Figuren, die selbst eine Variante des Schemas bilden;

das starke Aufsteigen der Stufen wird noch durch ein Haus vermehrt. Der Papst, der das Feuer löscht, steht auf $\frac{3}{5}$ der Breite nach rechts geschoben und etwa im letzten Viertel der Höhe, in das von den übrigen handelnden Figuren nur ganz wenig hineinragt – also nicht axial, sondern akzentuiert. So kommt die Starrheit der Symmetrie, die sonst festgehalten war, sehr ins Schwanken.

Die Handlung ist nicht als ein zusammenhängendes Geschehen gegeben, sondern aufgelöst in Verhaltens-

typen, deren Gruppen wieder unterteilt werden:

Links (wo man im Hintergrund am Rand das Feuer sieht) findet man drei Gruppen von sich Rettenden.

Rechts findet man Wasserholer: diejenigen, die bereit sind, das Feuer löschen zu helfen (drei Einzelpersonen, während man das, was eine Vierte tut, nicht gut erkennt).

In der Mitte des Vordergrundes (verschoben nach rechts) sind vier Frauen und vier Kinder als Gruppe, die auf den Papst weist.

Im Hintergrund klein, unter einer balkonartigen Öffnung (Veranda) der Papst, der das Feuer löscht.

Der Nachdruck liegt auf den drei Gruppen des Vordergrundes, die die vom Feuer ausgelöste Erregung in verschiedenen Reaktionsweisen konkretisieren. Diese Ersetzung *einer* Handlung, eines Geschehens, d.h. der Zeitabfolge durch Reaktionstypen löst den Fluß, den Bewegungszusammenhang in Gruppen auf, die sowohl räumlich als auch inhaltlich (durch die Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit ihrer Verhaltensweisen) voneinander getrennt sind. So ist die Dynamik der Handlung zugleich mit der Einheit und Abfolge der Zeit verloren, zugunsten einer Gleichzeitigkeit verschiedener Akte.

Was Raffael fasziniert haben könnte, ist die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Mannigfaltigkeiten, ausgelöst von ein und demselben Ereignis, resp. von zwei auslösenden Faktoren: dem Feuer und dem Papst.

Diese Gleichzeitigkeit des Verschiedenen setzt voraus, daß verschiedene Raumpunkte betrachtet werden, mögen diese nun auf derselben Tiefenlinie hintereinanderliegen oder auf den zwei verschiedenen

Tiefenlinien oder auf der Waagrechten zwischen ihnen.

Nun aber ist schon die einzelne Fluchtlinie für den Betrachter nicht simultan gegeben, sondern wird für ihn in einer Wahrnehmungszeit entwickelt. Diese Entwicklung und Gliederung der Wahrnehmungszeit wird desto stärker, je verschiedenartiger Inhalt und Form der Gruppen werden, die die einzelnen Etappen der Wahrnehmungszeit bilden. Wir kommen so zu dem folgenden Zwiespalt: Was in der objektiven Bildzeit als gleichzeitig vorgehend an verschiedenen Raumorten gedacht ist, wird in der Wahrnehmungszeit gesehen als eine Abfolge verschiedener Geschehnisse an aufeinanderfolgenden Raumorten.

Dies ist besonders deutlich auf der linken Seite, wo der Jüngling, der seinen Vater aus dem Feuer trägt, in keiner zeitlichen Verbindung steht zu dem Jüngling, der sich allein an der Mauer herunterläßt; und dieser wiederum in keiner Verbindung zu dem Ehepaar (die Frau reicht dem Mann ein Wickelkind über die Mauer herunter).

Der räumliche Zusammenhang dieser drei Gruppen liegt darin, daß sie sich alle auf derselben Fluchtlinie in die Tiefe befinden, die nacheinander, d.h. in gegliederten Teilen gesehen wird. Diese äußere Wahrnehmungszeit bleibt als an den Raum gebunden und hat keinerlei Beziehung zu einer objektiven Geschehniszeit. Die rechte Seite könnte man vielleicht dahin interpretieren, daß die am höchsten stehende Figur (Mann?) das Wasser in die Gefäße laufen läßt, die zweite niedriger stehende Figur (Frau auf Fußspitzen) dies leere Gefäß hinaufreicht und das volle hinunter,

und die ganz im Vordergrund stehende Frau die gefüllten Gefäße fortträgt.

Dies wäre ein zeitlicher Geschehniszusammenhang, der von hinten nach vorn ginge (wie beim *Heliodor*), aber der räumliche Figurenzusammenhang geht ganz offensichtlich von vorn nach hinten, wodurch Raum- und Zielrichtung auf derselben Tiefenlinie entgegengesetzt laufen. Dies mag Absicht gewesen sein, weil hier die Raumlinie stark verkürzt ist wegen der Asymmetrie und weil auf diese Weise der (beabsichtigte) Eindruck der Erregung gesteigert wird.

In der Mittelgruppe des Vordergrundes handelt jede Person für sich, aber alle weisen auf das gleiche Ziel; eine Zielgebundenheit äußert sich in einer geometrischen Figur (Dreieck), die sich in einer weiteren Frau mit Kind weiter höher auf der Treppe vollendet. Jede Figur macht ihren Gestus gleichzeitig mit dem der andern, die Zeit ist so ein fixierter Moment mit verschiedenen Inhalten, die nur räumlich zusammengefaßt werden. Nimmt man nun noch den Papst hinzu, so ist dieser von allen Seiten isoliert, selbst von unten her; denn das eben besprochene Dreieck reicht nicht bis zu ihm, und es schiebt sich im Gestein der Hausmauer (*Rustica*) eine Gegenfigur ein, die auch ihrerseits nicht bis zum Papst hinaufreicht.

Es vollzieht sich hier also eine Einzelhandlung (Einzelgestus) ohne jeden zeitlichen (und selbst räumlichen) Zusammenhang mit allen andern. Der Folgecharakter der Zeit, als das innere Band eines Geschehens, ist also ausgeschaltet (und ebenso die innere Zeit und die Dauer). Zeit ist nichts als Gleichzeitigkeit verschiedener Einzelhandlungen, zusammenge-

halten allein durch die Wahrnehmungszeit des Raumes. Es fragt sich, ob es auch den entgegengesetzten Typ gibt: daß Raum nichts anderes ist als die Zeit der Wahrnehmung der inneren Zeit. Man könnte dies am ehesten bei Greco untersuchen.

Die Voraussetzung für eine solche Zeitauffassung ist doch wohl die leere Zeit, gebunden an den leeren Raum, der von einem gewissen Schematismus der Raumerschließung durchzogen ist. Eine solche abstrakte Auffassung des Raumes läßt sich aber wohl mit verschiedenen Zeitauffassungen verbinden, wie namentlich die *Vertreibung des Heliodor* beweist, aber auch die *Disputa*. Der Unterschied des *Borgo-Brandes* und der *Schule von Athen* liegt darin, daß in dieser letzteren die Figuren ohne jeden Bezug auf Handlung und Geschehen auf den entscheidenden Raumtiefenlinien gruppiert sind, so daß die absolute Gleichzeitigkeit ihres Daseins im Unterschied zur subjektiven Wahrnehmungszeit des Raumes sich von selbst versteht. In *Borgo-Brand* dagegen scheint ein Bezug auf einen Vorgang, den Brand, vorzuliegen; aber dieser Bezug führt nur zu verschiedenen Reaktionstypen, d.h.: das Geschehen bestimmt die Auswahl von Personen und Gruppen und nicht, wie Geschichte, die in ihr auftretenden Personen – wie in der *Schule von Athen*.

Eine wesentlich andere Auffassung von Handlung und Zeit findet sich in den Teppichkartons, besonders in *Der wunderbare Fischzug*. Denn hier verläuft die Handlung auf der Waagrechten, d.h. auf den zwei



Raffael, Der wunderbare Fischzug, 1515/16

Schiffen, die annähernd planparallel zur Bildebene stehen; sie verläuft unabhängig vom Raum, der sich auf einer Diagonalen in die Tiefe öffnet; es gibt keine Zuschauer, sondern nur noch Beteiligte, und es findet sich eine Folge von Momenten.

Allerdings ist die Handlung nicht zentriert (wie bei Leonardo), und man kann bis zu einem gewissen Grad zweifeln, ob sie von links nach rechts (von Christus zu den Fischern) oder umgekehrt von rechts nach links läuft. In dem ersten Fall müßte man annehmen, daß die Handlung von Jesus und seinem Befehl ausgeht; dann aber ist es ungereimt, die Fischer und den anbetenden Petrus sofort zu sehen. In dem zweiten Fall beginnt man mit dem unbeteiligten Ruderer; es folgen die zwei vornüber gebeugten Fischer, welche die schwer gefüllten Netze mit Anstrengung hochziehen; es folgt die Mittelfigur, welche die Fischer weiterführt, insofern der Körper höher aufgerichtet ist, und den knienden Petrus vorbereitet, insofern sie sich gegen Christus nach vorn neigt; es folgt der anbetende Petrus nach Christus, der die Anbetung sitzend entgegennimmt (am Rand links).

Danach ist die Geschichte rückwärts erzählt: von der Wirkung auf die Ursache, die aber nicht als Ursache, sondern als Ziel der Anbetung gesehen ist. Die Darstellung dieser Abfolge ist eine axial zentrierte Reihe, und in der Achse steht eine nur vom formalen wie vom inhaltlichen Standpunkt aus wichtige Figur: Sie markiert den Umschlag vom Tun zum Anbeten.

Dargestellt ist also nicht eine reale Handlung, sondern der Akt des Bewußtwerdens eines Wunders: der

Übergang von dem realen Vollzug des Wunders zur Anbetung der Ursache des Wunders. Dadurch, daß der Übergang von einer realen Handlung in einen Bewußtseinsakt, der sich realisiert, dargestellt wird, wird die Ursache zum Ziel, die Wirkung zum Anfang und die Mitte der Wendepunkt von anbefohlener zur freien Bewußtseins-Handlung (die in ihrer Konsequenz: der Anbetung realisiert wird).

Dies alles hat nicht das geringste mit Leonardo zu tun und seinem Schema der Gleichzeitigkeit von Ursache und Wirkung, denn diese liegen auf derselben Ebene, wo Notwendigkeit und Freiheit identisch sind. Bei Raffael dagegen beruht alle Kontinuität der Darstellung gerade darauf, daß von der physischen Handlung des Fischziehens zur geistigen Handlung des Anbetens übergegangen wird, durch eine Figur, die den Zwischenakt als Bewußtwerden des Wunders darstellt und darum mit Recht in der Mitte des Bildes steht (oder vielmehr: aus der Mittelachse sich nach links wendet).

Wenn hier eine ganz bestimmte Art von Etappenfolge beibehalten ist, so gibt es doch keine innere Zeit; die Gesten werden nicht von innen nach außen gesehen, sondern sie sind fixierte Momente, zum Teil, wie bei den Fischern, fruchtbare Momente, in dem sie vergangene und zukünftige Bewegungen in diesem Moment zusammenfassen. Dasselbe kann man wohl von den beiden Anbetenden sagen, wobei die rechte Figur die Bewegung anfängt, die die linke vollendet zeigt, so daß die Abfolge, die Entwicklung, in den fixierten Momenten erhalten bleibt. Es wird allerdings fast der Eindruck erweckt, als ob in der Gebärde

dieser Anbetenden etwas Inneres nach außen projiziert würde.

Aber dies geschieht doch wieder in einer völlig anderen Weise als bei Leonardo, denn bei Raffael ist der ganze Mensch ein Gestus, nicht der Gestus der ganze Mensch. Raffael reduziert den Menschen auf den Gestus, selbst wenn er den Gestus aus dem Menschen ausbrechen läßt; Leonardo sammelt und vollendet den ganzen Menschen im Gestus. Die Folge ist, daß die Menschen Raffaels keine Dauer in sich selbst haben, sondern nur in der Funktion, die sie erfüllen. Auch diese Realisierung der Zeit ist nur möglich in der abstrakt-leeren Zeit und im abstrakt-leeren Raum.

Die Betonung der Kontinuität der Abfolge und die Anordnung auf der Waagrechten ändern daran nichts Wesentliches. Bei Leonardo sind Moment, Folge und Dauer aus einer Einheit zusammengewoben, bei Raffael dagegen ist die Folge aus (heterogenen) Momenten zusammengesetzt, so daß sich für das Ganze keine Dauer, höchstens eine Wiederholbarkeit ergibt. Bei Leonardo wird die innere Zeit zu einem äußeren Moment (von Dauer), die Momente bilden eine zeitliche, ursächliche Folge und Gleichzeitigkeit, und diese hat Dauer als Ganzes und an jedem Punkt.

Bei Raffael bleibt alles äußere Zeit, sowohl die physische wie die geistige Handlung, sie grenzt daher nirgends an eine Überzeitlichkeit wie bei Leonardo (sowohl in der inneren Zeit als in der Dauer). Raffaels Zeit geht gänzlich in Meßbarkeit auf, ist linear-räumliche Zeit, die rational gegliedert ist. Die Zeit Leonardos ist nur zum Teil räumlich meßbar, und diese Meß-

barkeit läßt gerade das Nichtmeßbare um so deutlicher erscheinen. Das Geteilte ist immer zugleich ein Ungeteiltes, das Glied das Ganze. Bei Raffael dagegen ist das Glied nichts als Glied und die selbst kontinuierliche Beziehung zwischen Gliedern schafft keine erfüllte Zeit.

Das Raffaelische Verhältnis von Körper und Raum sowie seine Zeitgestaltung hängen natürlich aufs engste zusammen mit seiner Auffassung und Gestaltung des Menschen. Er sucht einerseits die Gestalt des allgemeinen Menschen, bzw. die Gestalt der verschiedenen Geschlechter und Altersstufen dieses allgemeinen Menschen; er sucht den abstrakten oder absoluten Menschen wie den leeren Raum, der Gefäß für etwas sein kann. Er gibt dann andererseits diesem »Idealmenschen« eine bestimmte Haltung, einen bestimmten Gestus, einen bestimmten Blick, die sich erklären aus der besonderen formal-räumlichen, inhaltlichen oder stimmungsmäßigen Funktion dieses Teiles im Ganzen.

Der »Abstraktion«, die zum Typus Mensch führt, wird die Analyse konkreter Inhalte und Stimmungen hinzugefügt, die Analyse von Ausdrucksbewegungen wie sie in der Silhouette einer Masse, in der Haltung eines Körpers, in der Funktion von Körperteilen, wie Hände, Augen, Mund, etc. in Erscheinung treten. Dann wird der (in Arten gegliederte) Ober- und Allgemeinbegriff mit konkreten, analytisch gewonnenen Besonderheiten erfüllt. »Der« Mensch bekommt *und hat* dann »diese« Silhouette, Haltung etc., die ruhig oder bewegt sein können.

Damit wird der Körper Träger eines seelischen Ausdrucks, der geprägt ist nicht durch die individuelle Idee eines Menschen, der in einer bestimmten Situation oder Handlung ist, sondern durch das »Ideal« mit dem »der« Mensch »diese« Handlung tut (oder einen bestimmten Vorgang mitansieht), die ein spezifisches Moment in einer Stimmungssituation oder Handlungsstimmung ist. Indem die spezifische Handlung auf einen allgemeinen (abstrakten) Menschen schlechthin bezogen wird, verliert sie ihre Zufälligkeit und findet ihre Identität, d.h. die Form, die ihrem Sein-Sollen entspricht, das dann an den Betrachter mit dem Anspruch eines zu imitierenden (oder imitierbaren) Sollens, als ein Exemplum herantritt, das sich selbst als Exemplum weiß und in dieser Beispielhaftigkeit gefällt (also leicht äußerlich und theatralisch wird), zugleich über den Anspruch der Aufgabe, des Sollens, der Vorschrift erhebt. Umgekehrt: indem der allgemeine Mensch auf eine besondere Funktion formaler und inhaltlicher Art bezogen wird, wird er überhaupt erst aus der Welt der Vorstellungen und Begriffe in die Welt der Realität übertragen; er wird dadurch nicht autonome Wirklichkeit, nicht sich selbst bestimmende Person, wohl aber ein konkretes Bild (Erscheinung) einer abstrakten Vorstellung.

Ist diese wechselseitige, korrelative Beziehung, dieses Teilhaben des Allgemeinen an ein ihm Äußeres, Fremdes, Spezielles vollzogen, dann ist das »Ideal« erreicht. Wann dieses erreicht ist, wird von dem darstellenden Künstler, nicht aber von dem dargestellten Menschen bestimmt, d.h., das Ideal des spezifisch bestimmten Allgemeinmenschen ist nicht dasselbe

wie die individuelle Idee der Selbstbestimmung eines Menschen zur Person, noch hat es den Charakter der Notwendigkeit, der Gesetzmäßigkeit (die nur als solche des dargestellten Menschen vorhanden sein könnte), sondern den der guten Proportion zwischen den heterogenen Anteilen, die durch dieses Verhältnis zwar zusammenwachsen, aber deswegen nicht eine Einheit werden.

Alles Notwendige ist in Proportion, aber nicht jede Proportion hat Notwendigkeit. Proportion ist selbst etwas Abstraktes, und man muß immer fragen, was in Proportion ist, wie die Proportion entstanden ist, aus welchen Grundlagen sie sich gebildet hat. Es ist diese Äußerlichkeit der Beziehung des Allgemeinen und des Besonderen, welche erlaubt, das eine Allgemeine mit vielfachen Besonderen zu verbinden, d.h. zu spezifischen Idealen zu kommen.

Ferner macht diese Äußerlichkeit der Beziehung zwischen einem Apriori des Verstandes und einem Aposteriori der Erfahrung es möglich, daß dieses letztere beliebig viele und verschiedenartige Quellen haben kann: die beobachtete Um- und Mitwelt wie andere Künstler oder die Tradition. Eine andere Frage ist, ob das Apriori von Raffael geschaffen oder von ihm nur bei der Übernahme modifiziert wurde. Man wird sagen müssen, daß er nur die Äußerlichkeit des apriori Allgemeinen sah: die Größe der körperlichen Erscheinung, die Kontinuität des groblinigen Umrisses, die Rolle des Mathematischen etc. Darum gibt es auch bei ihm selten eine Beziehung zwischen Rand- und Binnenform: Die Silhouette ist für den Ausdruck entscheidend, das Innere ist meistens leer.

Bei Leonardo sind wohl die Ausgangspunkte keine anderen: die Dualität zwischen dem Apriori-Allgemeinen und dem Aposteriori-Besonderen; gänzlich verschieden aber ist die Art ihrer Beziehung. Anstelle der äußerlichen Anpassung und Abstammung zweier heterogener Elemente durch ihre Wechselbeziehung, die vom Künstler vorgenommen wird, haben wir bei Leonardo ihre innere Durchdringung zur Einheit in der dargestellten Person. Der Mensch ist nicht die bildliche Erscheinung eines Parallelogramms heterogener Kräfte (des allgemein-Apriorischen und des aposteriorisch-Besonderen), das der Künstler für jeden einzelnen Fall konstruiert hat, so daß zwischen den vielen Fällen keine direkte Beziehung besteht, sondern das Allgemeine *ist* ein Besonderes, und das Besondere *ist* ein Allgemeines.

Das Besondere füllt das Allgemeine ganz aus, so daß es zu *diesem* Allgemeinen wird, und umgekehrt wächst dieses Besondere in das Allgemeine so hinein, daß es *sein* Allgemeines ist. Die äußere Korrelation wird zu einer inneren Durchdringung, und dieser Akt ist so dargestellt, daß er von der einzelnen Person vollzogen wird oder vollzogen ist. Dadurch wird jeder Mensch zur Person, und die Gleichheit der Akte (Methode) ist jetzt das allen Menschen Gemeinsame, die durch ihn in einer inneren Gemeinschaft stehen und sich darum direkt aufeinander beziehen können. Das Besondere bekommt so die Möglichkeit, autonom zu werden (eine Tendenz, die in verschiedenen Graden und Stufen realisiert werden kann – anders bei Christus, anders bei den Jüngern); das Allgemeine dagegen bekommt eine Notwendigkeit in der Gestalt.

Auch bei Leonardo haben wir es keineswegs mit dem klassischen Menschen zu tun, der sich als (individuelle) Idee und als (allgemein menschliche) Totalität setzt. Im menschlichen Sinne total ist kein einziger der Apostel und nicht einmal Christus. Sie beziehen sich nicht auf die Fülle der Totalität, sondern nur auf das Aufgeben ihrer Individualität, in das Allgemeine, in den ihnen allen gemeinsamen Generalbegriff. Das Individuelle ist nicht zur Idee autonomisiert, es ist spezifizierte Gattung, was etwas anderes ist als die Gattung, die spezifische Merkmale angenommen hat.

Eine Gattung kann zwar in vielen Spezies sein, aber sie kann noch viel mehr spezifische Merkmale annehmen oder haben. Darum erscheint die Welt Raffaels in demselben Maße vielfältiger als sie zufälliger ist, und die Welt Leonardos in dem selben Maße enger als sie zugleich tiefer und notwendiger ist.

Raffael kommt aus den Funktionen, Korrelationen, Proportionen nie bis zum Sein des Menschen, sondern immer nur bis zu seiner Haltung, zum Gestus, zum Umriß. Leonardo dagegen sucht und findet das Realsein des Ideellen, in dem die Menschen gerade dadurch, daß sie für sich sind, auch für andere sind, während die Menschen Raffaels immer auf etwas anderes bezogen sind als auf ihr Selbst.

Die Tatsache, daß bei Leonardo alle Jünger auf Christus bezogen sind, besagt, daß sie alle in ihrem Innersten etwas Gemeinsames haben, daß sie alle auf denselben Generalnenner gebracht sind, trotz ihrer individuellen Verschiedenheiten. Bei Raffael ist dieser Generalnenner nur die gleichzeitige Funktion in demselben Raum und in derselben Handlung. Bei

Leonardo dagegen ist er das Sein der Menschen in Raum und Zeit und Handlung, so daß diese letzteren in einer ganz anderen Weise differenziert und integriert werden als bei Raffael.

Bei Leonardo ist das Allgemeine zugleich die Einheit, welche alle Spezifizierungen innerlich zusammenhält und ihnen nach außen hin eine geschlossene Gestalt gibt. Bei Raffael ist das Allgemeine nur der Rahmen für das Besondere, und die verschiedenen besonderen Erscheinungen in diesem allgemeinen Rahmen bleiben voneinander getrennt. Bei Leonardo *ist* das Allgemeine ein Besonderes, bei Raffael *hat es* nur die Haltung von etwas Besonderem.

Raffaels Menschen sind eine äußere Hülle (Gestalt) um eine innere Leere, wobei die äußere Form so kennzeichnend und unterschiedlich wie möglich gemacht wird. Ihr Gehalt liegt in dem Außen und Besonderen, das Allgemeine nähert sich der Leere, der Inhaltslosigkeit, dem Nichtsein und der Nichtigkeit. Bei Leonardo ist gerade umgekehrt das Allgemeine das Umfassende und Volle, nicht ein Wort, sondern eine Substanz (und das Besondere konkretisiert nur diese Substanz, während es bei Raffael der Substanzlosigkeit eine große bildliche Erscheinungsweise gibt).

Dies ist wohl das Entscheidende: Bei Raffael ist das Allgemeine eine leere Vorstellung, die nicht ausgefüllt, sondern nur umschrieben, nicht realisiert, sondern zur Erscheinung gebracht wird. Gemeinsam ist beiden, daß sie von einer erkenntnismäßigen Form ausgehen; aber bei Leonardo handelt es sich um eine apriorische Idee, die sich selbst (durch den Künstler)

realisiert, bei Raffael um einen (aposteriorischen) Begriff, der durch den Künstler mit etwas Spezifischem verbunden werden kann.

Keiner von beiden ist griechisch (im klassischen Sinne): Raffael noch weniger als Leonardo.



Tintoretto, Die Auffindung Mosis, 1550–60

Tintoretto:
Die Auffindung Mosis
und Vergleich mit Tizians
Venus und Adonis

Das Auffallendste an diesem (wohl frühen) Bild Tintoretto's ist die sinnliche Fülle und Genießbarkeit der beiden Hauptfarben: Goldbraun (für Prinzessin) und Weinrot (für Magd), ihre Appelle an die ganze Sphäre des Sensoriums, also nicht nur an das Auge, sondern auch an den Geschmack, das Getast, den Geruch und, bis zu einem gewissen Grade, selbst an die sexuelle Sinnlichkeit. Es ist eine Sinnenfestlichkeit ausgedrückt, eine Sinnenfreudigkeit, die einmal in jeder Farbe für sich und dann in ihrer Beziehung zueinander liegt, in der Harmonie ihres Zusammenhanges, als ob die eine Farbe die andere herausforderte und erst beide zusammen ein in sich beruhigtes Ganzes ausmachten. Dadurch wird der sinnliche Genuß zu einem ästhetischen, und der Genuß der Farbe wird zu einer Perzeption der Richtungsbewegung der Figuren im Raum (beziehungsweise durch den Vordergrund gegen den Hintergrund).

Es entsteht so ein außerordentlich starker Spannungszusammenhang zwischen dem sinnlichen Genuß jeder einzelnen Stelle, mit ihrem Reiz zum Verweilen, und dem geistigen Genuß des Ganzen, das sich außerordentlich klar darstellt, sowohl auf der Bildebene (der schräg gestellte Bogen der Figurengruppe in der Mitte und eine belichtete Landschaft links, eine beschattete rechts von ihr) wie im Raum:

Drei parallel zueinander stehende Gründe: Erde (dunkel), Wasser im Mittelgrund, Bäume und Himmel. Das materiell Sinnliche der Farben und Lichtschatten mit seiner Freudigkeit und Festlichkeit, seinem Strahlen und seiner Tiefe – Frische und Einfach-

heit – und das formal Sinnliche mit seiner Klarheit, Übersichtlichkeit in der Differenzierung, Logik der Entwicklung und des Zusammenhanges, gehören aufs engste zusammen, und diese materiell-formale Sphäre des Sinnlichen, das unmittelbar in Intellektuelles übergeht, enthält scheinbar den ganzen Sinn.

Das Sujet ist Vorwand für die Entfaltung von Farbe, Licht, Proportion, Konstruktion, Raumgliederung, Richtungsbewegung etc.; es scheint nicht benutzt zu werden, um irgendeinen andern, symbolischen Tief-sinn zu entwickeln als den Sinn, der unmittelbar im Sujet und in den Darstellungsmitteln liegt: daß sich zwei Frauen in der Fülle ihres seelischen und leiblichen Daseins um ein hilfloses Kind bekümmern, als ob es das ihre, als ob es die Erfüllung ihres eigenen Lebens wäre.

Die Stellung der Wiege im Zentrum zwischen den beiden Frauen zieht beide zu ein und demselben Ziel zusammen. Man kann sehr leicht eine Weltanschauung aus diesem Bild herausholen, aber es hat keine persönliche und keine dogmatische, es ist die allgemein menschliche: daß die Frau sich der Sorge um das Kind hingibt, in ihr sich erfüllt. Und was außer dieser natürlich-menschlichen Allgemeingültigkeit entscheidend ist: Selbst wenn man einen Sinn gefunden oder hineingelegt hat, kehrt man zum Genuß der materiellen und formalen Sinnlichkeit zurück. Der Sinn drängt das Sinnliche nicht beiseite, noch fügt er ihm etwas hinzu: Das Sinnliche enthält nicht nur, es ist der ganze Sinn. Die Schwierigkeit liegt allein darin, die Fülle – mehr ihre Tiefe, Intensität, ihr Gesättigtsein als ihre Mannigfaltigkeit – zu *fühlen* mit der Emotion,

die sie einschließt und zu *wissen* (nicht zu erkennen) mit dem Sinn, der sie ist.

Die Gesamtheit der menschlichen Vermögen stellt sich im Sinnlichen als eine Einheit dar und wird in ihm unmittelbar offenbar; aber selbst der offenbarte Sinn degradiert das materiell und formal Sinnliche nicht zum bloßen Mittel für das Geistige, sondern das Sinnliche bleibt das *sine qua non*: die ganze und einzige Realität des Geistigen und Emotionalen.

Es handelt sich also nicht nur um eine Bejahung und Steigerung des Sinnlichen, das Sinnliche ist vielmehr die letzte Synthese all dessen, was nicht unmittelbar sinnlich ist: Der Geist erscheint vollständig (in bezug auf Umfang und Tiefe) im Sinnlichen, wird sinnlich, ist sinnlich. Dies ist auch nicht identisch mit der erkenntnistheoretischen Formel: *sensus in intellectu* etc. Man muß sagen: Nichts hat je im Geist als Sinn existiert, was nicht im Sinnlichen erscheinen, materiell und körperlich werden kann.

Welches ist nun die Methode, mit der Tintoretto das bloß materiell-Sinnliche zu einer geistigen Sinnlichkeit macht, die als sie selbst der letzte Genuß ist?

Farbe und Licht werden so miteinander verbunden, daß die Farbe nicht das Licht zurückstrahlt, sondern daß das Licht in sie eindringt, so daß die Farbe trotz ihres klaren, spezifischen Charakters eine innere Unendlichkeit bekommt, ohne etwas von ihrer Lokalfarbe zu verlieren. Das Unendliche des Lichtes und das Endliche der Farbe werden auf diese Weise zu einer Einheit, der Farbe wird eine neue Dimension

(die Tiefe, durch die sie unerschöpflich wird) hinzugefügt, und umgekehrt wird dem Licht eine neue, und zwar die entgegengesetzte, Dimension hinzugefügt: die Konkretheit.

Es gibt wohl Stellen, in denen Licht und Schatten direkt zu Farben werden: Weiß am Himmel und Schwarz auf der Grenze von Vorder- und Mittelgrund. Aber im allgemeinen sind die Farben: Weinrot, Goldbraun und Grün (von Braungrün bis Grüngelb), die das Licht in sich aufnehmen, d.h. weder verzehren oder verschlucken, noch zurückstrahlen, sondern in sich leuchten lassen. Die Farben empfangen das Licht von außen; man sieht die Lichtquelle links oben und den Verlauf des Lichtes von einer kalten Helligkeit (ebenfalls links oben) in einen warmen Schatten rechts unten.

Aber gleichzeitig wandeln sie das Licht: Die Bahn wird in den Farben zu einem Sein, es kommt zu einer unauflösbaren Vermählung, zu einem *hieros gamos* [Heilige Hochzeit] von Farbe und Licht, die in den Farben ein inneres Feuer anzündet, ein dauerndes, obwohl es auf einer Bahn läuft, und ein inneres, obwohl es von außen kommt. Der Werkstoff: Die von einem inneren Licht brennende Farbe ist jetzt die Synthese des Bestimmten-Materiellen und des Immateriell-Unendlichen; er ist ein unendlich Endliches.

Die an sich leuchtenden Farben haben auf der einen Seite gegenständliche Stoffcharaktere, z.B. in den Gewändern, im Wasser, im Laubwerk und anderswo, andererseits aber haben sie oder grenzen sie an die Charaktere des Immateriellen: Licht und Schatten.

Die in sich leuchtende Farbe wird zugleich bald Gegenstandsstoff, bald Licht und Schatten – beide im Unterschied zu dem Werkstoff an sich. Der beinahe gegenstandslose warme Schatten liegt rings um das Weinrot der Dimension und erhöht sowohl die Leuchtkraft des warmen Rot als auch das kalte Weiß des Hemdes und der Brüste. Umgekehrt ist die Prinzessin (Goldbraun) auf der einen Seite (Rücken) ganz von Licht beschienen, das hier kalte Helligkeiten und Schatten setzt; zugleich werden die Gegenstandsstoffe vermehrt. So erstreckt sich jede Farbe in größere Gegenstandsstofflichkeit und in größere Lichtimmaterialität, was nur ein anderer Ausdruck für die Endlichkeits-Unendlichkeits-Einheitsspannung ist.

Man sieht sehr deutlich am Himmel, daß sich das Licht in einer Bahn entfaltet, die vom Kalten ins Wärmere und vom kalten Licht in den wärmeren Schatten reicht. Nun sind auch in jeder Einzelfigur kaltes und warmes Licht, kalte und warme Schatten gesammelt und konzentriert, und zwar mit der Tendenz, daß das Licht über Gelb zu Weiß übergeht, der Schatten über Braun (gold) zu Schwarz (blau). Dadurch wird jede Figur – trotz der Einheitlichkeit der Farbe – zu einer Licht-Schatten-Totalität, d.h. zu einer Mannigfaltigkeit in der Einheit, wobei die Vielheit von Licht-Schatten in einer sehr engen Beziehung zu der Einheit und Einzigkeit der Farbe steht und jene beinahe ebenso unübersichtlich wie diese einfach (zu erfassen) ist.

Dieser Art, eine Lichttotalität verschiedener Töne zu enthalten, sind dann wohl auch die beiden so verschiedenen Farben Goldbraun und Weinrot: während

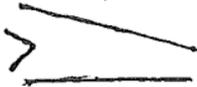
die Farben die Trennung unterstreichen, betonen die Licht-Schatten-Varianten den Zusammenhang, der auch durch die ganze lineare Richtungsanordnung betont wird. Diese Sammlung der Kontraste und Übergänge in den Figuren gibt der Mitte ein Übergewicht über die beiden Seiten, wo links das kühle Licht und rechts der warme Schatten überwiegt. Aber gemeinsam ist doch die enge Vermählung von Farbe und Licht bzw. Schatten; in der Landschaft mögen mehr die Tonwerte die Träger der Farben, in den Figuren dagegen die Farben die Träger der Tonwerte sein.

Die Figuren sind nicht isoliert, sondern in einer Landschaft, und sie sind mit dieser durch vielfache Mittel gebunden:

Die Landschaft bildet nicht nur den Hintergrund, sondern auch den Vordergrund, sie umgibt die Figuren von allen Seiten und zwar als Raum;

Körper und Raum (Figuren und Landschaft) sind demselben Licht unterworfen; für beide ist links Licht und rechts Schatten;

Die Landschaft ist im ganzen in planparallele Ebenen geteilt, die mit den Gründen zusammenfallen. Doch gibt es eine leichte Schrägrichtung – entgegen derjenigen der Figuren – an der Ansatzstelle des Hintergrundes, so daß der Mittelgrund in eine Art Gabel

fällt , die auch am linken Ende noch einmal wiederholt wird. Die Figuren sind auf einer Diagonalen geordnet, die von einer Kurve geschlossen ist; der Arm der Prinzessin und das Bein der Dienerin bilden die Gegendiagonale. Die Wiege zwischen den



beiden Figuren steht auf einer planparallelen Ebene, ebenso der Stein (?), auf dem das Kind liegt; auch ist die Prinzessin weniger diagonal gerichtet, also mehr auf

die Ebene orientiert als die Dienerin; dadurch nimmt die Tiefenerschließung auf der Schattenseite zu. Die geringere Schrägrichtung bei der Prinzessin beruht wohl darauf, daß in dieser die Richtungsbewegung, die am (roten) Fuß beginnt, sich zerlegt: der untere Ast bleibt näher am Boden, geht über die Breite hin nach rechts mit relativ geringem Anstieg und nimmt dann in der weißen Windel (Laken) und in dem Arm der Dienerin die Tiefe auf; der obere Ast geht vom Fuß aus in einem besonderen Gewand am Rücken der Figur nach oben.

Beide Äste sind verbunden durch den Arm der Prinzessin, hinter dem sich ihr Oberkörper aus der



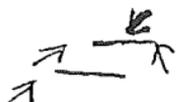
Tiefenrichtung zurück nach vorn dreht. Eigentlich ist die Prinzessin im Profil gesehen und die Dienerin en face; die erstere müßte also direkter in die Tiefe gehen, aber Tintoretto läßt die

Profilansicht der Prinzessin sich nach vorn zurückdrehen, während er um den en face-Oberkörper der Dienerin ein dunkleres Tuch schräg in die Tiefe gehen läßt. Vor allem aber ist die Stellung der beiden Personen auf der Diagonalen dadurch verschieden, daß sie auf eine verschiedene Weise auf die beiden planparallelen Ebenen der Wiege und des Felsens orientiert sind: Die Prinzessin beginnt mit ihrem rechten

Bein *vor* der ersten und reicht nur bis an die zweite heran. Die Dienerin dagegen beginnt mit ihrem Bein hinter der ersten, während sich ihr Oberkörper hinter der zweiten befindet und sich von hinten nach vorn gegen diese zu bewegt.

Es ist wohl nicht zufällig, daß alle Diagonalbewegungen im Licht sind, die planparallelen Ebenen alle im Schatten, weil sie gegen die Einfallsrichtung des Lichtes stehen, das von hinten kommt, so daß es nur auf die waagrechten Ebenen fallen kann, welche die senkrechten verbinden.

Die Figuren sind also in engstem Zusammenhang mit der Landschaft komponiert, allerdings ist die pantheistische Weltanschauung von Giorgione und Tizian völlig gewichen; zwischen den Figuren und dem Kosmos ist ein scharfer Gegensatz eingeführt. Dies äußert sich nicht nur in den Größenverhältnissen von Figur und Landschaft, wodurch diese weit hinter die Figuren zurückgedrängt wird, sondern vor allem auch darin, daß sie überall, wo sie eindringt, die Figuren trennt. Dies gilt nicht nur für die Bäume zwischen den beiden Köpfen, sondern vor allem für die planparallelen Ebenen, da der Raum wesentlich planparallel, die Figuren wesentlich diagonal orientiert sind. Hier entwickelt also Tintoretto ein Prinzip, das dem von Tizian entgegengestellt ist. Dieser setzt die Ebene als real und bezieht auf sie Figuren mit entgegengesetzten Tiefenrichtungen  ; die Gegenbewe-



gungen sind durch die Ebene zusammengehalten. Tintoretto dagegen

trennt sie, indem er den Vordergrund in getrennte Ebenen zerlegt.

Auch findet sich in der Landschaft nirgends eine Wiederholung des Figureschemas als sympathetische Begleitlinie; nur die beiden Baumstämme, welche das Bild in drei Teile teilen, sind etwas enger auf die Figuren bezogen und unterstützen deren Bedeutung. Aber auch sie stehen in parallelen Schrägen und nicht in aufeinanderzustrebenden wie die Figuren.

Es entspricht dies der Tatsache, daß die Figurengruppe in ein geschlossenes Schema komponiert ist, während der Raum fast allseitig offen ist. Es ist damit die weltanschauliche Dualität von Mensch und Natur, Einzelwesen und Kosmos stark betont wie der Wille zur künstlerischen Einheit. Dieser Wille arbeitet noch mit traditionellen Mitteln, die der Zeit nicht mehr genügen. (Es würde dies dafür sprechen, daß Tintoretto, 1518 geboren, noch jung war, als er das Bild malte: um 1550.) Die Figuren sind also aufs engste in eine geschlossene endliche Gruppe zusammengenommen und haben *in* diesen Grenzen eine an ihre Materie (Farbe) gebundene Unendlichkeit. Sie sind auf eine Landschaft bezogen, die als ein Kosmos gefaßt und nach allen Seiten hin offen ist. Es gilt nun, den Charakter, das Wesen der Figur und dann die des Raumes zu analysieren.

Die Figur

Jede der Figuren ist in einem Akt der Bewegung begriffen: die Prinzessin kniet nicht, sie ist im Begriff

niederzuknien. Der Unterschenkel ihres vorderen Beines ruht nirgends auf und die Haltung des hinteren ist unkenntlich gemacht. Sie scheint noch über dem Boden zu schweben und sich niederzubeugen. Obwohl also diese Bewegung nicht vollendet ist, greifen beide Hände in verschiedener Weise nach dem weißen Tuch im Körbchen und heben es hoch oder breiten es hin, so daß es halb aufliegt und halb in der Luft ist.

Ganz ähnlich scheint die Dienerin nur mit einem Schenkel aufzusitzen und sich nach links überzuneigen, wobei sie sich auf ihren rechten Unterarm stützt, dessen Hand zugleich den Rücken des Kindes hält; der linke Arm dagegen verschwindet ebenso wie das Bein, wodurch sich für die ganze Figur das Schema einer starken Verbreiterung von unten nach oben ergibt. Es ist also nicht das fertige und ruhige Niedergeknietsen und das feste Aufsitzen dargestellt, sondern eine Bewegung nach vorn über den eigenen Körper, in Verbindung mit einer Bewegung, einem Akt des Niederknien und einer Bewegung, einer Neigung zur Seite über einen fremden Körper, in Verbindung mit einem sich Aufstützen in Gesäß und Unterarm. Selbst die Hand der Dienerin hält nicht das Kind, sondern scheint es gegen die Brust zu drücken.

Es ist also nirgends ein fertiger Gestus gegeben, sondern überall der Gestus im Akt, im Prozeß des Vollziehens einer (oder besser mehrerer) Bewegungen. Dies wird zum einen Teil wohl dadurch erreicht, daß keine der Figuren vollständig gegeben ist; in beiden Fällen sieht man nur *ein* Bein und *einen* Arm, wenn auch bei der Prinzessin Teile der hinteren Extremitäten erscheinen; zum andern Teil durch die Anord-

nung auf Schrägen, die teils auf die Ebene, teils in die Tiefe orientiert sind.

Nicht nur die Extremitäten sind in Bewegung, der ganze Körper ist nicht als ruhend, sondern in sich bewegt konzipiert. Es handelt sich nicht um Bewegungen, die von einem ruhenden Körper gemacht werden, sondern um Bewegungen, die Teile oder Glieder einer Gesamtbewegung sind. Diese ist am deutlichsten bei der Dienerin. Während ihr rechtes Bein in $\frac{3}{4}$ -Ansicht von vorn zu sehen ist, mit geringen Drehungen im Fuß- und Kniegelenk, verschwindet das ganze linke Bein, wodurch ein fast flughaftes Sich-heran-Bewegen ausgedrückt wird, wie es in der Diagonalrichtung der Figur zum Ausdruck kommt. Innerhalb dieser Diagonalrichtung dreht sich nun der Bauch nach rechts hinten, Schulter und Kopf neigen sich nach links unten; zugleich aber wird diese Diagonal-Neigungsbewegung in eine räumliche Tiefenbewegung zergliedert, indem zuerst der Fuß, dann der Oberschenkel in die Tiefe gehen, während Unterschenkel und Oberkörper die Höhe betonen. Diesem Nachhintengehen entspricht dann am Oberkörper ein Nachvorkommen: in der rechten Brust, im rechten Arm und im Kinderkörper.

Beide Motive: Heranstürmen, Drehung und Neigung der Figur in sich selbst, d.h. im eigenen Körper, und Bewegungsfunktion des Körpers für den Raum finden sich auch in der Prinzessin. Aber niemals lösen diese Bewegungen das Volumen des Körpers auf, nirgends reduzieren sie dieses auf bloße Bahnen. Und zwar ist an jeder Figur ein doppeltes Volumen vorhan-

den: das eine hält sich sehr eng an einzelne Körperteile wie Schenkel, Bauch, Arme, Brüste, Kopf. Sind diese bekleidet, so ist das Gewand an den Körper geschmiegt – es entsteht so ein Mantelflächenvolumen, ein Oberflächenvolumen einzelner stereometrischer Körper wie Zylinder, Kugel etc. Zweitens gibt es ein Volumen, das die ganze Figur umfaßt mit allem, was zu ihr gehört an Gewändern – hier handelt es sich nicht mehr um ein Gliedervolumen, sondern um ein Raumvolumen des Ganzen. Auch dieses bildet eine (ideelle) stereometrische Figur, die aber nun geöffnet ist und in verschiedenen Tiefenschichten die einzelnen Gliedervolumina erscheinen läßt, die in ihr liegen.

Für die Dienerin kann man die stereometrische Form des Raumvolumens als einen Kegel ansehen, dessen Spitze vorn unten liegt und der dann schräg in die Tiefe hineingeht (von unten nach oben und von vorn nach hinten); dieser Kegel wird von einem zweiten durchschnitten, dessen Spitze oben am Kopf liegt und der sich von links vorn oben nach rechts hinten und unten bewegt. Die Kreuzung dieser beiden ungleich langen, hohen Kegel liegt in dem goldbraunen Schal unterhalb der Brust, mit einer Bewegung nach rechts in die Tiefe, die am rechten Ellbogen beginnt und die Hand mit dem Kind einbezieht. Das Wesentliche aber ist, daß der (oder die) Kegel des Raumvolumens der Figur geöffnet – die Mantelfläche ist gleichsam abgeschält und aufgeschnitten – und mit einer warmen Atmosphäre ausgefüllt sind.

Die Volumina der beiden Figuren sind nicht völlig gleichartig, es wechselt vor allem das Verhältnis von Glied- und Raumvolumen des Körpers, was vielleicht

z.T. darauf beruht, daß die Prinzessin nicht ganz so weit vollendet und darum nicht ganz so weit artikuliert ist wie die Dienerin. Es kommt auf diese Weise zu einem dauernden Wechsel und Ineinander der Mantelflächen und Luftvolumen bzw. von konvexen Körpervolumen und konkaven Luftvolumen. Dies bezeugt den engen Zusammenhang von Körper und Raum.

Zu den beiden Faktoren von Bewegung und Volumen kommt als drittes die Atmosphäre (Luft), die das Raumvolumen der Figur überall dort erfüllt, wo es nicht durch Mantelflächen begrenzt wird. Welchen Charakter hat nun diese Atmosphäre des Raumvolumens?

Sie hat etwas Warmes in der Dienerin, das im Schatten bis ins Schwelende geht und im Licht fast feindselig kühl wird. Diese Wärme und dieser Glanz hängen wohl aufs engste zusammen mit der Farbe bzw. deren innerer Durchdringung mit dem Licht. Sie stehen in einem auffallenden Kontrast zu der Kühle in der Landschaft, aber auch des Fleisches (besonders in den Brüsten der Dienerin und auf dem Hals der Prinzessin), d.h. dort, wo das kalte Licht auffällt. In der Prinzessin hat sie dagegen eher etwas Kaltes, wenn auch nicht im Verhältnis zur Landschaft. Wärme beziehungsweise Kühle kommen vom Licht (Schatten) und dessen Vermählung mit bestimmten Farben – also in gewissem Sinne von außen, um in die Farboberfläche einzugehen, in ihr zu leben.

Ein zweiter Faktor ist die Wärme des Körpers oder die Anteilnahme, der Enthusiasmus seiner Aktion. Es

wäre falsch zu sagen, daß der Körper eine Wärme nach außen strahlte über die Grenze der Farbfläche hinaus; an den meisten Stellen, an denen der Körper nackt erscheint, wirkt er kalt und nicht strahlend. Andererseits liegt im Gewand mehr als nur die geometrische Form des Körpers, nämlich auch sein Leben, das vielleicht von dem der Bewegung und damit der geistigen Anteilnahme nicht zu trennen ist. Aber dieses liegt in der Oberfläche selbst: diese ist die Synthese des inneren (geistig-körperlichen, menschlichen) und des kosmischen Lebens (des Lichtes und des Schattens). Diese Oberfläche, welche die Resultante, die Synthese zweier Gegensätze ist, strahlt nun aus und bildet die Atmosphäre.

Es fragt sich, ob diese beiden Komponenten in einem vollkommenen Gleichgewicht stehen (wie bei Giorgione im *Ländlichen Konzert*). Man wird wohl sagen müssen, daß das kosmische Außen eine stärkere Aktivität hat als das menschliche Innen, daß die Balance eine Labilität erreicht, die beide Faktoren trennen könnte.

Wenn das Volumen sich gegen die Bewegung behauptet, und zwar nicht zuletzt auf Grund des Raumvolumens der Figur, so fragt es sich, ob und inwieweit der geistige Mensch in die Einseitigkeit der konkreten Bewegung aufgeht und ob, beziehungsweise wieweit, er eine Totalität behält?

Die Bewegung keiner der beiden Figuren ist so, daß sich der Körper in sich selbst ausbalancieren könnte. Dies allein bereits spricht gegen die Autonomie des Körpers. Das Spiel zwischen den Gliedern eines Kör-

pers derart, daß der Körper sich in sich selbst balanciert, ist aufgegeben zugunsten einer schrägen Achse, um die herum sich der Körper dreht und für sich selbst einen Stützpunkt braucht wie z.B. den Stein, auf dem der Unterarm der Dienerin aufliegt. Aber auch das genügt nicht: Die beiden schrägen Figurenmassen müssen sich auf einander zuneigen, um sich gegenseitig zu stützen.

Jede Schräge ist also verbunden mit der Gegenschräge in demselben Körper; die Gegenschräge vollendet sich aber erst im andern Körper. Damit hat das Dreieck (verbunden mit Halbkreis) einen andern Sinn als in der Kunst der Renaissance, d.h. bei Leonardo und Raffael. Bei diesen ist es die Grenze von Gestalten oder Bewegungen, die von Körpern ausgehen; es faßt zusammen, es ist gleichsam die abstrakte und apriori-Gestalt von zusammengehörigen, d.h. kompositionell aufeinander bezogenen Körpern. Hier dagegen ist jede Seite die Rotationsachse von Bewegungen, um die sich die Figuren sammeln. Indem sich die beiden Achsen aufeinander zuneigen, wird ein gemeinsamer Bezugspunkt beider festgelegt, um den herum sie zur Ruhe kommen. Das Dreieck bildet sich jetzt aus der Anziehungskraft, die zwischen den Personen herrscht, bzw. um den gemeinsamen Bezugspunkt zweier Rotationsbewegungen um die Seiten des Dreiecks.

Es kommt hinzu, daß die Bewegungsachsen im Licht sind und daß sie – bei jeder Figur verschieden – Licht und Schatten trennen. In Leonardos *Anna Selbdritt* war die Figur der Menschengruppe (Dreieck, Pyramide) getrennt von der Ellipse als der Figur des

Lichtes. Bei Tintoretto fallen Bewegungsachsen der Figuren, Dreieckseiten und Lichtbahnen zusammen. Diese Halbkreislinie ist ein zweites, relativ unabhängiges Element, welches das Raumvolumen der Gruppe umschreibt.

Aus all dem folgt, daß eine gewisse Dynamik, die sich in der Neigung der Figurenachsen und ihrer Anziehung auf einen gemeinsamen Punkt zwischen ihnen äußert, das Übergewicht über die Statik hat, wodurch die Figuren heteronom sind. Die Abhängigkeit ist aber begrenzt durch das Mantelflächen- und Raumvolumen der menschlichen Körper.

Es ist nicht ganz klar, mit welcher Absicht Tintoretto hinter die Schrägen der Dreieckseiten die beiden parallelen Baumstämme gesetzt hat. Abgesehen davon, daß sie das Bild nach oben hin öffnen, messen sie die Schräge der Dreieckseiten und ihren Neigungswinkel, der nicht derselbe ist bei beiden Figuren.

Es bleibt natürlich die Frage nach der Ursache dieser Dynamik und des Überwiegens der Dynamik über die Statik des Körpers. Die Körper sind auf eine andere und höhere Macht bezogen als sie selbst, und diese Macht kann nicht rein psychisch (psycho-physisch) und sozial begründet werden wie etwa bei Renoir. Es ist eine äußere, d.h. transzendierende, metaphysische Macht, die sie ergreift und zur Hingabe, zum Dienst zwingt. Zugleich aber ist diese transzendente Macht ganz verinnerlicht, eben als Demut, Hingabe, Dienst. Die transzendente Macht erzwingt eine Bewegung (Reduzierung zur Achse, Neigung, Drehung), aber sie schafft nicht nur einen Körper, sondern ein inneres Sein, die Existenz eines inneren Menschen im Körper.

Wie weit wird nun diese Umwandlung der transzendenten Bewegung in innerliche Existenz zu einem ganzen Menschen? Wie der Körper nur partiell zu sehen ist, so ist auch der geistig-seelische Mensch nur partiell: Demut der Hingabe bei Stolz und Aristokratie der Haltung, heftiges und doch gemessenes Aussch-heraus-Treten und vornehmes Sich-Zusammenfassen, vom Bewußtsein ebenso sehr gewollte wie kontrollierte Hingabe – offenbar ein Paradoxon, das das Gegenteil zu Naivität ist.

Das Sinnliche dieser Frauen ist offenbar; es ist schon in der Tiefe, Fülle, dem Glanz der Oberfläche gegeben, aber es ist zugleich eine äußere und eine innere Sinnlichkeit der Emotion, die ihrerseits etwas Leidenschaftliches hat und zugleich beherrscht ist. Diese Aristokratie der Haltung selbst in der Hingabe ist eher ein soziales Gut als der Effekt einer individuellen Berechnung und Absicht, wie bei Raffael und Poussin, sie ist wirkliche Urbanität; sie ist weltlich und kirchlich zugleich. Sie beruht wohl auf dem Zusammenklang des (geschichtlich: sozial und religiös) Gemußten mit dem persönlich sozial-Gewollten. Wenn auch ein transzendentes Müssen bestimmt, so wandelt es sich doch in ein persönliches Wollen und mehr: in ein persönliches *Sein*.

Wenn in anderen und späteren Bildern Tintoretos das irdisch-körperhafte Dasein sich transsubstantiiert in Immaterialität, so haben wir hier aber das Umgekehrte: Eine transzendente Kraft wird Erscheinung in irdischen Körpern und menschlichen Seelen, sie wird zu einer äußerlich und innerlich reichen, glühenden Existenz, sie realisiert, konkretisiert sich in der Sphä-

re des irdischen Daseins. Wenn dieses auch Erscheinung der transzendenten Macht bleibt und von deren Wesen lebt, so kommt es doch zu einer *relativen* Selbstständigkeit des Daseins, wenn auch nicht zu seiner Autonomie.

Die Landschaft und der Raum

Obwohl die Frauen neben dem Mantelflächen-Volumen ihres Körpers ein Raumvolumen haben (das die Gewänder miteinbegreift), gibt es doch keinen direkten Übergang oder Zusammenhang zwischen dem Landschaftsraum und dem Raumvolumen der Figuren. Dieses hebt sich gegen jenes ab und gleichsam aus ihm heraus, indem es auf den Vordergrund beschränkt bleibt und hinter den Figuren der Maßstab stark und plötzlich geändert wird. Die Figuren sind sehr eng auf einen Landschaftsraum bezogen – sie sind aber weder in ihm noch aus ihm herausentwickelt.

Das Bild und damit der Bildraum (die Landschaft) sind an zwei Seiten durch Dunkelheiten geschlossen: unten und rechts; die beiden andern Seiten dagegen (links und oben) sind offen, und diese Offenheit ist durch Überschneidungen stark betont. Der Raum hat also keinen Körper, keine endliche Gestalt als Kasten, er ist weder apriori noch autonom; er ist vielmehr eine Funktion der Lichtbahn, die von links hinten einfällt und sowohl nach vorn (Boden) wie nach rechts ver-dämmt.

In andern Bildern haben wir gerade umgekehrt die Transsubstantiation körperhafter Schatten in immate-

rielles Licht, hier dagegen umgekehrt die Schatten- und Körperwerdung des Lichtes. Auf der Seite, wo das Licht einfällt, hat die Landschaft die größte Tiefe, Offenheit, im Schatten dagegen die größte Enge und Geschlossenheit.

Es ergibt sich so ein waagrechter Trichter; aber diese Bahn vom Licht zum Schatten, die nicht in die Tiefe geht oder aus der Tiefe kommt, steht in einem gewissen Gegensatz zu der planparallelen Schichtung des Vordergrundes durch Stein und Wiege des Kindes und dann der Baumstämme. Diese Schichten stehen allerdings innerhalb der Tiefe, die von den Figuren gebildet wird und die man (ganz analog der Zusammenfassung beider in der Höhe) sowohl als Dreieck wie als Kurve über einer schrägliegenden Basis charakterisieren kann. Aber in der Tiefenrichtung kommt eben das Dreieck wegen der planparallelen Ebenen nicht zur vollen Entwicklung, und die Figur wird – in Tiefe wie in Höhe – immer durch Dunkelheiten geschlossen; falls man die (gebrochene) Analogie zum Trichter betonen will, so sind die Seitenwände hell, Anfang und Ende aber dunkel.

Obwohl der Raum weder apriori ist noch (Kasten-) Gestalt hat, ist er doch prinzipiell und ursprünglich ein leerer Raum, der durch innere und äußere Grenzen zur Erscheinung gebracht wird und nicht aus Orten sich bildet. In dieser Leere befinden sich nun Lichtbahnen und Gegenstände: Menschen, Baumstämme, Laub, Wasser, Wiege; beide begrenzen und durchqueren den Raum.

Dargestellt ist die Begegnung von Lichtbahnen und

Gegenständen, deren Beziehung zueinander differenziert wird. Während die Figuren selbst geschlossene und volle (solide, widerstandsfähige) Volumina im leeren Raum sind, ist das Licht auf ihnen eine mehr oder weniger schmale Bahn, welche die Höhepunkte der einzelnen Volumina sprunghaft verbindet (wie bei der Dienerin) oder den Grat einer Modellierungsscheide entlang läuft. Aber weder das Licht noch die Gegenstände füllen die Leere. Die Personen und die Lichtbahnen sind aber nun (wenigstens zum Teil) von der Funktion befreit, bloße Orte auf der perspektivischen Grenze des Raumes zu besetzen und so die Grenze, die als Tiefenrichtung bestimmt ist, in die Höhendimension zu überführen. Sie sind selbständig gegenüber den Grenzen des Raumes, sie sind zwischen den Grenzen und haben ihre eigenen Grenzen, die mit der teilweisen Offenheit des Raumes einen Kontrast bilden. Es kommt so zu einer Kontrastspannung zwischen der Leere des Raumes und den Bahnen, die sie als Licht oder Körper durchqueren. Die Figuren, vor allem aber Licht und Schatten, werden gegen den Raum verselbständigt.

Jede Linearperspektive mit der Verengung nach hinten ist vollkommen verschwunden, ja es wird bereits ein paradoxes Spiel mit ihr getrieben. Wenn sich der Vordergrund allein in den Figuren nach hinten zu etwas verengt, so wird doch diese Verengung vom Hintergrund her durch eine Gegenkurve geschlossen: der Figur , die noch Raffaelisch ist, wird von hinten her geantwortet. 

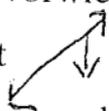
Es ist wohl nicht zufällig, daß der Baum zwischen

die zwei Figuren gesetzt ist und zugleich den vordersten Punkt des Hintergrundes bezeichnet. An dieser besonderen und vereinzelt Stelle scheint der Mittelgrund des Wassers, der links im Licht und rechts im Schatten ist, vollständig ausgeschaltet. Es bildet sich zwischen den Vorder- und Hintergrundlinien die

Figur , wobei im Unterschied zu Greco

der Wechselwinkel auf der Waagrechten und nicht auf der Senkrechten liegt und der Spalt zwischen den Figuren geschlossen wird, und zwar von hinten her. Die Baumstämme, die die Waagrechten und Schrägen in die Senkrechte überführen, zeigen gerade besonders deutlich ihre Bedeutungslosigkeit.

Das Verhältnis der Dimensionen zueinander läßt sich etwa so charakterisieren: Waagrechte und Senkrechte, d.h. die Dimensionen der Ebene spielen noch eine große Rolle, während die Diagonalen der Bildebene nur zur Geltung kommen als Beziehung der beiden unteren Ecken zur Mitte des oberen Bildrandes; aber sie sind alle leicht in Schräge abgewandelt wie die parallelen Baumstämme oder die Grenzlinie zwischen Mittel- und Hintergrund. Dies erklärt sich wohl daraus, daß die beiden Hauptfiguren gänzlich der Senkrechten und Waagrechten entzogen sind, zugunsten von Schrägen (von Ecken unten zur Bildmitte oben), die allein an die Figuren gebunden sind, an diesen sowohl in die Höhe wie in eine begrenzte Tiefe gehen, aber nicht als perspektivische Fluchtlinien allein, da der Oberkörper der Dienerin in die Faceansicht gedreht ist und so der Fluchtlinie Widerstand leistet.

Es ist auch vorwiegend diese Schräge, die zwei Richtungen hat  und selbst mehr noch: , während die Waagrechten und Senkrechten überwiegend in einer Richtung verlaufen → ↑.

Dies verstärkt das Übergewicht der Schrägen (der Figuren). Es kommt aber auf diesem Bild nirgends zu einer Verselbständigung der Tiefe, die Hauptdimensionen sind die der Ebene. So ist einerseits das orthogonale System erschüttert, andererseits die Tiefe beschränkt. Dies alles spricht dafür, daß es sich um ein relativ frühes Bild Tintorettos handelt.

Die Zeit

Es ist ein bestimmter Augenblick der Tageszeit angegeben: die Abendstunde, wenn das Licht dort, wo die Sonne untergeht, kälter ist als im Osten, und die Reichweite der Sonnenstrahlen nicht mehr lang ist – was eine naturalistische Begründung des als Repoussoir wirkenden Schattens des Vordergrundes darstellt.

Es ist das nicht die Zeit des Vorganges, sondern die Zeit, zu der der Vorgang sich ereignet: die kosmische, wiederholbare, dem Ereignis äußere Zeit. Man könnte sie als absolute und leere Zeit ansehen, insofern in ihr die verschiedensten Vorgänge sich gleichzeitig ereignen können, wie ja auch rechts in kleinen Figuren eine Jagd dargestellt wird, während links einige kleine Figuren auftauchen, deren Aktion nicht ganz klar ist; es sind vielleicht die Leute, die das Moseskind gefunden haben. Wesentlich ist, daß diese absolute

Zeit konkret bestimmt ist, und zwar einerseits als ein bestimmter Moment, andererseits in einem weiten Umfang über die ganze Ausdehnung von West nach Ost. Warum Tintoretto gerade diese Abendstunde gewählt hat, bedarf einer Erklärung: vielleicht bringt sie die Farben besonders stark zur Geltung, vielleicht war es in der Zeitstimmung begründet, denn auf Veroneses *Hochzeit zu Kanaa* ist eine ähnliche Abendstimmung.

Außer dieser absoluten Zeit gibt es die Zeit des Vorganges selbst: nicht die Zeit, zu der der Vorgang abläuft, sondern die Aktzeit des Vorganges selbst. Der Vorgang ist nicht fixiert, er ist nicht in einem Moment da, sondern er entwickelt sich: es ist wirklich eine Prozeß- und Bewegungszeit: ein Sich-Ereignen, Sich-Vollziehen. Es gibt für dieses Ablaufen einen Anfang und ein Ende für jede einzelne Person. Anfang ist beide Male der rote Schuh, Ende ist beide Male die Hand; zwischen Anfang und Ende liegt die größte Annäherung der beiden Bewegungszüge in den Köpfen. Das Ende ist jedesmal ein vorübergehender Halt, eine in sich bewegte und über sich hinausweisende Ruhe, was gerade durch die Beziehung der beiden relativen Endpunkte aufeinander zustandekommt. Die Aktion der Prinzessin (das Anheben des Tuches) geht weiter: teils zum Kind, teils zum Fuß der Dienerin.

Damit wird zweierlei erreicht: erstens eine Erwartung, daß das Säugen ein Ende erreichen und das Kind in die Wiege gelegt wird; zweitens eine Wiederholung der ganzen Bewegung von ihrem Anfangspunkt an, d.h. die Dauer der Bewegung in einem geschlossenen Kreislauf.

Man kann also wohl sagen, daß der Vorgang, das Geschehen innerhalb der Gruppe keine Vergangenheit einschließt, die vor dem liegen würde, was *jetzt* die Figuren tun: Die Frage nach dem, was vorangeht (d.h. wie das Kind gefunden wurde), wird nicht gestellt, solange man die Gruppe selbst ansieht. Dagegen wird sehr deutlich, daß der Vorgang eine Fortsetzung hat – das Kind wird in die Wiege gelegt –, daß das Ende der Figurenbewegung nicht das Ende der Geschichte ist. Wir haben hier also eine Ablaufzeit mit einem absoluten Anfang, einem nur relativen Ende (Abbrechen der ganzen Handlung) und einer nur ideell sichtbaren Zukunft, d.h. Fortsetzung und Vollendung. Solange man unter einem fruchtbaren Moment denjenigen versteht, der Vergangenheit *und* Zukunft enthält und ideell anschaulich macht, kann man hier nicht von einem solchen fruchtbaren Moment sprechen.

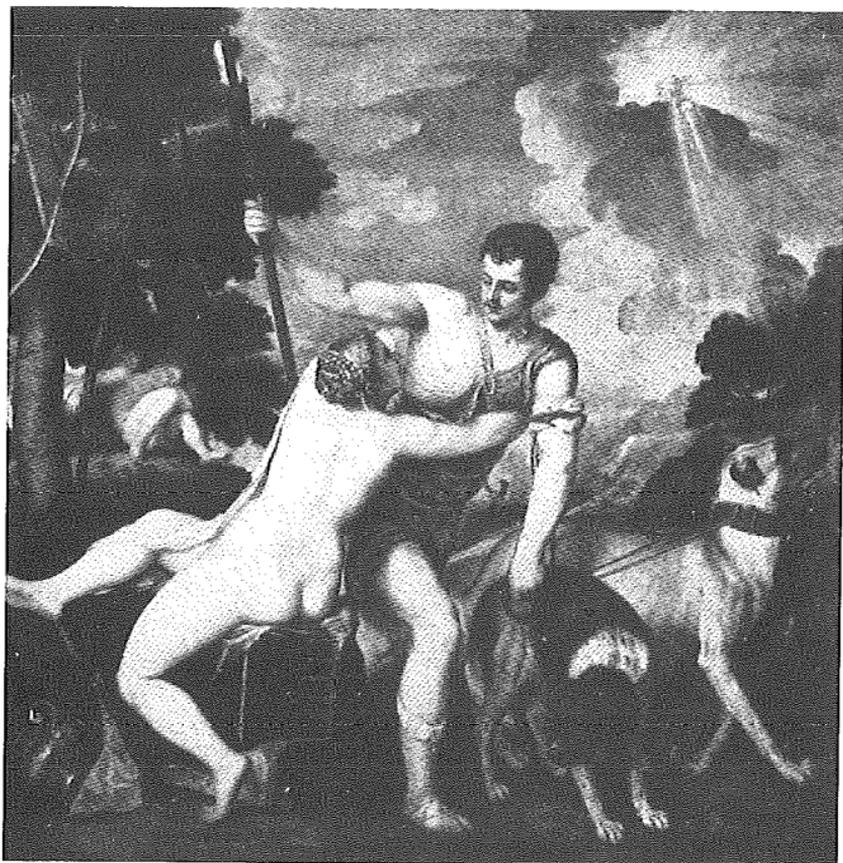
Es ist die Zeit eines realen Geschehens, die an diesem Moment angehalten und in ein ideelles Geschehen gewandelt wird. Man könnte also besser von einem Wendepunktmoment sprechen, an dem die reale Ablaufszeit in eine ideelle umschlägt. Im fruchtbaren Moment dagegen ist sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft ideell, und nur die Gegenwart ist real; ob diese reale Gegenwart wirklich immer ein Moment ist oder ein sich entwickelnder Moment, ein ausgedehnter Ablaufsmoment, ist noch eine andere Frage. Etwas freilich scheinen diese Ablaufszeit (mit Wendepunktmoment) und der fruchtbare Moment gemein zu haben: daß es keine momentlos unbestimmte Zeit gibt, keine reine Dauer- oder Schweben-

zeit, sondern einen Moment, der fixiert ist – wenn auch nur als Wendepunkt. Die kosmische Absolutzeit, die zu einer bestimmten Zeit konkretisiert ist, und die figurale Geschehenszeit mit Wendepunkt sind verschieden, aber doch auch miteinander verbunden.

Vergleich mit Tizians *Venus und Adonis*

Der Vergleich mit Tizians *Venus und Adonis* ist aufschlußreich. Hier überwiegt die figurale Geschehniszeit. Was von der Landschaft mit Regenbogen und Licht (Sonne?) in der rechten Ecke oben zu sehen ist, gibt keine eigene absolute, kosmische Gefäßzeit, zu der die Handlung vor sich geht. Die Landschaft vollendet nur die Stimmung, die in den Figuren angelegt ist. Die Handlungszeit selbst ist tatsächlich ein in sich bewegter Moment, der sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft ahnen läßt (und ahnen lassen würde, selbst ohne den Amor links und die beiden Hunde rechts). Insofern könnte man von einem fruchtbaren Moment sprechen, und die Fruchtbarkeit liegt im Konflikt gegensätzlicher Kräfte: ein sich selbst setzender Konflikt.

Ein solcher ist bei Tintoretto nicht vorhanden, denn die beiden Personen sind nur sozial unterschieden, verbunden hier auf dasselbe Ziel hin, und die zwei verschiedenen Farben der Gewänder geben noch mehr die Unterschiede von kaltem Licht und warmem Schatten in Farben übersetzt als soziale Unterschiede.



Tizian, Venus und Adonis, 1554

Bei Tizian aber ist das hellere und kühlere Blond der Frau und das wärmere und dunklere Braun des Mannes im Kontrast, dèr auch verstärkt wird:

durch weitere Farben: das Rot, auf dem Venus sitzt, ist dieselbe Farbe (belichtet) wie das Gewand des Adonis im Schatten;

durch Bewegung und Haltung (Verschlingung) der Figuren. Ist also der fruchtbare Moment hier ein Konfliktmoment, so ist dessen Definition noch nicht damit erschöpft, daß es eine Zeit vor diesem Moment (Vergangenheit) und eine nach ihm gibt (Zukunft). Es gibt eine Zeit innerhalb eines Momentes selbst, eine Entwicklungs- und Ablaufszeit dieses Momentes, eine Konfliktzeit. Diese setzt sich aus verschiedenen Faktoren zusammen:

Die Wahrnehmungszeit: Das Bild hat eine ausgesprochene Führung von links nach rechts (über die Bildbreite); infolgedessen sieht man die verschiedene und komplizierte Bewegung der Beine der Venus früher als die der Arme und des Kopfes und die Bewegung der Venus früher als die des Adonis und in dieser selbst wieder die Bewegung der Arme und des Oberkörpers früher als die des Beines. Der Oberkörper bedeutet auch insofern den spätesten Moment, als er auf der Tiefe weiter nach vorne kommt als irgendein anderer Körperteil der Venus.

Diese Wahrnehmungszeit hat für ihren Ablauf ein gewisses Zentrum: die ansteigende Linie zwischen den Augen der Venus und des Adonis, die dadurch betont ist, daß sie zwischen die zwei Waagrechten der Oberarme zu liegen kommt und durch ein schräges Gewandstück. Hier laufen die Blicke hin und her, d. h.

auf- und abwärts und betonen so ein relatives Anhalten der Wahrnehmungszeit.

Diesen Ablauf der subjektiven Wahrnehmungszeit weiß Tizian zur objektiven Geschehniszeit zu machen: Venus scheint oben auf dem Lagersitz eine heftige Bewegung zu machen: Die Beine sind in verschiedenen Stufen von der Lagerbank heruntergenommen: das vordere berührt mit den Zehen schon den Boden und ist in $\frac{3}{4}$ -Ansicht von hinten zu sehen, das hintere dagegen hängt mit dem Unterschenkel in der Luft, und nur der überschrittene und verkürzte Oberschenkel (bis zur Wade) ruht noch auf der Bank.

Der Rücken neigt sich nach rechts gegen Adonis, während sich die linke Schulter nach hinten dreht, als ob die Arme sich eben erst um den Oberkörper des Adonis schlingen würden und diese Bewegung des Umschlingens noch nicht ganz vollendet sei; der Kopf fällt nach hinten zurück, um den höheren Adonis anblicken zu können. Die Bewegung der Venus erhält selbst einen Kontrast in sich. Einerseits sitzt sie fest auf, andererseits machen die Beine um diesen Punkt eine Drehbewegung nach vorn, während der Oberkörper eine Neigung nach rechts und eine Drehbewegung nach hinten macht.

Es gibt ein völlig ruhendes statisches Zentrum (das Gesäß) und um dieses als Achse herum zwei getrennte Bewegungen: die der Beine, die das plötzliche Auf-fahren vom Sitz beinhaltet, sowie das Suchen nach Halt an der Erde und die des Oberkörpers, die die Hinneigung und das Umschlingen des Adonis wiedergibt. Trotzdem haben wir nicht – wie bei Tintoretto – den reinen und einheitlichen Prozeß des In-Bewe-

gung-Seins, sondern mehrere und gegensätzliche Bewegungszüge um ein einheitliches, ruhendes Zentrum. Es sind Bewegungsstadien, die man nacheinander und auch gleichzeitig sehen und denken muß, oder besser: die man nacheinander sehen, aber gleichzeitig als Teile einer einzigen Gesamtbewegung denken muß.

Etwas Analoges kann man wohl auch von der Bewegung des Adonis sagen, nur daß hier der ruhende Ansatzpunkt nicht vorn im Licht, sondern in der Tiefe und im Schatten liegt und daß Ober- wie Unterkörper beide nach vorn kommen und sich dabei etwas nach rechts neigen oder wenden. Diese Gleichheit der Richtung und die Nähe der ruhenden Achse unter dem umschlingenden Arm der Venus haben zur Folge, daß man die zwei Bahnen stärker gleichzeitig sieht als bei der Venus, der Begriff der Bewegung ist ein anderer als bei Tintoretto und hängt wohl aufs engste mit der Zeit- und Raumauffassung zusammen. Denn auch der Raum zerlegt sich bei Tizian nicht in einen Körper- und in einen Landschaftsraum. Auch der Raum hat eine statische Achse, auf die zu (von vorn nach hinten wie von hinten nach vorn) die Tiefenerschließungen stattfinden. Diese ideelle Ebene liegt zwischen den beiden Figuren, so daß im ganzen Venus sich von vorn auf sie zu bewegt, Adonis dagegen von hinten her und sie dabei stark überschreitet.

Wir haben also in dem Moment selbst eine Entwicklungszeit, dargestellt als Bewegungen um getrennte Achsen für jede Figur und um eine gemeinsame Achse für beide Figuren (die ungefähr die senkrechte Mittelachse auf der ideellen Tiefenachse ist). Diese vielglie-

drige Ablaufzeit hat einen Anfang, in den Füßen der Venus, und ein Ende, in der linken Hand und dem rechten Fuß des Adonis. Auf diese Weise sind Anfang und Ende nahe aneinander gerückt und die Entwicklungszeit des »fruchtbaren Momentes« kreist in sich selbst um Achsen, während sie andererseits über sich hinausweist in Vergangenheit und Zukunft. Dieses Hinausweisen beruht wohl zum Teil darauf, daß die Figuren auf einer Schrägen angeordnet sind, die durch einen Teil des Bildes geht und die für sich allein weder einen genügenden Halt noch einen genügenden Abschluß hat.

Wie Anfang und Ende auf der Bildebene gefunden worden sind, bleibt noch festzulegen. Die innere Entwicklungszeit des Konflikt-Momentes und die äußere Vorgangszeit – Vergangenheit und Zukunft – hängen hier eng zusammen, ob wohl die zweite außerhalb der ersten liegt und die Vorgangszeit unterscheidbare Etappen hat, die Entwicklungszeit dagegen einen Ablauf, wo Nacheinander und Gleichzeitigkeit nicht zu unterscheiden sind. Es sind zwei Zeiten verschiedener Gliederung, aber keine ist eine leere und absolute Zeit, ebensowenig wie es einen leeren und absoluten Raum gibt.

Ein anderer Unterschied zu Tintoretto liegt in der (materiellen) Konstituierung des Darstellungsmittels.

Bei Tizian haben Farben nicht ein solches Übergewicht wie bei Tintoretto, und es sind nicht das Licht und der Schatten, die in die Farbe eindringen, sondern das Licht ist das Primäre, und dieses spezifiziert

sich, indem es farbig wird. Es ist in beiden Fällen ein inneres Durchdrungensein von Licht (Schatten) und Farbe vorhanden, ein Vermähltsein beider. Aber Tintoretto geht von der Farbe aus, und das Licht kommt von außen, um dann ein der Farbe inneres zu werden. Tizian dagegen geht vom Licht aus, und zwar von mehreren Helligkeiten und Dunkelheiten und läßt diese zur Farbe kommen. Das Ergebnis ist, daß das jeweils bestimmte Licht von der jeweils dazugehörigen Farbe nicht zu trennen ist.

Die Venus zeigt ein kaltes, blondes Licht, der Adonis einen warmen, rötlich-braunen Mittelton, und die Hunde vor dem (warm-braunen) Hügel sind in einem kalten Schwarz und Weiß gehalten. Diese Hauptkontraste haben nun folgendes miteinander gemein. In jedem Glied ist Licht, Farbe, Gegenstandstoff und Ausdruckswert zu einem vollen Gleichgewicht gebracht. Das kühle Licht der Frau ist eine blonde Farbe, das farbiges Licht gibt das Leben des Fleisches und des Körpers; es gibt der Frau eine gewisse Zurückhaltung und Distanz zum Beschauer, die auffällig und absichtlich kontrastiert mit der Glut und Leidenschaftlichkeit ihrer Umschlingung. Etwas Analoges kann auch von dem wärmeren Mittelton des Adonis gesagt werden. Es ist hier das gedämpfte Licht, das der stürmischen Vorwärtsbewegung zur Trennung das Gegengefühl der Hingabefähigkeit verleiht. Der Bewegungs- und Lichtkontrast der beiden Figuren verbindet sich also mit einem Kontrast zwischen dem Ausdruckswert des Gestus und dem Ausdruckswert der Farbe und bringt so zur Erscheinung, daß der äußere Gegensatz zwischen Zurückhalten und Flie-

henwollen zwischen den beiden Personen ein Kontrast *innerhalb* jeder Person ist.

Die Personen sind zugleich gebunden und getrennt. Der Konflikt liegt natürlich im Sujet – aber *Venus und Adonis* von Rubens zeigt, daß der Konflikt nicht notwendig ein innerer sein muß. Ein solcher sich selbst setzender Konflikt hatte keinen Platz im Sujet des Tizian, wo gerade alles auf das Zusammenspiel zweier Gegensätze zu einem Ziel abgestellt war.

Wie das farbige Licht nicht für das ganze Bild ein einheitliches (und abstraktes wie auf der frühen *Anbetung der Könige* von Bosch) ist, sondern ein vielfaches (im Vordergrund allein ein dreifaches Licht-, Halblicht-Halbschatten), so differenziert es sich auch in jedem einzelnen dieser drei Glieder. In der *Venus* z.B. haben wir zwischen der linken Gesäßbacke und Hüfte ein kaltes gelbes Licht, auf dem linken Oberschenkel ein etwas wärmeres und gedämpfteres Licht, auf dem Rücken in der Senkung der Wirbelsäule einen wärmeren, rötlichen Halbschatten; das Gesicht, die Füße und das vordere Knie zeigen ein transparentes Rot, der rechte Unterarm ist in einem bläulichen Halbschatten gehalten.

Eine ähnliche Differenzierung sowohl in den Schatten als auch in das Licht hinein findet sich ebenso in dem *Adonis* und in den *Hunden*. Diese Differenzierungen hinterlassen keine scharfen Gegensätze, sondern gehen kontinuierlich ineinander über, obwohl es im ganzen nicht an scharfen Kontrasten fehlt. Es bilden sich auf eine Weise Ortsgruppen von Lichtdifferenzierungen, die ein gewisses begrenztes Gebiet ein-

nehmen, eine gewisse, gleichsam der Statik sich annähernde Vibration haben (ohne daß es zu einer Fixierung oder zu einer gegensatzlosen Schwingung käme) und die mit dem benachbarten Gebieten von farbigem Licht zusammenklingen (ohne daß eine fließende, die relativen Grenzen überdeckende Bewegung zustande käme). Die Extreme: das kälteste Licht (Gold-Gelb) und der wärmste Schatten (Rot) stoßen zusammen im Kopf (Haar und Gesicht). Die Komposition dieser Differenzierungen des farbigen Lichtes innerhalb der Einzelfigur scheint so vor sich zu gehen: Tizian beginnt an einer für die Haltung der Figur zentralen Stelle: bei der Venus mit dem Becken bis zur Hüfte, wo er das kalte gelbe Licht setzt. Dann geht er von hier aus nach allen Seiten: nach oben hin entwickelt er einen rötlichen, warmen Halbschatten im Rücken (zwischen helleren Grenzen), nach unten hin ein abnehmendes und sich leicht wärmendes Licht (im vorderen Bein), nach hinten einen kalten Halbschatten (weißes Tuch) neben einem warmen Halblicht (Schenkel); nach rechts hin (im Arm) einen kalten Halbschatten (bläulich).

Je mehr er sich von diesem Zentrum aus dem Ganzen nähert, desto stärker betont er entweder Farben (das rote Tuch unter dem Gesäß und zwischen den Beinen, das Rot der Füße, das Gold und Rot des Gesichtes) oder Dunkelheiten von etwas unbestimmter Farbe (der landschaftliche Grund links von Venus). Bei der Venus hat also das Zentrum, die Achse der Komposition des farbigen Lichts, das hellste und kälteste Licht, und nach allen Seiten geht man in wärmeres Licht, in wärmere Schatten oder in kältere

Schatten – wobei Schatten gedämpfte Mitteltöne sind. Beim Adonis ist die Achse der tiefste und wärmste Ton im Halbschatten, und die Komposition geht nach oben wie nach unten (nach vorn in beiden Fällen) zu etwas stärkerer Betonung des Lichtes, das oben gegen den Himmel gedämpfter bleibt als unten. Diese Dunkelheitsachse liegt ebenso entschieden in der Tiefe des Raumes wie die Lichtachse der Venus vorn.

Die Differenzierungen des Lichtes dienen der Modellierung, und diese wird desto bestimmter in den Grenzen, je mehr man sich den Grenzen der Figur nähert. Die Schärfe oder Bestimmtheit der Grenze ergibt sich wohl durch das Absetzen gegen einen Kontrast und dadurch, daß die zwei Grenzen eines Körpers verschieden behandelt sind: Es stehen sich meistens eine bestimmte und eine weniger bestimmte, eine Licht- und eine Schattenseite gegenüber.

In der Binnenmodellierung kommt also eine Grenzmodellierung und ein Abheben von Hell gegen Dunkel oder Dunkel gegen Hell vor. In dieser Hinsicht können dann Figuren als *eine* Gruppe behandelt werden, so daß die bestimmten Grenzen außen liegen, die unbestimmteren innen, wo die Figuren sich begegnen und überschneiden. In dem Verhältnis von Binnen- und Randmodellierung hat keines der beiden Verfahren ein Übergewicht; sie klingen zusammen, ohne daß sich die eine aus der anderen ergäbe. Es sind zwei Prinzipien, aber sie sind zu gleicher Bedeutung und Wichtigkeit gebracht, so daß es sich nicht um Umrißzeichnungen, sondern um Modellierungen handelt. Die Binnenmodellierung schafft gewisse Orts-

gruppen, die Randmodellierung faßt sie zu Körpern zusammen und grenzt sie gegen den Raum ab. Es fehlt der bei Tintoretto so betonte Unterschied zwischen (konvexen) Mantelflächen- und (konkaven) Raumvolumen der Figur. Es gibt nur ein Körpervolumen, und dieses ist weniger eine einheitliche stereometrische Figur als eine Zusammensetzung aus den Volumina der Glieder, die oft Mantelflächen, aber oft auch Ebenen sind und deren Zusammenstellung auch Konkavitäten bilden kann. Diese Beschränkung auf das Körpervolumen hängt wohl damit zusammen, daß der Raum aus der Ebene entwickelt ist und zwar hauptsächlich durch die Bewegung der Figuren in bezug auf diese Ebene: auf sie zu von vorn und von hinten. (Tizian kennt hier keinen leeren Raum).

Indem das farbige Licht sich differenziert und zu körperlichen Formen modelliert wird, gewinnt es an Gewicht und Schwere. Die Formen unterliegen und gehorchen der natürlichen Tendenz zur Erde, welches auch immer ihre Bewegungen sein mögen. Man könnte alle Haltungen und Gesten – besonders die Gesamtorientierung auf die Schräge – als den Versuch auffassen, sich von der Schwere zu befreien. Es fällt auf, daß eigentliche Senkrechte und Waagrechte kaum vorhanden sind. Die Hauptschräge der Figuren ist wesentlich steiler als die Bilddiagonale und dadurch der senkrechten stärker angenähert als der Waagrechten. Andererseits ist die Hauptschräge der Landschaft und des Sitzens mehr der Waagrechten angenähert, d.h. stärker nach unten geneigt als die Diagonale, und beides ist von derselben Ecke gegen dieselbe Diagonale gemessen (von links unten nach rechts oben).

Es ergibt sich daher am oberen und am rechten Rand (und entsprechend am unteren und am linken Rand) ein Abstand zwischen der Ecke und dem ersten Gegenstand, dessen Größe – wenn möglich im Verhältnis zu den Bildseiten – bestimmt werden muß. Die eigentliche Bilddiagonale läuft also innerhalb eines spitzen Winkels, dessen einer Schenkel mehr gegen die senkrechte, der andere mehr gegen die Waagrechte orientiert ist. Dies mag sehr eng zusammenhängen mit dem Wesen der Schwere und Energie, wie sie Tizian verstanden hat; denn nimmt man das Bildformat als ein Feld von Schwere und Energie, so würde die Diagonale eine ideelle Gleichgewichtsgrenze darstellen, derart, daß mit der Senkung gegen die Horizontale die Schwere wächst, mit der Hebung gegen die Vertikale dagegen die Energie.

Dann ist für dieses Bild charakteristisch: daß sich die Venus mit ihrem Oberkörper stärker in die Senkrechte hebt als der Oberkörper des Adonis (was mit der Belichtung zusammengeht); daß bei Adonis der Senkrechten am nächsten kommen der Unterschenkel des vorderen Beines und der linke Arm, der herabhängt. Venus strebt aus der Schwere heraus (als die belichtete Senkrechte), Adonis dagegen sinkt in sie zurück – infolge der Bewegung der Venus oder dank der Trennung? Dies ist entscheidend für die Auffassung vom Verhältnis der Geschlechter bei Tizian. Das Ende liegt dann in der Waagrechten der Hunde (deren Farbe und Licht dadurch eine besondere Bedeutung bekommen) wie der Anfang in dem senkrechten, aber völlig dunklen Stück der Hintergrundlandschaft. Dadurch charakterisiert sich das Bild geradezu als die

Energetisierung eines Schwerfeldes und als ein Zurücksinken der lebendigen Energie in Schwere (der zum Lauf ansetzenden Hunde).

Es ist so ein beträchtliches Maß von Gegensätzen in dem ganzen Bild vorhanden, und es fragt sich, ob und inwieweit man von Dialektik sprechen kann; gerade in Hinsicht auf Schwere (und Dialektik) ist Rubens ganz anders. Die Kontraste sind dramatisch; es ist eine Dramatik in und zwischen den Personen, und diese Dramatik ist tragisch: Adonis glaubt zur Jagd zu gehen, aber die Hunde werden ihn in den Tod führen. Durch diese tragische Dramatik (es ist noch mehr das Tragische als das Dramatische, das bei Rubens fehlt) erklärt sich die Wahl und Verteilung von Licht und Schatten, d.h. der Übergang von Licht über den Mittelton des gedämpften Lichtes zum Schatten des Hügels mit den Hunden davor. Ebenso erklärt sich daraus der besprochene Übergang von der Aufrichtung aus der Schrägen in die Senkrechte zur Senkung der Schrägen in die Waagrechte. Bemerkenswert ist dabei, daß die Figur des Adonis in einem nach unten verlaufenden spitzen Winkel steht, dessen linker Schenkel gebildet wird von dem Stecken des Adonis, dessen rechter dagegen von dem hängenden linken Arm desselben, die sich beide in der Nähe des Fußes begegnen. Falls eine solche Anordnung noch Leben bedeutet, dann ist es auffallend, daß beide Schenkel nach unten gerichtet sind. Es erhöht die Dramatik von Leben und Tod in der Gestalt des Adonis. Der Himmel, soweit er hell-blau ist, fällt fast ganz in die Öffnung des Winkels; der dunkle, wolkige Teil liegt außerhalb.

Man könnte fragen, ob dem Bild nicht eine Dreiteilung zugrundeliegt: der linke Teil, der fast die Hälfte einnimmt, besteht aus der Hauptdiagonalen der Venus, mit ihren Gegendiagonalen links außerhalb; der mittlere Teil ist sehr schmal, er besteht aus den Schrägen des Unter- und Oberkörpers und öffnet sich nach oben gegen den Himmel (Adonis). Der rechte Teil ist wieder sehr breit und besteht aus Waagrechten und Schrägen, die nach oben und unten gehen. Die Komposition der Linien (Richtungen) von der Diagonalen, die sich aufrichtet zu den Waagrechten, über die gebrochenen Schrägen, geht also durchaus zusammen mit Wahl und Komposition der farbigen Licht-Schattenstufen. Es ist dabei zu beachten, daß links ebenso Diagonale und Gegendiagonale wie Licht und Schatten (im Hintergrund) auseinanderliegen – nur äußere Gegensätze sind –, während sich rechts Licht und Schatten sehr stark durchdringen und zwar in dem Sinne, daß ein gelbliches Licht den Schatten durchstößt und in die Dunkelheit eindringt, mehr beleuchtend als Licht (selbst leuchtend wie der Körper der Venus).

Dies ist ein sehr wesentlicher Unterschied im Darstellungsmittel: Venus leuchtet in ihrem eigenen Licht – bis auf die Glanzlichter im Haar –, Adonis partizipiert am Licht wie am Schatten; auch hier scheinen beide nicht von außen zu kommen, sondern aus dem Bedürfnis, die Doppelnatur des Adonis bzw. seines Schicksals zu erklären. Rechts dagegen leben die Landschaft und die Hunde von fremdem Licht – sie sind beleuchtet. Diese Beleuchtung nun ist kosmischer Natur, denn sie kommt von der Sonne, und es ist damit vielleicht ein Hinweis auf die Wiederkehr des

Adonis gemeint. Was vom Menschen aus gesehen tragisch erscheint, ist vom Kosmos aus gesehen nur eine Stufe in dem Prozeß der Wiederkehr von Leben und Tod. Daher wohl auch der Regenbogen und das V, in dem Adonis steht; das wäre selbst dann von Bedeutung, wenn dies Tizian nicht bewußt war. Man müßte also mit dem Begriff des Tragischen vorsichtig sein, weil der Vorgang – der mythische Bericht – auf zwei Ebenen spielt: der menschlichen und der kosmischen und dem Menschen zu mindestens anders (tragisch) erscheint als er im Kosmischen tatsächlich ist (Kreislauf, Wiederkehr von Schatten und Licht, Tod und Leben). Es fragt sich, ob die Griechen diese zwei Reihen schon als eine Einheit haben sehen können oder ob sie sie nicht getrennt haben: Homo mensura und Mysterien, – apollinisch-dionysisch.

Zur Beschreibung des fertigen Werkstoffes

Die lichten Partien erscheinen nicht nur lichter, sondern auch trockener als die dunklen. Doch sind dies nur Differenzierungen innerhalb einer einheitlichen Schwere für das ganze Bild.

Tizian unterscheidet sehr entschieden zwischen dem scharfen Kontrast von Hell und Dunkel (Venus gegen das dunkle Grün der Landschaft) und dem clair-obscur, wo Licht aus Schatten auftaucht und Schatten um Schatten verschwinden. Es liegt dies wohl im Sujet begründet, da Adonis gemäß dem Mythos an Leben und Tod, an Licht und Schatten partizipiert.

Es besteht ein Übergewicht des Warmen über das Kalte – dies im Gegensatz zu Rubens.

Die Genießbarkeit des Werkstoffes (la délectation)

ist überall erhalten, selbst da, wo der Ton durch seine Beschaffenheit oder durch seine symbolische Bedeutung erschauern läßt.

Die geistige Bedeutung der Farben kommt überall unmittelbar im Sinnlichen sehr deutlich zur Erscheinung; so z.B. in dem Rot des Tuches (Seide), auf dem Venus sitzt, die verhaltene Glut des leidenschaftlichen Liebesgenusses oder in dem Grauschwarz der Hunde (mit ihren weißen Hälsen) die Todesahnung etc.; in dem, teils tief schattig-warmen, teils kalt-fahlen Rot des Gewandes des Adonis. Das Sinnliche und Geistige fallen völlig in eine Einheit zusammen: Das Sinnliche wirkt geistig, und das Geistige *ist* sinnlich.

Der Auftrag ist im ganzen glatt und kalligraphisch, das Handschriftliche des Machens ist bis auf wenige Stellen verschwunden. Diese sind rechts oben am Himmel erzwungen, wohl durch den Wunsch, das Plötzliche des Lichtdurchbruches und die Bewegung der Lichtstrahlen im Dunkel zur Darstellung zu bringen. Allerdings ist auch die Ecke links unten locker handschriftlich gemalt, vielleicht um die Diagonale als durchgehend von links unten nach rechts oben zu betonen.

Wenn man von Tizian zu Tintoretto zurückkommt, dann ergeben sich eine Reihe auffallender Unterschiede:

Die Bedeutung der Landschaft ist eher größer geworden und zwar sowohl nach dem äußeren Umfang als auch nach der inneren Gliederung (Einschiebung des Mittelgrundes). Andererseits ist die Landschaft in sich selbst stärker differenziert durch

den Kontrast zwischen dunklem Vordergrund und hellem Hintergrund, während der Mittelgrund links belichtet und rechts ein Schatten ist. Im Hintergrund ist die Lichtquelle angegeben, und es handelt sich um eine Beleuchtung. Im Vordergrund ist die Dunkelheit am tiefsten an der Grenze zum Mittelgrund, während nach vorn hin eine Reihe von Pflanzen als lichtere Stellen aus der Dunkelheit aufleuchten. Ähnliche clair-obscur-Stellen finden sich an dem Strohkorb und dem Stein, auf dem das Kind liegt. Es gibt also eine Dunkelheit, die sich wohl daraus erklärt, daß diese Raumstellen der Reichweite des untergehenden Lichtes bereits entzogen sind, und ein Licht, das Beleuchtung ist; dazwischen befindet sich der Übergang. Der Unterschied zwischen selbstleuchtendem Licht und Beleuchtung dagegen ist fortgefallen. Auch die Figuren unterliegen der Beleuchtung; was an Selbstleuchten vorhanden ist, kommt aus der Umwandlung des Beleuchtungslichtes in Farbe. Es ist die Farbe, die leuchtet oder zum Leuchten gebracht wird. Es ist also die äußere Lichtquelle und ihre gedachte Reichweite (der Schatten), die die größte Bedeutung gewinnt und die Autonomie der Figuren verringert: sie abhängig macht von der sie transzendierenden Bahn.

Obwohl das Licht bestimmend wird und die Landschaft an Bedeutung gewinnt, ist die Verbindung zwischen Landschaft und Figur – abgesehen von deren Unterwerfung unter die Beleuchtungsquelle – eher lockerer. Das Schema der Figurenkomposition kann man nicht ohne Gewalttätigkeit in die Landschaft hineinsehen. Später unterwirft Tintoretto Landschaft und Figuren einer gemeinsamen Bewegung (und de-

ren geometrischem Schema), deren Ursache dann der Vorgang selbst oder dessen Auffassung (als Transubstantiation oder Inkorporation) ist. Hier wird ein dem Vorgang mehr als der Auffassung entsprechendes Schema wohl für die Figuren gewonnen, in der Landschaft vielleicht variiert, doch handelt es sich nicht um ein Menschen und Landschaft umfassendes Zusammenklingen. Es ist dies aber weder eine Spannung noch eine Einheit zwischen Mensch und Kosmos in dem Sinne Tizians, wo das kosmische Mysterium vorübergehend als menschliche Tragödie erscheint, weil der Mensch auf seinem *homo mensura* besteht. Bei Tintoretto halten die Menschen trotz ihrer relativen Größe im Vordergrund diesen Anspruch nicht mehr aufrecht, und andererseits ist die Landschaft hier nicht als realer Kosmos mit Eigengesetzen genommen, sondern als leerer, absoluter Raum, der Lichtbahnen erlaubt, die von der Lichtquelle zu dem Ende ihrer Reichweite gehen, d.h. bis zum Schatten.

Tizian kennt – wenigstens auf dem besprochenen Bild – keinen leeren Raum, sondern nur Orte mit verschiedener Schwere, die letzten Endes durch den Vorgang mehr als durch die Natur – d.h. mehr geistig als physisch – bestimmt wird. Tizian verteilt die Kontraste von Schwere und Leichtigkeit über die Dimensionen der Ebene, und ihre geistige Bedeutung reicht über die Pole Leben und Tod (und Wiederkehr des Lebens) nicht hinaus. Tintoretto dagegen verteilt sie über die Dimension der Tiefe, und die geistige Bedeutung ist in der Spannung vom Irdischen zum Überirdischen. Bei Tizian sind Mensch und Landschaft (Kosmos) zwei Seiten des sich selbst genügenden Irdischen, bei Tin-

toretto sind beide ein und demselben transzendenten Faktor unterworfen als dem Überirdischen. Gemeinsam ist beiden Künstlern, daß sie eine ganze Breite des Irdischen – seine menschliche und seine kosmische Seite – aufrechterhalten und damit auch einen gewissen Parallelismus zwischen Mensch und Natur in bezug auf diese Abhängigkeit. Entscheidend aber ist für Tintoretto die Bewegung des Raumes und des Lichtes zwischen Anfang und Ende, in dem sich das Überirdische manifestiert. Davon findet sich auf diesem frühen Bild nur eine Andeutung, da der Raum einem eigenen Bildungsgesetz gehorcht, der von der Bewegung des Lichtes noch weitgehend unabhängig ist.

Tizians Prinzip, die helleren Stellen trockener und leichter zu malen als die dunklen, bleibt aufrecht erhalten, doch geht Tintoretto viel stärker ins Feuchte und Schwere und vergrößert damit den Abstand zwischen den Kontrasten, während Tizian sie nahe beieinander hält. Bei Tizian handelt es sich um die Differenzierung einer Einheit, bei Tintoretto um die Kontrastierung zweier Gegensätze.

Tizian geht vom Hellen ins Dunkle auf der Dimension der Waagrechten, und die Balance liegt in dem Adonis nahe der senkrechten Mittelachse. Er vermittelt die Gegensätze, die trotz aller Betonung der Schrägen doch letzten Endes Senkrechte und Waagrechte sind. Bei Tintoretto dagegen ist Gleichgewichtssachse die Diagonale, welche das Licht vom Schatten trennt, von links unten nach rechts oben. Die Dimension ist gegen diese Diagonale orientiert, überschreitet sie aber nur mit ihrem Oberkörper (kal-

te Brüste – weißes, warmes Gesicht mit blondem Haar). Die Prinzessin ist zum Teil an der Diagonalen orientiert; Unterschenkel und Schulter, Gewand und Kopf sind zum Teil mehr der Senkrechten angenähert (Oberkörper, zum Teil als Gegendiagonale; Arm parallel zur Dienerin); sie verläuft oberhalb dieser Scheidelinie von der Mitte des Oberschenkels bzw. des Unterarms ab. Wird so das Schwere vom Leichten durch die Diagonale getrennt, daß sie fast in eine Dualität auseinanderfallen, so reichen beide Menschen mit verschiedenen, umgekehrten Anteilen in jeder der beiden Schichten hinein, ohne daß deswegen das Volumen innerhalb der Figur sich zu verändern begönne. Das Schwere und das Leichte stehen sich einander gegenüber, die Scheidelinie ist die Diagonale, als die absolute Gleichgewichtslinie, weil eben der Bewegungsprozeß, die Wandlung, der Akt des einen in das andere noch nicht begonnen hat.

Zum Werkstoff

Es besteht eine starke Dualität zwischen den Farben der Figuren und dem Schatten-Licht der Landschaft. Aber selbst in den Figuren gibt es einzelne Stellen, wo Glanzlichter und Dunkelheiten statt der selbstleuchtenden Farbe stehen. Es ist nicht wie bei Tizian farbiges Licht vorhanden, sondern die Farbe ist eingefangenes und umgewandeltes Licht, transzendentes Licht, das in der irdischen, endlichen Farbe zum Leuchten gebracht ist. Diese Farbe bietet sich der Genußfähigkeit viel stärker dar als Licht und Schatten, die sich vom Beschauer distanzieren. Das Licht mit seinen Fluten scheint eine verdeckende Wirkung

zu haben – es droht durch seine Heftigkeit den Eigenwert der Dinge zu unterdrücken – während der Schatten (wenigstens ganz im Vordergrund) Dinge (Pflanzen) durchscheinen und aufleuchten läßt. Er hat eine samtene Tiefe und ist warm.

Die Dichtigkeit und Lockerheit des Werkstoffes ist verschieden: lockerer im Licht und fester, dichter im Schatten, obwohl die gelbe Figur im Licht wohl nicht beendet ist und das Urteil daher nicht definitiv sein kann. Aber selbst an den dichtesten Stellen wird der Werkstoff niemals hart, der Grad der Kohäsion geht niemals über diejenige Stufe hinaus, die noch Weichheit und Nachgiebigkeit der Stoffe erlaubt.

Es gibt eine Reihe von Stellen, wo das Handschriftliche überwiegt, d.h. die Absicht durch Pinselstriche den Eindruck eines Gegenstandes erweckt, statt den Gegenstand in seinem Dasein zu malen. Es scheint dies ein Mittel zu sein, um die Lichtwirkung zu geben: sie löst die Dinge auf, während der Schatten sie zu einer Masse zusammenfaßt. Dank des Lichtes bestehen die Dinge aufgrund gewisser Einzelheiten, die das Licht heraushebt aus den Massen, die durch das Licht ihre Schwere und ihr Gewicht verlieren. Im Schatten dagegen werden die Volumina zusammengedrängt, und dadurch gewinnen sie an Schwere, während die Einzelheiten verschwinden.

Es gibt eine beträchtliche Reihe von Zwischenstufen und betonte Extreme, wo der Schatten alles verschlingt und das Licht alles auflöst; d.h. eigentlich in beiden Fällen: die Dinge als Dinge verschwinden, Licht und Schatten an sich werden dominierend.

Die Frage, ob Tintoretto in transparenten Schichten

malte, ist schwer zu beantworten. Einerseits sind sehr viele Stellen völlig gedeckt, ohne deswegen fixiert zu sein. An andern Stellen, besonders im Schatten des Vordergrundes, leuchten Dinge (Blumen etc.) durch die Dunkelheit; aber es fragt sich, ob man nur von transparenten Schatten sprechen darf oder von mehreren Schichten, die tatsächlich Unterschiede der Tiefenlage angeben. Es genügt wohl, von der zugleich verschlingenden transparenten Natur der Schatten zu sprechen wie von der zugleich (die Eigenkraft der Dinge) verdeckenden und auflösenden Natur des Lichtes. Es ist ein dauernder Kampf vorhanden zwischen dem Eigendasein der Dinge und der Übermacht von Licht und Schatten, die die Dinge zu dominieren suchen. Die Farbe wirkt hier wie die siegreiche Resultante zugunsten der Dinge, so daß man von vornherein wird folgern müssen, daß die Rolle der Farbe im Laufe der Entwicklung und in Abhängigkeit von den Sujets sich verändern wird.

Ein tiefes, gedecktes, undurchsichtiges Schwarz findet sich am hinteren Rand des Vordergrundes. Es scheint eine doppelte Funktion zu haben:

Es betont den Maßstabwechsel zwischen Vorder- und Mittelgrund und den Riß in der Raumtiefe selbst.

Es betont die Scheidung von Tiefe und Höhe, es trennt die Dimensionen. Dieses momentane Verschwinden alles Konkreten in Schwarz an einer räumlich so entscheidenden Stelle hat die Kraft (Funktion), auf eine völlig andersartige Welt inmitten dieser Welt zu verweisen; es reißt einen Spalt ins Metaphysisch-Religiöse auf, ehe die Körper selbst zur vollen Geltung kommen.

Wärme, Schwere und relativ hohe Feuchtigkeit sind die charakteristischen Eigenschaften dieses Werkstoffes, wenn es auch an dem Gegensatz des Kühleren, Leichtereren, Trockneren nicht ganz fehlt. An einzelnen Stellen ist der Gegensatz sehr heftig, so zwischen dem roten Gewand mit goldbraunem Gürteltuch und der kalten Brust mit dem weißen Hemd, wo die kalten Töne schon fast an Greco erinnern. Der andere Gegensatz ist der blonde Kopf des Kindes unterhalb der Brust, von dieser durch eine Dunkelheit getrennt, die ein dunkles Weinrot ist. Tintoretto malt also die beiden Brüste, die für die Erzählung einen so großen Wert haben, als zwei verschieden kalte Helligkeiten: Fleisch und Leinen in eine Elipse von warmen Farben eingebettet (gold-gelb im Haar der beiden Köpfe, rot im Ärmel, gold-braun im Gürteltuch und ein dunkles Blau-Braun (?) im Mantel über den Schultern). Die Wirkung ist, daß man mehr um die Brüste herum sieht als direkt auf die Brüste, ganz im Gegenteil zu Fouquet, der in der Agnes Sorel-Madonna die Brust betont. Es führt dies zur Frage der sexuellen Sinnlichkeit Tintoretts, die eine merkwürdige, schwer zu definierende Mischung aus Wärme und Kälte, Anziehung und Abstoßung, Naturhaftigkeit und Sublimierung ist.

Ganz allgemein wird man sagen können, daß der Werkstoff Aussagen macht: über die Beschaffenheit der Welt und über das Subjekt und seine Aktions- oder Reaktionsweise zur Welt. Die Frage dabei ist immer, was unter Welt verstanden wird: die reale Welt, die metaphysische Substanz oder eine Beziehung zwi-

schen beiden. Etwas Analoges gilt für die Subjektseite: Handelt es sich um den realen Menschen, mit einigen oder allen seinen Fähigkeiten, oder um ein metaphysisch-religiös-mystisches Element in ihm oder um die Beziehungen beider?

Bei Tintoretto scheint es sich um die Beziehung des realen Daseins zur metaphysisch-transzendenten Substanz zu handeln, und die Art bzw. die Arten dieser Beziehung bleiben zu bestimmen.



Peter Paul Rubens, Venus und Adonis, ca. 1635

Einige Bemerkungen zu der Schwergewichtsbedeutung der Diagonalen

Rubens (Venus und Adonis)

Die Venus ist schräg geneigt, aber nicht in der Bild-diagonalen, sondern von der rechten Ecke unten (mit Abstand) zur Mitte oben. Auf diese Weise bleibt ihr Körper oberhalb der Diagonalen. Dies wird dadurch noch auffälliger gemacht, daß die Arme des Adonis sich mit dieser Diagonalen noch stärker annähern, in Fortsetzung des rechten, inneren Beines der Venus. Es bleibt so fast der ganze Körper des Adonis unter *dieser* Senkrechten. Aber angesichts seiner aufrechten, nur wenig nach rechts gewandten Haltung ist es klar, daß er auf die andere Diagonale links unten nach rechts oben orientiert ist, wie auch der Schatten am Boden anzeigt. Er überragt diese Diagonale fast ganz, mit Ausnahme des rechten, inneren Beines, während an der Venus nur der Oberkörper mit Brüsten und Kopf höher zu liegen kommt. Unter diese Diagonale fällt dann auch das dunkle Gewand und der Landschaftsschatten rechts von Venus.

Die Figurengruppe bildet ein Dreieck, dessen längste Seite durch die Schräge des Venuskörpers gebildet zu sein und das rechte Bein des Adonis mit dem Amor die Höhe zu bilden scheint. Es ist dies gewiß kein gleichschenkliges, kaum ein gleichseitiges Dreieck. Man wird wohl annehmen müssen, daß die mehr ideelle Diagonale die Schwergewichtsscheide ist, weil alle Schatten unterhalb ihrer und alles Licht oberhalb liegt. Dann wäre aber die fast aufrechte Figur des Adonis mit ihrer dunkleren Hauptfarbe gegen das helle Licht und dem größeren Körpergewicht oberhalb

der Schwerescheide und der größte Teil der belichteten, hellen Venus unterhalb. Es entsteht der Eindruck, als ob sich Venus, dank ihrer Liebe und Göttlichkeit aus der schweren Schattenmasse herausdrehte, während Adonis, dank seiner eigenen Körperschwere, sich aus dem Licht ihr zuneigte, allerdings in einem viel geringeren Maße. Es kommt auf diese Weise nicht nur ein ganz anderes Verhältnis zwischen Mann und Frau zustande, sondern auch ein anderes Verhältnis zwischen Schwere und Leichtigkeit.



Auguste Renoir, Madame Charpentier und ihre Kinder, 1878

Renoir (*Madame Charpentier und ihre Kinder*)

Hier ist das Sofa in die Diagonale gestellt, und alle Figuren sind oberhalb der Diagonalen, unterhalb bleibt nur der Vorderkörper des Hundes, die Schleppe der Frau und das Tischchen. Nun ist aber der Boden hell und leer, so daß das ganze Problem der Schwere ausgeschaltet zu sein scheint. Zieht man die andere Diagonale von links oben nach rechts unten, so bleiben die (hellblauen) Kinder unterhalb, die schwarz gekleidete Frau dagegen oberhalb. Dies scheint wieder zu bestätigen, daß Renoir das Schwereproblem absichtlich ausgeschaltet hat; doch tangiert die Frau fast die Diagonale, und zusammen mit dem Tisch wiegt dieser oberer Teil viel schwerer als der untere mit den Kindern und der Leere, zumal auch die Wand dunkler ist als der Boden. Es scheint demnach vielmehr, daß Renoir mit der Schwere gespielt und sie nicht ausgeschaltet hat. Dies würde auch der Haltung der Frau viel besser entsprechen.

El Greco:
Ansicht von Toledo



El Greco, Ansicht von Toledo, ca. 1600

Man könnte das Bild charakterisiert finden: erstens durch das überwiegende Grün in dem unteren Teil des Bildes ($\frac{2}{3}$?); zweitens durch den starken Kontrast von Licht und Schatten (Weiß und Schwarz) im oberen Teil. Dies letztere wirkt sich dahin aus, daß auch in den unteren $\frac{2}{3}$ des Bildes scharfe Hell-Dunkel-Kontraste wechseln, sei es als ein Dunkelgrün (Bäume) gegen Hellgrün (Wiese), sei es als dunkles Braun links gegen helleres Weiß und Gelb. Die Häuser, welche sich von der Schlucht aus aufwärts ziehen, sowohl nach links in einer kleinen Gruppe wie auch nach rechts in einer größeren Gruppe, führen den Schwarz-Weiß-Kontrast der Wolken nach unten.

Das Sujet des Bildes ist nicht so sehr dieser Hügel mit der Stadt, als die besondere atmosphärische Regen- und Gewitterstimmung mit ihren starken Kontrasten, die das gewöhnliche Aussehen der Dinge stark verändern, zugunsten einer ungewöhnlichen, erregten, grellen Stimmung, in der das Ruhige einen dramatischen Effekt bekommt, das Irdische seine Trägheit verliert und sich in etwas ganz anderes: Aktives, Kosmisches und Transzendentes, oder in einen offenbaren Verkehr des Irdischen mit dem Transzendenten verwandelt. Die Frage ist, wieviele verschiedenen Arten und Formen einer solchen Wechselbeziehung El Greco kennt und welche Art hier vorliegt, wo er es nicht mit Menschen, sondern mit einer Landschaft zu tun hat.

Die äußere Gliederung des Bildes ist einmal durch den sehr hoch liegenden Horizont gegeben, an dem sich die Silhouette der Bergkuppen und Häuser, von

links nach rechts ansteigend, mit dem schwarzen Horizont begegnet; ferner durch den dunklen Bach, der die Bildbreite teilt, wenigstens in dem unteren Drittel und zwar ebenfalls mit einer verschobenen Teilung; d.h. der sichtbare Ansatz des Bachs bei der Brücke liegt weiter nach links als unten. Diese schräge Bewegung von links nach rechts entspricht der Horizontverschiebung nach aufwärts. Man könnte dementsprechend von beweglichen Gliederungslinien sprechen.

Unter- und oberhalb bzw. links und rechts dieser Hauptgliederungslinien hat El Greco folgende Unterteilungen vorgenommen: der Himmel ist eine dreigliederte Einheit gegenüber der Erde. Diese Dreigliederung besteht darin, daß zu beiden Seiten ein von Wolken beschattetes Weiß auf blauem Grund überwiegt, in der Mitte dagegen ein Blauschwarz. Diese Teile sind nicht stabil, und trotz der verhältnismäßig scharfen Grenze erscheinen sie in Bewegung gegeneinander und voneinander fort.

Die Wolken selbst wie die Ausschnitte des Himmels zwischen ihnen haben unregelmäßige Formen, die wohl alle dadurch bestimmt sind, daß sie in ständig wechselnder Bewegung erscheinen sollen. Dabei wird links mehr die senkrechte, rechts mehr die waagrechte und in der dunklen Mitte mehr die schräge Richtung betont. Die Einheit und der Schwerpunkt dieser Massen liegt unten in der schwarzen Masse am Horizont, der natürlich eine Waagrechte ist, auf der die Schwärze nicht überall gleich stark ist. Man sieht noch überall das Blau durch, aber dargestellt ist der Prozeß, die Bewegung, der Akt: wie dieses Blau der ruhigen, gewöhnlichen Tage überdeckt wird durch den sehr

scharfen Kontrast von Weiß und Schwarz. Dabei ist die helle Masse links kleiner als die rechte; das Schwarz in der Mitte ist mehrfach zerrissen und an vielen Stellen umgeben von einem besonderen, hellen Weiß. Die größte Helligkeit und ihre größte Masse liegen rechts, die Bewegung scheint eine überwiegende (nicht alleinige) Richtung von links nach rechts zu haben und auch von unten nach oben, als käme der ganze dunkle Qualm hinter den Bergen aus der Tiefe her und über den hohen Horizont hinauf.

Auch auf dem unteren (Erd-)Stück des Bildes ist der schmalere linke Teil im ganzen dunkler als rechts, die größte Dunkelheit liegt allerdings zwischen ihnen in der Trennungslinie des Baches. Das Erdstück ist also gleichsam als ein Spiegel des Himmels aufgefaßt. Allerdings ist in vielerlei Hinsicht das Gespiegelte verschieden von dem, *was* gespiegelt wird.

Diese Verschiedenheiten betreffen die folgenden Momente:

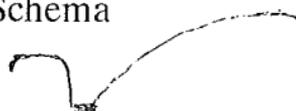
Das Mittelstück am Himmel ist breit und hoch; das entsprechende Stück unten (der Bach) ist dagegen schmal und relativ kurz. Die Richtung am Himmel verläuft von links unten nach rechts oben, die des Baches dagegen von links oben nach rechts unten.

Während oben Helligkeiten und Dunkelheiten (Weiß und Schwarz) auf Blau stehen, stehen sie unten auf Grün (Gelb-Grün) und sind teils Dunkelgrün, teils Braun.

Die äußere Gestalt der linken und rechten Teile korrespondiert bis zu einem gewissen Grade, indem der linke Teil senkrecht steht, der rechte (oder die

rechten) mehr waagrecht liegen und alle kurvigen Umrisse verschiedene Gestalt haben. So eng die Bezogenheit nach Licht und Schatten und nach Gestalt zwischen unten und oben ist, so groß ist die Verschiedenheit in den Farben.

Diese spiegelartige Symmetrie zwischen oben und unten (das Unten: die Erde) ist abhängig von oben (was nicht gleichwertig und selbständig ist) betrifft nun nicht den ganzen Hügel. Das oberste Stück scheint davon ausgenommen und wesentlich enger an den Himmel als an die Erde gebunden. Es läßt sich keine scharfe Grenzlinie ziehen, wie nirgends das Achsensystem der Bildebene durchbricht, obwohl es anklingt oder mit ihm gespielt wird. Im ganzen gehören die Häuser zu dieser Schicht, und sie bilden – zusammen mit der Brücke, welche die beiden Hügel verbindet – das Schema



(also zwei ungleich große Kurvenstücke zwischen einer Einsenkung, der waagrechten Brücke). Das Stück zwischen der Einsenkung ist ausgefüllt durch einen Hügel, der unten braun ist und darüber eine blaue Kuppe zeigt.

Man kann also das Bild zwei- oder dreiteilig sehen.

Entweder: Erde (Hügel) und Himmel oder: Wiesen – Ortschaft gegen schwarzen Horizont – und Himmel. Es ist wohl die Absicht El Grecos gewesen, daß eine Entscheidung zwischen den beiden Teilungen nicht möglich ist, wie ja auch auf der Breitendimension der kleinere linke und der größere rechte Teil (der dunklere und der hellere) durch den dunkel-blauen Bach ebenso getrennt wie durch die Brücke, die z.T. weiß belichtet ist, verbunden sind.

Diese ganze äußere Gliederung ist insofern sekundär, als sie weder einen Bildorganismus schaffen noch ein ruhendes Dasein gliedern soll. Die Absicht ist vielmehr eine überraschende, seltene, von heftigen Kontrasten durchfurchte Bewegungserscheinung auf einmal darzubieten – als einen simultanen Eindruck – und zugleich in ihrer doppelten Entwicklung von unten nach oben und von links nach rechts, d.h. von einem irdischen, unselbständigen, abhängigen Licht-Schatten-Kontrast in einen himmlischen Bereich, der selbst in voller Bewegung ist. Dabei kommt es zu einem vehementen Spiel zwischen relativ fest umrissenen Formen (wie die runde, dunkel umrissene, hellgrüne Wiese mit dunklen Bäumen) und verschwimmenden und sich auflösenden Formen. Die ganze Gliederung ist nicht mehr als eine Ordnung in den Etappen der Bewegung, die aber nicht nur als Sukzession, sondern auch als Simultaneität erscheinen. Es gibt weder Blick- noch Führungslinien; die erste hätte die Bewegung fixiert, teilbar gemacht; die zweite dagegen hätte die Bewegung zu einer Ortsbewegung durch den Raum gemacht und damit die Bewegung selbst zugleich konzentriert und beschränkt. Was El Greco dagegen scheint geben zu wollen, ist das Hineingerissenwerden der ganzen Erde auf einmal in eine vom Himmel ausgehende Bewegung, die Transsubstantiation der Erde (des Irdischen) und ihrer Trägheit in eine unendlich wachsende, alles erfüllende Bewegung oder Bewegtheit.

Es besteht ein prinzipieller Unterschied zwischen den Bewegungen des Rubens auf einer oder mehreren Diagonalen und dieser Bewegung bei El Greco, die

unbegrenzt sein will und metaphysisch oder mystisch-religiös. Es besteht aber auch ein Unterschied zu Magnasco oder Watteau, zu Turner oder gar zu den Impressionisten, denn man spürt bei El Greco überall die Schwere und Trägheit der Massen – besonders der irdischen, aber auch der himmlischen –, die dem Umgesetztwerden in einer Bewegungsrichtung oder in einer Farbbewegung einen gewissen inneren Widerstand, eine gewisse Massenträgheit entgegensetzen. Es handelt sich nicht – wie bei (dem späten) Tintoretto – um eine Transsubstantiation des Körpers in Licht, der Masse ins Massenlose und ebensowenig um eine Quirl- oder Drehbewegung eines Raumes, dessen kastenartige (geschichtliche) Urgestalt erkenntlich bleibt.

Eine solche ist in diesem Bild El Grecos nicht mehr mitspürbar, und die Massen sind oben eher schwerer als unten, ganz abgesehen davon, daß von einer perspektivischen Öffnung in eine verschmelzende Tiefe nichts zu finden ist und die Luftperspektive sich auf ein begrenztes Gebiet beschränkt (etwa auf die Häuser). Es ist aber möglich, daß El Greco einen Blickpunkt fixiert hat, von dem aus die *ganze* Bewegung am besten sichtbar ist, und dies wäre dann die Brücke: sie ist der Sammelpunkt aller Teile wie der Ausgangspunkt aller Richtungen. Es ist bezeichnend, daß sie aus den Mittelachsen verschoben liegt, aber dennoch betont ist durch das Licht und wohl auch fixiert in der Lage. Sie zeigt ebenso wie der Himmel den Gegensatz von Blau und Weiß und verbindet das Getrennte. Sie liegt auch auf der Grenze zwischen Vorder- und Mittelgrund. Indem sie das Auge festhält, wird dieses

gezwungen, nach allen Richtungen divergierend zu sehen und zwar mit verschiedenen Längen.

Die kleineren Strecken vergrößern (verunendlichen) die längeren und diese wieder verschmälern und verendlichen die kleinen. Der Gesamteffekt ist schließlich der einer doppelten Bewegung ins Kleine und ins Große, und dieses Gegensatzspiel schafft den das Bild selbst transzendierenden Eindruck des Unendlichen, der hier im Bild selbst mit künstlerischen Mitteln beschränkt ist. So würde also auch dieser Blickpunkt weniger dazu dienen, einen metaphysischen Ruhepunkt zu schaffen als vielmehr dazu, die metaphysische Bewegung, das Auseinanderstreben nach allen Richtungen gleichzeitig zu verstärken.

Um El Greco zu verstehen, muß man also vor allem eine genügend konkrete Definition der Bewegung finden, so daß man sie von jeder anderen barocken Bewegung, ganz speziell also von derjenigen Tintoretos unterscheiden kann. Eine solche Definition kann nicht allein mit Hilfe der Linien und ihrer Richtungen gefunden werden; es gibt eine andere Bewegung in der Farbe und im Licht. Das Wesentliche scheint darin zu liegen, daß einzelne Gegenstände oder größere Partien des Bildes dunkel beginnen, dann hell werden und schließlich einer Dunkelheit begegnen. Dabei scheint die Aufhellung gleichsam aus inneren Bedingungen zu erfolgen, während man der Dunkelheit von außen begegnet. Nimmt man z. B. den grünen Strauch (Gebüsch) am unteren Rand (etwas rechts von der Mitte), so setzt er sich gegen ein Dunkel unten ab und beginnt selbst dunkel, wird dann nach oben zu immer

heller, d.h. gelber, immer leichter, und zugleich fasert sich die Form aus, spaltet sich auf, zerteilt sich. Dann aber begegnet dieses Grün einer braunen Dunkelheit.

Etwas Analoges könnte man für größere Bildteile zeigen: es ist immer ein graduelles, allmählich kontinuierliches Aufhellen und dann ein meist abrupteres, kürzeres, heftiges Dunkelwerden. Dies gilt bis zum Horizont; hier scheint dann freilich die größte (braunschwarze) Dunkelheit erreicht zu sein; jetzt nimmt die Helligkeit wieder zu – wie es scheint, nunmehr weniger kontinuierlich als abrupt, plötzlich durchbrechend.

Gemeinsam ist doch beiden Teilen, daß das Helle aus den eigenen Kräften der Farbe zu kommen scheint (immanente Entwicklung), während das Dunkle eine transzendente Fremdbegegnung ist. Darum ist es auch das Dunkle, das trennt und Form gibt (im Bach wie im Horizont).

Damit erhebt sich die Frage nach der Bedeutung der Dunkelheit. Ist sie die eigentlich transzendierende und metaphysische Farbe, während die Helligkeit nur das Streben gibt – entsprechend der Tatsache, daß das Transzendente das Geheime und Dunkle ist, das vom Licht der natürlichen Vernunft (und des immanenten, menschlichen resp. irdischen Willens) nicht durchdrungen, erkannt oder erreicht werden kann? Diese Dunkelheiten scheinen nirgends schwarz zu sein, sondern im Fluß ein Blau mit schwarzem Rand, im Horizont ein tiefes Braun mit Schwarz. Von diesen beiden ist das erste in die Erde eingesunken, das zweite bricht hinter dem Horizont hervor, d.h. es tritt in verschiedenen Richtungen auf.

Beschreibung, Erstellung und Technik des Auftrages des Werkstoffes

Man wird annehmen dürfen, daß die Leinwand mit einem nicht zu dunklen Braun untermalt war und daß sowohl alle helleren wie alle dunkleren Farben schichtenweise abgetragen sind, so daß die hellsten (weiß), wie die dunkelsten Farben oben liegen – wohl ein Beweis dafür, daß die Spannung zwischen den Licht-Schatten-Kontrasten für El Greco die größte Bedeutung hatte.

Es steht dies in einem gewissen Kontrast zu derjenigen Malerei, die vom Dunklen ins Helle arbeitet; El Grecos Anlaß dafür, daß er den Grund nicht zu dunkel und wahrscheinlich auch nicht zu warm machte, liegt wohl darin, daß er viele sehr kalte Lichter gebrauchte. Starke Licht-Schatten-Kontraste gibt es nicht nur zwischen dem linken und dem rechten, oberen und unteren Teil des Bildes, sondern auch innerhalb jedes einzelnen dieser Teile. Am Himmel ist das durch eine starke braun-blau-schwarze Dunkelheit getrennte Licht links verschieden von dem rechts, insofern es rechts kalt, blank und scharf ist, mit einer dunkelblauen Figur zwischen sich, links dagegen etwas gedämpfter, matter und wärmer; die stärksten Blau liegen außerhalb, womit auch die Verschiedenheit der Lagen übereingeht. Unten rechts haben wir den Gegensatz zwischen einem hellen, grün-gelben Busch gegen ein dunkles Blau des Flußes und darüber die dunkel-grünen Bäume gegen die hell grün-gelbe Wiese, was auch Warm gegen Kalt, Schwer gegen Leicht ist.

Kontraste und Schichten haben den Hauptzweck, Bewegung zu erzeugen. Es entsteht der Eindruck, daß die Schichten größter Helligkeit sehr leicht sind und von der Bildfläche sich ablösen, so daß sie als materielles Licht über oder vor der Bildfläche schweben und zwar in kleinen Teilen und nicht in großen, kontinuierlichen Flächen. Umgekehrt scheinen sich die stärksten Dunkelheiten (der Fluß: blauschwarz und die verschiedenen Braun-Töne links) in die Erde und damit in und hinter der Bildfläche einzudrücken.

Anstatt eines gegenständlichen oder zuständlichen Verhaftetseins des Werkstoffes auf der Bildebene haben wir vielmehr eine von den Objekten sich ablösende Bewegung in entgegengesetzte Richtungen von der Bildebene weg, beziehungsweise von den Gegenständen weg, deren Oberfläche immer woanders zu liegen scheint als auf der Bildebene. Es handelt sich nicht darum, daß der ganze Bildgrund durch eine weitgehende Immaterialisierung der Farbmaterie illusorisch gemacht würde, um sich in eine ganz neue, unendliche, immaterielle Wirklichkeit zu öffnen, sondern darum, daß Ausstrahlungen und Eintiefungen entstehen, die durch ihre Spannung gegeneinander die Bildebene zugleich materiell und ungreifbar, real und unreal machen.

Das Schichtenhafte ist verbunden mit einer gewissen Lockerheit des Werkstoffes. Aber auch hier hat man es mit stets wechselnden Graden zu tun. An einigen Stellen ist die Lockerheit trocken und fast pulvrig, an andern ist sie feuchter, wolliger. Und auch hier scheint das Entscheidende zu sein, daß Übergänge nicht aufkommen, daß ein plötzlicher Übergang, ein

Umschlagen zwischen Kontrasten stattfindet. Darin ist El Greco das Gegenteil von Rembrandt, der mit Hilfe unendlich kleiner Abstände die Kontinuität in der Schwingung von Licht und Schatten wahrt und dadurch auch die Bildebene zu halten imstande ist. *El Greco sucht nie die Mitte, die Vermittlung, die Kontinuität, sondern die Extreme und die Schroffheiten ihrer mannigfaltigen Begegnungen.*

Von den Stoffqualitäten der Gegenstände erscheint relativ wenig. Gewiß ist das Grün der Bäume von dem der Wiese unterschieden, aber doch wohl nur, weil es El Greco an dieser Stelle auf den Kontrast von Hell und Dunkel ankam. Das Wasser ist ebensowenig Wasser, wie die Häuser Stein sind. Sie sind einerseits Farbe, andererseits Ausdruckswerte. *Die Dinge sind um der Ausdruckswerte willen da, und die Ausdruckswerte hängen an einem bestimmten Verhältnis von Farbe und Licht-Schatten.*

In diesem Verhältnis überwiegen die Tonkontraste, aber das Entscheidende ist doch, daß diese nicht an eine einzige Farbe gebunden sind, die dann selbst zum Ton wird (einfacher Tonträger wie oft in Holland), sondern daß mehrere Farben mit großer Intensität betont sind, so daß von den verschiedenen Farben selbst für relativ nahe Töne und Tonkontraste bestimmte Ausdruckswerte ausgehen. Die Vielheit der Farben erlaubt dann Lichter und Schatten farbig verschieden zu machen, selbst wenn sie tonal ähnlich sind oder besser: die Licht-Schatten-Kontraste dauernd auf ganz neue Farbebenen (Klangfarben oder Klanghöhen) zu schieben.

Es kann innerhalb der Töne – da alles auf Kontraste und scharfe Kontraste ankommt – nicht sehr viel Manigfaltigkeit geben; daher wird diese durch die Farbe eingeführt. Je größer die Zahl der Tonstufen, die Kontinuität der Übergänge, desto entbehrlicher wird die Farbe. Es gibt aber – abgesehen von der Extremität der Lichthöhen und Schattentiefen – noch einen anderen Kontrast: ob sich die Dunkelheiten von den Helligkeiten (oder umgekehrt) abheben und dadurch räumliche Distanzwerte erzeugen oder ob sich die Dunkelheiten auf eine halbe Helligkeit pressen und sie verdecken bzw., ob eine Helligkeit aus einer halben Dunkelheit ausbricht, wodurch dann räumliche Werte überwiegend durch kubische Formen (und nicht durch abhebende Distanzen) sich bilden. El Greco verwendet diese letzte Methode links, die erste rechts. Ganz unten im Vordergrund gebraucht er beide zugleich.

Die Linie spielt kaum eine Rolle; nur wo bestimmte Flächen, bzw. Farben zusammengefaßt werden sollen, tritt eine fast lineare Begrenzung durch Dunkelheiten und Lichter auf. Auch hat die Anordnung der Häuser auf dem Hügel eine linear-geometrische Figur, aber nicht diese wirkt, sondern der eigentümliche Wechsel von Grau-Schwarz und kaltem, blanken Weiß mit einem Ausdruck von Tod und Morbidität, wie er auch im Weiß des Gewandes und im Gesicht des Großinquisitor-Portraits vorkommt.

Es werden also durch das ganze Bild hin Massen zusammengeballt und von andern Massen abgetrennt, um ihnen in dramatisch aufgeregter Weise ent-

gegengestellt zu werden. Aber dies beruht weniger auf einer besonderen zeichnerischen Funktion der Linie, sondern auf der Einführung bandartiger Dunkelheiten und auf der Verschiedenheit von geneigten Ebenen und gewölbten Flächen. Es gibt also weder diffuses Licht noch diffuse Massen. Beide sind gesammelt, umzirkelt, scharf abgehoben und konzentriert, d.h. es waltet ein bestimmter Formbegriff, der eine merkwürdige Mischung oder Kontrastierung von Silhouette und (stereometrischer) Masse ist.

Was bei El Greco in der *Modellierung und Raumgestaltung* fehlt, sind die planparallelen Ebenen. Man findet zwei Dinge: das Ansteigen des Hügels von vorn nach hinten über die Höhe bis zum hochliegenden Horizont und das Herausbrechen über den Horizont aus der Tiefe. Alles, was man hinzufügen könnte ist: Der untere Bildrand ist wenigstens teilweise durch eine Ebene von geringer Höhe gehalten; die dann mit einem Winkel nach rechts einbiegt; oben passen sich die Wolken wiederum dem Bildrand an. Es entsteht so eine relative Bildgeschlossenheit unten und oben, während nach links und rechts hin der Abschluß wesentlich geringer ist.

El Greco vermeidet die Bildstruktur, namentlich die planparallelen Ebenen, weil sie seine Art der Bewegung verhindert hätten. Er vermeidet aber auch jede Perspektive, weil ein solcher konstruktiver Naturalismus sowohl die *Priorität des Geistigen* über das Sachliche als auch das *Emotionell-Dramatische* über das Rationale verhindert hätte. El Grecos Rationalismus wird niemals konstitutiv, obwohl er eine bedeutende regulative Rolle spielt, ebenso wie seine Gegen-

ständigkeit niemals naturalistisch wird, obwohl es sich wahrscheinlich um ein relativ getreues Abbild nicht nur von Toledo, sondern von diesem ganz besonderen, seltenen atmosphärischen Zustand oder vielmehr von dieser atmosphärischen Dramatik handelt.

Abgesehen also von der möglichst konkreten Definition der Bewegung bei El Greco (im Gegensatz zu allen andern Barockbewegungen) braucht man eine möglichst konkrete Definition des Geistigen, das ausgedrückt werden soll. Auch hier wird man wohl am weitesten durch einen Vergleich mit Tintoretto kommen. Das Dramatische kommt ja auch bei Tintoretto vor, aber es hat bei ihm einen ganz anderen Charakter: den der Entwicklung des Körperhaften ins Körperlose, der Masse ins Licht (Immaterielle), mit Hilfe einer neuen Interpretation der Perspektive des Kastenraumes. Bei El Greco fehlt beides: das inhaltliche Ziel und die formalen Mittel. Es gibt bei ihm keine Bahnen: weder im Räumlichen noch im Geistigen. Alles Räumliche wie Gegenständliche ist nur eine sekundäre Einkleidung des Geistigen, für das allein die Spannung zwischen träger und lebendiger Energie, zwischen irdischer Schwerkraft und Streben nach oben (an jeder Stelle) wirklich ist.

Aus dieser Gegensatzspannung kommt man nie heraus. Sie wird zwar von der Erde an den Himmel übersetzt – wie schon die Erde abhängig ist von den Vorgängen am Himmel –, aber die führt damit nicht zu einer Lösung oder Erlösung. Ist die Dramatik El Grecos ekstatisch, so müßte man von einem *Willen zur Ekstase* sprechen, der niemals zu einem völligen

Außer-sich-Sein, zu einem Erlöstsein, zu einem Einssein mit Gott führt.

Der Weg Tintoretts ist lang, aber er endet in der Erlösung. Bei El Greco gibt es einen Tiefenweg überhaupt nicht und wenn es einen peripheren Weg gibt, so liegt der Mittelpunkt in der Brücke, und was dargestellt ist, ist mehr das Herausgezogenwerden aus dieser verschobenen Mitte, als das Beruhigt- und Konzentriertsein in ihr. Vielleicht muß man die ganze Komposition so sehen: als eine periphere Bewegung um die Brücke als Zentrum, sodaß ein großer Teil dieser Peripherie außerhalb des Bildes liegen, ja über dieses hinausreichen würde. Hier setzt sich also etwas Griechisch-Katholisches durch, während Tintoretto durchaus abendländisch bleibt.*

Bei El Greco ist die Rolle der Farbe eine ganz andere als z.B. bei dem jungen Tintoretto. El Greco steigert die Farbe und vor allem die Helldunkel-Kontraste in

* Hugo Kehrer, *Greco als Gestalt des Manierismus* (1939, 111): »Greco denkt nicht daran, die kastilische Landschaft, die wirkliche Natur etwa in ihren Formzusammenhängen darzustellen, sondern nur eine Vision, die er einmal von ihr im Augenblick gesteigerter Empfänglichkeit gehabt hat. Er malt nicht das Gewitter, sondern das Wetterleuchten, so wie es sich aus seinem Innern mit Notwendigkeit ergab ...

Die Stadt weitet sich zur Landschaft, die Landschaft zum Himmel ... dieser ist ein Symbol der Unendlichkeit, die Sphäre des kosmischen Lebens (?) schlechthin ... In stiller Kontemplation kann hier die Gottheit nicht geahnt werden, dazu ist die Landschaft zu bewegt ... zu geisterhaft großartig. Sie sagt gar manches von der quälenden Angst ihres Schöpfers, den das Jenseits auch beunruhigen kann. Es ist die apokalyptisch geahnte Zukunft, die chiliastische Landschaft.«

der einen Farbe, aber diese Steigerung gibt ihr keine Tiefe; die Farbe strebt über sich hinaus und aus sich heraus in etwas Unsinnliches. Sie intensiviert sich nicht zu Sinn, sie zieht den Sinn, die Emotion, das Geistige nicht in sich hinein, um an ihm ihre volle Sinnlichkeit erst zu gewinnen, sondern sie extensiviert sich und expandiert sich, um Sinn zu entlassen und durch den entlassenen Sinn für die Sinnlichkeit zur bloßen Funktion erniedrigt zu werden.

Für den jungen Tintoretto (wie auch für Tizian und Veronese) ist das Sinnliche, als farbig-räumliche Form, *die Wirklichkeit*, für El Greco ist es nur ein Mittel, durch das Geistiges offenbart oder auf Geistiges verwiesen wird: eine Art unentbehrlichen Sprungbrettes, das man vergewaltigt, um es zum Sprechen zu bringen, ein Mittel, das man entzündet und verbrennt, um in der Flamme, die daraus aufleuchtet, *den Sinn* zu erfassen, anstatt das isoliert Sinnliche dadurch zu vollenden, daß man es zur Synthese des Emotionellen und Geistigen macht.

El Greco hat eine Tendenz zum Spiritualismus, dessen Gegenstück nicht Tintoretto ist, sondern eher ein materialistischer Sensualismus, wie er oft bei Manet zum Ausdruck kommt. In dessen *Funeral* (mit grünen Bäumen und gelben Häusern und darüber) ist die Farbe nicht für den Genuß da, weil sie nicht die Synthese aller Gegensätze und Vermögen des Menschen ist, sondern zum Aufzeigen eines Gefühlsinhaltes, der hier zugleich sensualistisch und zynisch ist. *Wie El Greco zu einseitig metaphysisch-mystisch, so ist Manet zu einseitig sensualistisch-zynisch, als daß er das Sinnliche zur Totalität und Einheit, d.h. Synthese aller*

Gegensätze machen könnte. Tintoretto ist nicht sensualistisch, weil er das Sinnliche nicht isoliert, sondern in ihm alles Emotionale und Geistige »aufhebt«. *El Greco »erniedrigt« das Sinnliche zum bloßen Mittel des Geistigen*, indem er es solange verstärkt, vergewaltigt, kontrastiert, bis das Geistige wie ein Funke aus ihm herausspringt; Manet »erhöht« das Sinnliche zur »Empfindung«; durch diesen Reinigungsprozeß von Assoziationen, Erinnerungen, Vorstellungen macht er es ebenfalls zum bloßen Mittel, nur daß jetzt Mittel und Zweck zusammenfallen – aber ein geistiger Genuß ist das Sinnliche (Farbe) weder bei El Greco noch bei Manet.

Was dieses Spätwerk El Grecos von allen seinen anderen Werken unterscheidet, ist erstens das Vorhandensein eines (schwarzen) Horizontes und zweitens, daß auf der aufgerissenen Bahn eine schwarz-blaue Dunkelheit: der schwarze Himmel (zwischen den beiden Wolken) und der schwarze Fluß hinabrinnt und nicht das Licht. Diesen beiden Tatsachen entspricht dann wohl auch, daß das Format des Bildes nicht ausgesprochen senkrecht, sondern stark dem Quadrat angenähert ist (ca. 8:7). Es ist sicher nicht zufällig, daß El Greco eine Landschaft gewählt hat, um zu zeigen, daß die Welt dem Tode unterworfen bleibt.

El Greco:
Portrait eines Kardinals

Die sitzende Ganzfigur ist in $\frac{3}{4}$ -Ansicht, von der linken Seite der Figur, schräg so auf die Bildebene oder besser durch die Bildebene gestellt, daß sie mit dem ganzen Körper, abgesehen wohl von den Augen, vom Beschauer aus nach links orientiert ist. Die Orientierung der Figur steht also senkrecht auf der diagonalen Bildrichtung der Figur. Die Achse der Bildkomposition wird so gegen die senkrechte Achse des Bildes nach links verschoben, und dementsprechend wird die Abschlußwand in zwei ungleiche »Hälften« geteilt; die kleinere (dunkelbraun) links und die größere (heller und gelblich-grau) rechts. Es scheint, als gebe El Greco die Hauptmittel der »Komposition« am Boden an:

der Wechsel von »verschobenen« braunen Parallelogrammen, einem schwarzen Kreis mit weißem Blatt und dazwischen graue Dreiecke oder Parallelogramme derselben Art. Das von der Spitze her gesehene Parallelogramm und der Kreis (bzw. Kurve) kehren durch das ganze Bild wieder, wenn auch fast immer überdeckt und nicht isoliert (in der Mütze) oder nebeneinander.

Schwarz-Weiß markiert zum großen Teil die Kompositionsachse; Braun und Grau sind Varianten des Hintergrundes. Die Hauptfarbe des Bildes: das Rot-Violett des Kardinalgewandes kommt auf dem Boden nur sekundär vor, um dem Braun einzelner Fliesen eine bestimmte Färbung und Tönung zu geben. Diese Hauptfarbe verteilt sich zu beiden Seiten der Kompositionsachse mit ungleichen Flächen; die rechts vom Beschauer ist größer als die linke, freilich wohl nur, wenn man die Teile hinzunimmt, die im Winkel um die



El Greco, Portrait eines Kardinals, ca. 1600

Ecke nach hinten gelegen sind; ohne diese nach hinten zurückgebogenen Fläche ist eher der linke Teil breiter als der rechte.

El Greco hat ein ausgesprochenes Bedürfnis gehabt, die Kompositionsachse zu realisieren, während er die senkrechte Mittelachse ganz ideell läßt. Die Kompositionsachse beginnt am Boden mit der schwarzen Rundfliese mit dem rechteckigen weißen Papier; sie stößt an den rot beschuhten Fuß, durch dessen linke Spitze die senkrechte Mittelachse geht. Dann folgt, nach einer Unterbrechung durch einen niedrigen und kurvigen Streifen von Rot-Violett, das Weiß des unteren Gewandstückes, das wiederum auf ein Schwarz gemalt ist, aber jetzt so, daß das Schwarz nur durch das Weiß durchscheint, d.h.: beide liegen jetzt nicht mehr getrennt aufeinander, sondern werden zu einem Spiel zweier Schichten zusammengezogen, die eine graue, bald mehr schwarze, bald mehr weiße Einheit bilden. Es ist eine Zwei-Einheit, mit einem ganz bestimmten zum Rot-Violett kontrastierenden Gefühlsausdruck, die eingebettet ist zwischen zwei Schichten von Rot-Violett (eine darunter und eine darüber), welche durch dieses Schwarz-Weiß auseinander gehalten werden.

Die Form dieses Gewandstückes ist unten rund und breit (wohl noch etwas breiter als die runde Fläche des Bodens), wölbt sich dann aus der Senkrechten in die Tiefe und spitzt sich dabei sehr stark zu. Das Ende ist zwar nicht spitz, aber doch nur ein geringer Bruchteil des Anfangs unten.

Während also die Fliese waagrecht (mit geringem

Anstieg) am Boden liegt und das weiße Blatt teils waagrecht, teils senkrecht auf ihr liegt, geht der Gewandteil der Achse einmal aus der Höhe in die Tiefe und gleichzeitig von links nach rechts (wahrscheinlich nicht bis ganz an die Mittelachse). In diesem Gewandstreifen ist wieder unten eine Waagrechte (Kurve) und in der Mitte eine Senkrechte (Linie) betont, während die seitlichen Grenzen schräg verlaufen.

Es ist eine unregelmäßig begrenzte, sphärische Fläche, deren Gestalt sich dem Dreieck annähert, ohne sich ganz zu einem Dreieck zu vollenden. Die Verschmälerung der Fläche aus einer Kurve (unten) gegen eine abgekappte Spitze geht zentripetal gegen die ideelle Mitte der Bildbreite und Bildhöhe, die wohl beide nicht erreicht werden, und die Richtung dieser Bewegung von links nach rechts bildeinwärts ist im Gegensinne zu der Orientierung der Figur. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen der potentiellen Bewegung der Figur, die sich selbst von einer Gegenrichtung ablöst, und der Richtung der realen Kompositionsachse.

Ein weiteres Charakteristikum dieses Flächenstückes der Kompositionsachse ist, daß der untere konvexe Teil in einen oberen konkaven Teil übergeht. Nur dieses Konkav setzt sich dann fort in der rot-violetten Pelerine (?), wo es schließlich in der Schulter wieder konvex wird – wenn auch das Krümmungsmaß in der konvexen Fläche in der Schulter wesentlich geringer, d.h. flacher ist. Auf dieser ganzen konkav-konvexen Fläche der Pelerine ist die Kompositionsachse als eine Linie (mit Knöpfen) markiert, welche die untere Mittellinie (Höhe) des weißen Stückes fortsetzt, d.h. die

Achse verschmälert sich aus einer Fläche zu einer Linie, wobei aber diese Linie innerhalb der unteren Fläche bereits vorbereitet ist.

Diese beiden verschiedenfarbigen Linien sind getrennt durch den unteren Rand der Pelerine, die stark in konkaver und konvexer Weise geschwungen ist. In dieser Form, als eine wenig betonte Linie inmitten einer stark verbreiteten Fläche, steigt die Kompositionsachse senkrecht mit einer linken Neigung nach rechts (d.h. gegen die Mittelachse) an bis zum Bart, der die Farbe des weiß-schwarzen Gewandstückes wieder aufnimmt. Die Form dagegen wird umgekehrt: aus der Zuspitzung der Mittelachsen-Fläche wird jetzt von der Bartspitze bis zur Kappe eine Verbreiterung. Diese Umkehrung bezieht sich auch auf die Form der Pelerine.

Die eigentliche Mittelachse: von der unteren Bartspitze über die Nase zum mittleren Grat der Kappe bleibt eine durch Mund und Stirn unterbrochene Linie, die mit einer leichten Neigung nach rechts ansteigt und wohl ganz nahe der Mittelsenkrechten endet. Dabei vollzieht sich dann noch einmal der Übergang von Weiß-schwarz zu Rot, jetzt aber getrennt durch die Gesichtsfarbe, und im ganzen überwiegt jetzt die Konvexe.

Reduziert man die ganze Kompositionsachse auf eine Linie, so ist diese dadurch charakterisiert:

daß sie keine Gerade, sondern eine Kurve ist und zwar eine solche, die aus konvex-konkav-konvex besteht;

daß sie aus zwei verschiedenen Farben besteht (Schwarz-Weiß und Rot-Violett), die dreimal wechseln;

daß sie in die Bildtiefe führt, im Gegensinn zu der Bewegungsrichtung der Figur, wodurch eine starke Spannung der zwei Tiefenrichtungen entsteht;

daß sie von einem Punkt links der Mitte dauernd nach rechts führt, aber nicht weiter als bis zur Mitte, wodurch ein kleines Stück der Breite gegen die ganze Höhe meßbar wird und die rechte Kompositionsachse auf die ideelle Mittelachse des Bildes bezogen wird;

daß das Verhältnis der Linie zu den angrenzenden Flächen gleicher Farbe ständig wechselt, was immer neue Beziehungen zwischen Breite und Höhe schafft;

daß die Kompositionsachse eine gewisse Tiefe nicht überschneidet, wodurch die auf sie bezogenen Teile der Figur von den nicht auf sie bezogenen Teilen des Raumes sich abtrennen. Es könnte allerdings der Zweck der helleren Gliederungen an der schwarzbraunen Rückwand sein, der Rechtsbewegung der Kompositionsachse eine Linksbewegung entgegenzustellen und so die Rückwand des Raumes in eine einseitige Balance-Beziehung zur Bewegung der Kompositionsachse zu bringen (von der Mitte nach dem Bildrand zu);

daß alle Massen rechts von der Kompositionsachse schwerer sind als die links, daß dementsprechend die rechte Seite sich senkt, die linke hebt oder, anders ausgedrückt, daß alle Waagrechten (Kurven oder Geraden) nach rechts unten geneigt sind, das Achsenkreuz also sowohl über die Höhe wie über die Breite aus der Rechtwinkligkeit der Bildebene verschoben ist, ohne daß deswegen die Beziehung auf dem Mittelachsensystem aufhörte. Denn die Hauptteilung der

Höhe findet etwa in der Mitte statt (zwischen Stuhlseitenlehne und linkem Arm des Kardinals), und die beiden anderen Hauptgliederungen (Horizont und Abschluß des Stuhlrückens) scheinen annähernd aus einer weiteren Zweiteilung gewonnen.

Als Ursachen für Form und Lage des Achsenkreuzes der Komposition sind also wohl anzusehen: erstens die Verteilung der Massen im Sinne der realen Neigung der schweren und realen Hebung der leichten Seite und zweitens die Kombination über Kurvensegmente und deren Wiederholung, Variation, Kombination, über einem winkligen Gerüst, wie es im Stuhl, aber auch in den Händen und dann in dem linken Teil der Rückwand zur Erscheinung kommt.

Bei der Verteilung der Massen geht Greco davon aus, daß zu beiden Seiten der Kompositionsachse verschieden große Massen vorhanden sind und daß die größere Masse auch die größere Fläche (Raum) einnimmt;

daß die größeren Massen das größere Gewicht und das größere Schwergewicht (Anziehung zur Erde) haben;

daß die sich senkenden und sich anhebenden Massen trotz der Kompositionsachse *eine* Masse bilden, d.h. daß die Kompositionsachse nicht dazu benutzt wird, um die durch sie geteilte Masse in sich selbst, d.h. in den Grenzen der Figur (Person, Gewand) zum Gleichgewicht zu bringen;

daß für das Bildganze ein relatives Gleichgewicht der Massen durch die dunkle Farbe und die senkrecht-

waagrechte Gliederung des kleineren, linken Teils der Rückwand hergestellt wird. In der Rückwand ist die bei der Figur leichtere, linke Seite die schwerere, obwohl sie die kleinere ist, und die bei der Figur schwerere rechte Seite die leichtere (wozu Licht, Farbe und Ornamente beitragen), obwohl sie die breitere und höhere ist.

Bis zu einem gewissen Grad scheint diese kontrapostische Rechnung von Figur und Raum für das Barock typisch zu sein (vgl. van Dyck), aber gewöhnlich scheint man doch der schwereren Körpermasse den kleineren und nicht den größeren Raumteil zu geben. Was bei El Greco paradox wirkt, ist, daß die Massen in Figur und Raum sich zwar kontrapostisch gegenüberliegen, die Flächengrößen von Figur und Raum aber auf derselben Seite (und nicht auf der entgegengesetzten) gleich sind. Es hängt dies wohl sehr eng damit zusammen, daß für El Greco – nachdem er das Nichtausbalanciertsein der Figur in sich selbst über die Figur in den Raum hinausgeführt und hier zu größerer Balance gebracht hat – nun auch im Raum selbst die Balance nicht absolut, sondern nur relativ sein soll, mehr ästhetisch potentiell als weltanschaulich aktuell.

Es kann dies ferner mit der Auffassung zusammenhängen, die El Greco vom Raum bzw. vom Verhältnis zwischen Figur und Raum hat. Der Raum (oder die Rückwand) bleibt auf der rechten Seite offen und auch auf der linken weisen die Waagrechtchen über den Rand hinaus. Besonders deutlich ist die Offenheit am Boden, wo der größte Teil der Muster überschritten ist. Nur nach der Tiefe hin schließt der Raum, und hier

ist der Abschluß eher absolut, da die Farben – sowohl die dunklen wie die hellen – nicht die geringste Schwingung haben.

Dieser absolute Abschluß der Rückwand wird noch durch Tiefengliederung der Figur betont. An die Hauptebene, die mit der $\frac{3}{4}$ -Ansicht diagonal durch das Bild gelegt ist, schließt (fast im rechten Winkel)



eine wesentlich kürzere Seiten-ebene nach rechts hinten, die an zwei verschiedenen Höhenstellen und auf zwei verschiedenen Breitenpunkten ansetzt und auf dieser kurzen Strecke

in eine größere Tiefe reicht als auf der jeweils dazugehörigen langen. Auf dieser kürzeren Seite scheint die Rückwand, wegen des kühleren Lichtes, etwas stärker zurückzugehen als auf der linken Seite, wo die größere Wärme und Dunkelheit sogar nach vorn zu drücken scheint.

Die Rückwand ist überhaupt im Winkel gebrochen und zwischen der Brechung der Figur (Grat rechts von der Mitte) und der Rückwand (Grat links von der Mitte) ergibt sich ein sehr verschobenes Parallelogramm (Raute) wie es am Boden in der Fläche gezeichnet ist.



In dieser aus  in  verzogenen Figur

scheint besonders klar zum Ausdruck zu kommen, daß es El Greco nicht auf eine absolute Balance, sondern auf die Gegensätzlichkeit mit den Bewegungs- und Verschiebungstendenzen ankommt. *Es handelt sich für ihn darum, entgegengesetzte Energieladungen*

in einem Spannungszustand rein dynamischer Natur zu erhalten und nicht darum, Massen ins Gleichgewicht zu bringen.

Damit ist allerdings die Frage des Verhältnisses von Figur (Körper) und Raum noch nicht hinreichend beantwortet. Man muß wohl vorher das Problem lösen, was El Greco unter Körper und Raum versteht.

Der Körper des dargestellten Menschen ist aufs engste mit dem des Stuhles verbunden, so besonders im Auflehnen der Arme auf die seitliche Stuhllehne, in der Beziehung des Rots der Rückenlehne zum Rot-Violett des Gewandes. Aber der Stuhl ist eine Stufenfolge von Ecken, von denen die meisten überdeckt sind. Der Körper des Menschen ist eine Folge von Rundungen (konkaven und konvexen) – dies im Gegensatz zu Aeg.[?], wo sich der Mensch der Ecken des Sitzes genau anpaßt und auch in rechtwinklig sich begegnenden Ebenen (Flächen) sich aufbaut. Rechtwinklig sich begegnende Geraden (ohne die Stufenbewegung in die Tiefe) finden sich links an der dunkelbraunen Rückwand als hellbraunes Muster.

Kann man daraus schließen, daß für El Greco die Rückwand auch ein Gegenstand ist? Oder umgekehrt: daß eine Formbeziehung zwischen Gegenstand und Raum gesucht wird?

Der Körper des Menschen baut sich in drei Etappen auf, die eine gewisse Verwandtschaft in ihren Grenzformen haben.

Schema:  (mit Umkehrung im Kopf); ebenso verwandt ist die Begegnung von zwei Ebenen, die schon besprochen wurde.

Die Hauptunterschiede sind derjenige von konvex (unten) und konkav (oben) und konvex im Kopf, sowie von abnehmendem Flächenumfang, der sehr viel stärker von der zweiten zur dritten Etappe als von der ersten zur zweiten ist. Dank der Folge ähnlicher Formelemente verschwindet immer die untere Etage unter der oberen.

Der Körper besitzt außer den ziemlich scharf betonten Umrissen zwei Binnenlinien, die starkes Interesse beanspruchen: die Kompositionsachse (von deren Lage und Form ausführlich gesprochen wurde) und die Kante des Modellierungswinkels, rechts von der Mittelachse. An dieser letzteren ist zu beachten, daß die Kante der unteren und die der oberen Etappe nicht auf *einer*, sich kontinuierlich fortsetzenden Linie liegen;



die obere Kante ist ein gutes Stück weiter nach rechts geschoben und die linke Hand vermittelt den Abstand. Allerdings setzt sich die untere Linie nach oben hin fort, aber als Vertiefung und nicht als Grat.

Die Form dieser Kanten ist nicht dieselbe: sie ist oben zackiger als unten. Während die Kompositionsachse nur für die Figur gilt und keinerlei Funktion für den Raum (außerhalb der Figur) hat, obwohl sie stän-

dig in die Tiefe läuft, hat die Modellierungskante der Figur eine Beziehung zur Brechung der Hintergrundwände. Doch ist jede direkte Verbindung der äußeren und inneren Kante vermieden; allerdings weichen die Teile rechts von der Figurenkante in zunehmendem Maße nach links (hinten auf die Raumkante). Das ist vielleicht einer der Gründe ihrer Schrägstellung. Es ist dann die, in Halshöhe überschnittene Grenze der Rückenlehne des Stuhles, die auf die Raumkante weist.

Während man sich also von der Kante aus in zwei Richtungen nach hinten bewegt, weisen die Formen auf dem kürzeren rechten Schenkel auf den linken Schenkel und die Kante des Raumwinkels. Auf diese Weise werden wieder Figur und Raum aufeinander bezogen. Gleichzeitig halten diese Formen die Neigung der Massen nach rechts auf. Die beiden aufeinander bezogenen Schenkel der Figur und des Raumes sind die kürzeren und die dunkleren.

Die folgenden Verbindungen stehen sich gegenüber: die völlig verschiedenen Farben in Figur und Raum; der Kontrast von Flächen und Ebenen; die Betonung der Grenze auf der verkürzten Seite der Figur; der Schlagschatten am Boden; die vollständige Passivität des Raumes und die große Energieladung und potentielle Bewegung in der Figur, der Gegensatz von glänzend zurückgeworfenem Licht und matt eingesogendem Licht und Schatten.

Aber dies alles ist doch wohl sekundär gegenüber dem *fundamentalen Faktum*, daß *der Raum leer und die Figur voll ist*; daß die Figur so stark in sich selbst

begrenzt ist – zum mindesten nach allen Seiten, außer nach vorn –, daß nichts von ihr ausstrahlt, um den leeren Raum zu füllen; und daß das Gleichgewicht, das in der Figur aufgehoben ist, auch durch den Raum nicht oder nicht ganz, sondern nur relativ wiederhergestellt wird.

Der leere Raum hat nicht die Form eines Kastens: es fehlen gerade die Seitenwände, und er ist auch nicht gebraucht als die letzte Gestalt, die eine Figur oder Figurengruppe zusammenfaßt. Während die Figur in sich selbst zusammengefaßt ist und zugleich sich selbst *nicht* genügt, sondern über sich hinausweist – einmal durch die Neigung nach rechts, dann durch die verschiedenen Zuspitzungen nach unten und nach rechts hinten –, ist der Raum nicht in sich zusammengefaßt und offen.

Diese Offenheit ist am größten nach vorn, denn der Kardinal ist teils durch das kalte Licht, das von seiner Oberfläche ausstrahlt bzw. zurückgeworfen wird, teils durch seine potentielle Aktivität, teils durch seinen Blick, der nicht mit der Orientierungsrichtung der Figur zusammengeht, auf den Betrachter bezogen, wenn auch in der ganz eigentümlichen Weise, daß sich eine menschliche Beziehung nicht herstellt – dank des Charakters des Kardinals.

Der Kasten ist nicht mehr als ein orthogonales System, gesehen von einem Betrachter in der Mittelachse vor ihm (in einer bestimmten Distanz, die für die Gliederung in planparallele Ebenen und für das Maß an Verkürzung verantwortlich ist), sondern von der Seite, d.h. mit Blick auf die rechte Kante, wodurch sich das lotrechte System verschiebt, die

Planparallelität ihre Unterlage verliert und der Gegensatz zwischen einer kurzen und einer langen Achse, zwischen zwei offenen Seiten und zwei geschlossenen entsteht, und zwar derart, daß die offenen Seiten des Raumes von der Figur geschlossen werden, während die geschlossenen Seiten des Raumes in der Figur selbst nicht, oder nur sekundär und fragmentarisch in der Rückfläche der Stuhllehne zur Geltung kommen.

Dabei ist zu beachten, daß die vordere Kante des verschobenen Kastens im Licht ist, die hintere als Schwarz oder Braun-Schwarz gegeben ist. Dieser Gegensatz von kaltem Weiß vorn und wärmerem Schwarz hinten verkleinert eher die Erstreckung dieser kürzeren Diagonale des über Eck gesehenen Kastens, während allerhand Mittel angewandt worden sind, um die längere zu verlängern; diese Mittel liegen rechts vorn auf der Figur, links hinten in der Wand.

Wenn hier das Leonardo-Motiv des Gegensatzes von endlicher und unendlicher Diagonale auftaucht, so bestehen die Hauptunterschiede darin, daß die Diagonalen z.T. an die Figur gebunden sind und vor allem, daß die Figur nicht mehr benutzt ist, um den Gegensatz auszubalancieren, sondern um zu zeigen, daß er durch das Verhältnis von Körper und Raum nicht ausbalanciert werden kann. *Die äußere Mächtigkeit der Figur und die große Masse des Kardinalgewandes wird so gerade zu einem Mittel, die Ohnmacht der irdischen Welt, selbst in ihren höchsten sozialen und religiösen Stellungen, zu betonen und auf eine Überwelt außerhalb des Bildes zu verweisen.* Dies wird aber hier nicht dadurch erreicht, daß die Figur direkt

in diese Überwelt hineinstrebt, sondern umgekehrt dadurch, daß versucht wird, sie *in sich zu konzentrieren*.

Diese Konzentrationsfähigkeit ist begrenzt: keine der Kurven wölbt sich in sich selbst zurück, sie alle öffnen sich nach außen. Die Konzentrationsachse der Figur und die Raumachse, auch der Figur, sind gänzlich auseinandergenommen. Die Figur zeigt eine potentielle Aktivität, die durch die Verschiebung der Augenrichtung aus der Körperichtung etwas Unruhiges, Spionierendes, Äußerliches bekommt.

Anstatt von einer endlichen und einer unendlichen Diagonale in einen über Eck gesehenen und darum verschobenen Kasten zu reden, wodurch das Orthogonalsystem gliedernder, planparalleler Ebenen ausgestaltet wird zugunsten von Schräg- oder Diagonalebene, kann man von dem Gegensatz zweier offener und zweier begrenzender Raumseiten reden, resp. je drei, wenn man Boden und Decke hinzunimmt. Die schließenden Seiten wirken als unmittelbare Grenzen der Figur, so daß hier Raum etwas Endliches ist. Die offenen Seiten dagegen werden so wenig geschlossen, daß sie nur an der Figur erscheinen und zwar ein gutes Stück von den Rahmengrenzen entfernt. Hier also ist der Raum unendlich offen, und die Figur weist zum Teil durch das reflektierte Licht, zum Teil durch die zugespitzten Umrißlinien, zum Teil durch die Trennung und Einbuchtung zwischen den Umrißlinien in diese Unendlichkeit.

So hat El Greco den Menschen zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit gesetzt – Raum ist für ihn nicht eine Gestalt, sondern dieser Spannungskontrast,

wobei (und das ist das Paradoxe) das Unendliche, Offene nicht hinten liegt, wie bei perspektivischer Rechnung, sondern vorn. Der Mensch ist gleichsam aus dem Unendlichen ins Endliche oder gegen das Endliche gesetzt – ohne die Fähigkeit, diese Gegensätze, sei es durch die religiöse Macht seiner sozialen Stellung, sei es durch seinen persönlichen Charakter, sei es durch die schöpferische Macht des Künstlers, auszugleichen oder aufzuheben. *Das Diesseitig-Irdische und das jenseitig-Überirdische, das Immanente und das Transzendente drohen so in einem Dualismus auseinanderzufallen.*

Die Wahrnehmung findet kaum eine betonte Augenhöhe. Am ehesten könnte man von einem Augenpunkt sprechen, der auf der Kompositionsachse liegen würde, dort, wo diese dem unteren Rand der Pelerine begegnet. Von diesem aus mißt man auf der Waagrechten sehr große Längenunterschiede zwischen der kurzen Strecke nach links und der langen nach rechts. Dagegen sind die Strecken nach oben (Kopfbedeckung) und nach unten (scharf aufgestellte Gewandspitze) annähernd gleich lang, und vielleicht ist die größte Erstreckung nach rechts auf der Pelerine nicht viel kürzer.

Würde man also an diesem Augenpunkt einen Zirkel ansetzen, so bekäme man wohl annähernd nach rechts hin einen Halbkreis; nach links dagegen haben wir ein *viel* weniger hohes Kreissegment. Diese Ungleichheit der Kurvenhöhen ist aber nur ein Bruchteil der Ungleichheiten. Es kommen die Abnahme der Krümmung nach oben, die Verschiedenheit der Ein-

schnitte für die Etagenbildung und anderes hinzu. Die Gesamtform ergibt eine etwas schräg stehende Birne, die in ungleiche Teile geteilt ist und deren Grenzen keinerlei Symmetrie der Form haben.

Das andere auffallende Moment ist, daß El Greco hier zwischen der Erstreckung in der Breite und der in der Höhe noch eine starke Konkurrenz spürt und sich nicht für ein absolutes Übergewicht der Höhe entscheiden kann. Man könnte hierin noch die Nachwirkung von Renaissanceinflüssen sehen, die erst allmählich zerstört und überwunden werden, ganz ähnlich wie bei dem Kastenraum, aber auch eine bestimmte Entwicklungsstufe seines religiösen Gefühls. Wenn die Spitze der Figur auch oben liegt und die Verschmälerung nach oben hin (trotz der Wiederholung der geneigten Waagrechten) sehr stark wird, so hat doch dieses Ansteigen in Etagen mit betonten Waagrechten ein langsames Tempo. Außerdem aber und vor allem kommt das Licht von oben – die Stirn ist besonders stark beleuchtet – und nimmt dann nach unten hin an Wärme, an Helligkeit, an Intensität ständig ab, so daß der Boden weder ganz hell noch ganz dunkel ist. (Starke Dunkelheiten sind selten und finden sich nur auf der linken Rückwand).

Das Licht fällt also in Gegenrichtung zur Figur und strahlt gleichsam von einem imaginären, ideellen Einheitspunkt in zwei oder drei Richtungen auseinander und findet am Boden ein Ende. Dieses Auseinanderstrahlen des Lichts in mehrere Bahnen verlangsamt wohl auch das Tempo, aber es bleibt doch hier eine Aktivität der Bewegung, die für die Figur mehr in den Randlinien liegt (die wie stützende Strebepfeiler wir-

ken), als daß sie eine positive und betonte, von der Emotion oder dem Bewußtsein gewollte Strebekraft der Person selbst sein könnte. Im Gegenteil: Die Figur erleidet passiv das Licht, das immer kälter wird und so die Inadäquatheit von Lichtfall und Figur anzeigt. Man könnte sogar sagen, daß das, *was dem Kardinal bewußt wird, geradezu die Unangemessenheit seines eigenen Wesens und der Gnade des Lichts ist sowie der Entschluß, diese persönliche Inadäquatheit seiner Person durch die Ausnutzung seiner religiösen Machtstellung auszugleichen.* Wenn El Greco ein Mystiker war oder auf dem Wege war, einer zu werden, so war sein Modell der Antimystiker, der Dogmatiker, der Großinquisitor in Person. Und El Greco respektierte das Modell, aber zugleich denunzierte er es als der Gnade fremd und unwürdig. Er zeigte seine göttliche Unwertigkeit im Gegensatz zu der Betonung seiner kirchlichen Machtstellung, die dadurch zu einem Krampf wird: zum Krampf der Verfolgungs- und Herrschsucht.

Der Werkstoff ist durch die folgenden Momente charakterisiert:

Das große Überwiegen des Rot-Violett in der Gewandung der Figur, das kaum genügend ausbalanciert ist durch die Farben der beiden Wände und des Bodens. Diese *eine* Farbe dominiert nicht nur in der Figur, sondern auch über den Raum.

Das Rot-Violett ist kalt, glänzend, hell, licht und unruhig bewegt durch Falten.

Es erhält einen besonderen Kontrastakzent

durch das *Weiß über Schwarz* in dem Hemd, das fahl, matt und in durchscheinenden Schichten gegeben ist, während das Rot-Violett nur eine Schicht hat. Die Kälte ist fast unmenschlich und richtet sich sowohl gegen andere Menschen als auch gegen den Kardinal selbst. Sie bezeugt einen Asketismus, der sich mit dem Glanz einer sozialen Machtstellung verträgt, aber nicht mit der Tiefe und Wärme der Reflexion oder gar Kontemplation. Es herrscht ein Intellektualismus, der nicht durch Gefühle ausbalanciert, sondern durch Willen zur Macht und durch Anlage zum Verdacht, zur Beargwöhnung gesteigert ist. Gegenüber der dominierenden Mächtigkeit des Rot-Violett kann das *Weiß auf Schwarz* nur Tod bedeuten, und es ist bezeichnend, daß es einen großen Teil der Kompositionsachse einnimmt. *Der Tod ist das Zentrum dieses Machtwillens durch Selbstvernichtung und Erhöhung zu einer sozialen Position.*

Während das Licht von der Oberfläche des Gewandes zurückgestrahlt wird und in seiner Weiße, die sich kalt von einem warmen Grund (Rot-Violett) abhebt oder diesen geradezu aufzehrt, etwas Blendendes hat, ist die Stofflichkeit selbst dicht, unnachgiebig, scharf brechend, metallisch. Das Gewand wird dadurch wie ein Panzer, hinter dem sich die relativ große Weite und Schwere im Körper zurückzieht, der fast ungreifbar und darum gewichtslos wird.

Das Gewand (und die soziale Stellung, die es repräsentiert) beherrschen nicht nur das Bild und den Beschauer, sondern auch den Menschen, der es trägt. Der Kopf hat eine relativ geringe Schwere im Verhältnis zum Gewand – im Gegensatz zum Papstportrait

des Velasquez oder Raffaels. Überhaupt nimmt die Schwere der Massen innerhalb der Figur nach oben hin ab, wenn auch vielleicht nicht auf einmal, sondern in Etagen. Für die drei Raumebenen kann man das keineswegs sagen: Der Boden ist eher leichter als der linke, dunkle Teil der Wand, wenn auch wohl schwerer als der rechte, hellere.

Was die Konstituierung des Werkstoffes betrifft:

Die verschiedenen Qualitäten der Gegenstandsstoffe sind durchaus berücksichtigt, so das Satin im Gegensatz zum Leinen und zum Samt (?) der Rückenlehne, das Haar im Bart, Marmor(?) - Parkett, Holztür, Brokattapete (?), Einfassung der Brille. Sie stehen in ihrer Verschiedenheit neben- und gegeneinander, und es ist kein Versuch gemacht, sie *direkt* miteinander zu versöhnen oder auf einen begrifflichen Generalnenner zu bringen. Man kann auch nicht einmal sagen, daß die Mannigfaltigkeit der Stoffe sich gegenseitig relativierte und so auf das Absolute hinweise. Doch sind sie in ihrer Nachdrücklichkeit graduert: Die Stoffcharaktere an der Figur sind stärker betont, als die an den drei Raum-bildenden Ebenen (die auch stärker im Halbton und im Schatten stehen als die im Licht stehenden der Figur). Doch kann man selbst bei dem betontesten Gegenstandsstoff – dem Satin des Kardinalmantels und dem Leinen des Hemdes – nicht sagen, daß sie um ihrer selbst willen stünden.

Im Darstellungsmittel haben Farbe, Licht und Linie starke Bedeutung, und man kann nicht sagen, daß das eine das andere unterdrücke. Die Farbe ist gleichsam das Fundamentale, d.h. sie liegt zugrunde, und die

verschiedenen Farben disponieren verschiedene Flächen innerhalb der ganzen Bildfläche. Das Licht liegt darüber, ebenso der Schatten; je extremer beide werden, desto mehr lagern sie auf der Farbe und verzehren diese durch Weiß oder Schwarz, aber immer setzt sich die Lokalfarbe noch durch: Je mehr dagegen ein Mittelton gewählt ist, desto stärker wird die sichtbare Dualität von Farbe und Licht ersetzt durch eine Einheit. Licht und Schatten ergießen sich also über die Farbe und modifizieren sie (nach weiß und schwarz).

Das Licht ist die höhere, aktivere Macht, die Farbe mehr eine widerstehende Materie. Das Licht immaterialisiert nicht die Farbe, es materialisiert sich vielmehr an der Farbe, aber doch als etwas von der Farbe Verschiedenes. Dort, wo die Farbe etwas stärker hervortritt (als Lokalfarbe), ist sie wärmer als das Licht, dessen weiße Kälte außerordentlich extrem ist. Das Licht macht alles fahl, bleich, es treibt den Eigenwert der Farbe gegen seine Aufhebung. Das Licht ist vielleicht weniger als unmittelbarer Repräsentant des Absoluten gegeben, denn als die Kraft, welche imstande ist, *das Irdische relativ erscheinen zu lassen, es in Frage zu stellen.*

Es ist fraglich, ob die Einfallsrichtung des Lichtes senkrecht von oben ist, also dem Anwachsen der Figur zum Dreieck entgegengesetzt; man könnte auch annehmen, daß es aus der linken



Ecke oben kommt und der Drehung der Figur in die Dreiviertelansicht parallel ist.

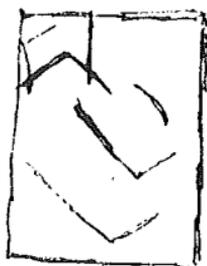
Es würde also auf der Diagonalen entlang des verschobenen Rauten-Kastenraumes laufen und zwar am

intensivsten und kältesten auf der mittleren Diagonale, weniger intensiv und wohl auch weniger kalt auf der vorderen (unten) und am wärmsten auf der hintersten (Stirn).

Das Licht oder die Lichtdifferenzierungen werden also wesentlich dazu benutzt, um die Raumtiefe in diagonale Parallelschichten zu unterscheiden. Dies ist wichtig für die Modellierung; ähnlich wie es in der Renaissance planparallele Ebenen gibt, so gibt es hier mehrere parallele Schrägebenen, die die verschiedenen Rahmenseiten untereinander oder mit den Gegenschrägen der Tiefe verbinden.

El Greco hält hier also die Idee der Parallelität der Schichten fest, aber er ersetzt die Planparallelität durch Diagonalparallelismus. Die Pläne, die parallel zur Bildfläche liegen, sind auf Grate reduziert.

Die Linie wird nirgends durch das Licht vernichtet, selbst da nicht, wo die Figur durch die $\frac{3}{4}$ -Ansicht in die Tiefe gerückt ist; jede Rücksicht auf Luftperspektive ist damit ausgeschaltet. Andererseits ist die Linie nie gebraucht, um etwas zu fixieren; sie entsteht aus dem Bedürfnis, Farbflächen gleicher oder verschiedener Art (oder Lichtstufen) gegeneinander abzugrenzen. Die Linie ist entweder eine Schattelinie oder eine Lichtlinie oder das bloße Aneinanderstoßen von Licht und Schatten derselben Farbe. Sie wird nirgends autonom, wenn es auch viele Graduierungen ihrer Betonung gibt.



Man könnte also *zusammenfassend* sagen, daß das Licht das aktivste und unabhängige Element im Bild

ist. Es zwingt die vorgegebene Farbe in eine gewisse Abhängigkeit, ohne ihren Lokalcharakter vernichten zu können, der sich als Widerstand erhält. Dabei kommt es überall zu scharfen Abgrenzungen durch Licht- und Schattenlinien, die einerseits große Flächen andererseits vielfache Gebrochenheit und Unruhe ergeben.

Der Geiststoff wendet sich vielmehr an das Darstellungsmittel als an den Gegenstandsstoff oder an den Rohstoff. Aber beide behalten doch eine gewisse Sonderbedeutung in und unter dem Darstellungsmittel. Der Rohstoff hat eine bestimmte Dicke und Dichtigkeit und Schwere, welche die Schwere des Gegenstandstoffes unterstützen. Es ist eine gewisse Liebe für den Rohstoff vorhanden, die aber weniger unmittelbarer sinnlicher Genuß ist als Enthusiasmus für die Möglichkeit, der Materie als Materie geistige Ausdruckswerte abzurufen – und zwar verschiedene: des Machtglanzes und der Todesbleichheit.

Technisch ist eine gewisse Lockerheit und Handschriftlichkeit des Auftrags vorhanden, trotz einer bestimmten Glätte des Gesamteindrucks. Der Eindruck des Willkürlichen, Unberechenbaren, Gemachten, des Veränderlichen, des Nichtfixierten und Nichtfertigen ist in verschiedenen Graden vorhanden – am geringsten vielleicht im Gesicht, das fest, geschlossen und fertig wirkt. Sobald man es mit den Händen vergleicht, die lockerer, fahler, morbider sind, fragt man sich, ob das Gesicht von diesem Prozeß der Auflösung und Zersetzung, die überhaupt unten größer ist als

oben, noch nicht erreicht ist. Durch die Technik entsteht so der Eindruck bewegter Unruhe, eines unberechenbaren Wechsels innerhalb fest gefügter Grenzen des überraschend Unberechenbaren. Das kann verstanden werden als Prozeß des Übergangs vom Entschluß (der geheim bleibt) zur Aktion der Person, die ein Ziel fixiert hat, oder auch als die Auseinandersetzung zwischen Licht und Volumen, wodurch Einbuchtungen und Grate mit scharfen Wendungen in Winkeln und Kurven innerhalb der Grenzen größerer Flächen entstehen.

Dabei sind besonders betont und für die dargestellte Figur charakteristisch: die Formen der Modellierungsgrate und die Art, wie diese mit den Randlinien größerer Flächen verbunden sind. Der untere Grat rechts hat als Lichtlinie, als abgerundete schmale Fläche die Form:



Darüber und nach rechts verrückt findet sich dann die weitgehend unkurvige, winklige Form, eine weiße Schrägfläche, die



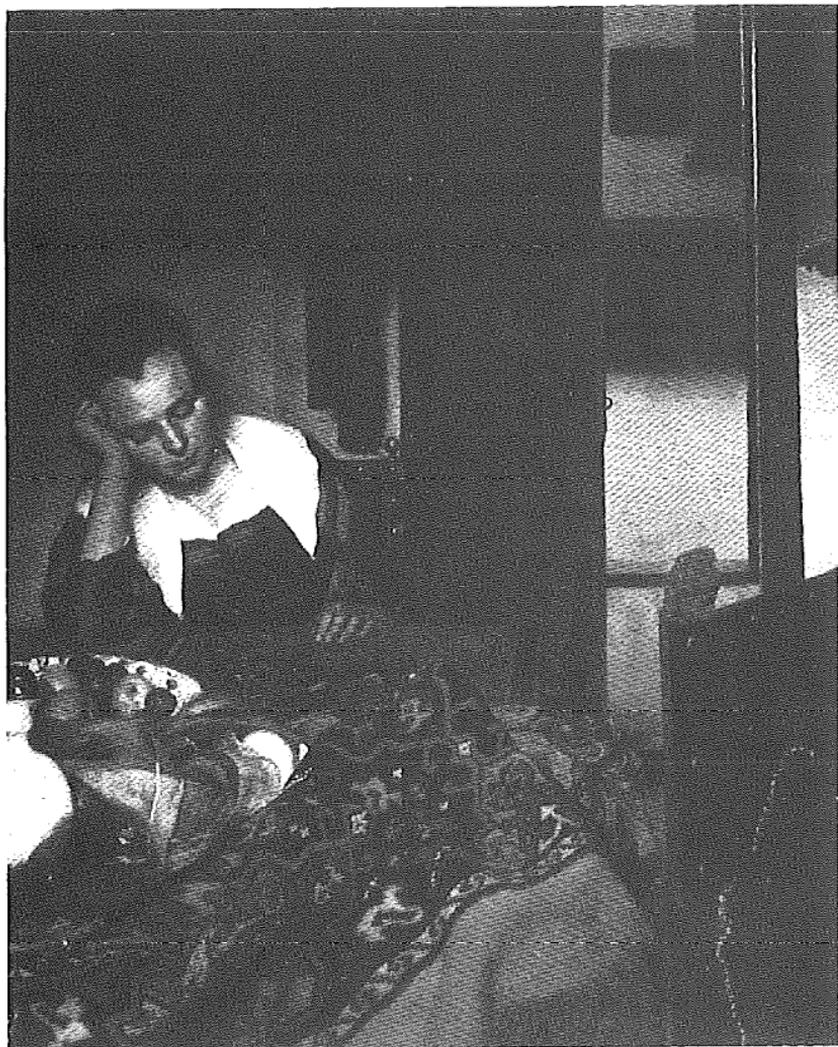
sich nach oben hin öffnet, auf den drei anderen Seiten, aber von verschiedenen Dunkelheiten begrenzt ist. Diese Faltenlinien scheinen ganz unmittelbar eine geistige Ausdrucksbedeutung zu haben.

Dasselbe gilt von den tief eingesenkten, eingeschnittenen Dunkelheiten, in die sich das Auge wie in eine unauslotbare Tiefe zwischen sehr begrenzten Uferlinien verliert. Sie haben etwas Weiches neben

der geschnittenen Schärfe der Grat- und Randlinien und sind verhältnismäßig selten. Die Linien unterliegen einer Hierarchie von Betonungen, die bald bis zur Isolierung aus dem Zusammenhang geht und bald bis zur Ein- und Unterordnung unter die Fläche. Neben der Form der Linien – es stehen Gerade mit Begegnung in scharf betontem Winkel neben Kurven mit vielfachen Wendepunkten – sind es diese Unterschiede im Grad der Betonung (und in der Qualität als abhebende Schattenlinie und als andrückende Lichtlinie), die im Bild den Eindruck einer großen, inneren Erregbarkeit innerhalb geschlossener Grenzen geben, den eines beherrschten Brodelns und Gärens?

Dieser Mensch hat weder eine Beziehung zu Gott noch zur irdischen Welt, sondern nur eine zum Tod und zur Macht. Er tötet, weil er glauben möchte und nicht glauben kann und darum den Tod fürchtet. Er haßt sich selbst, seine eigene Ungläubigkeit in dem andern und tötet den andern, um durch solche Macht- und Gewaltakte den fehlenden Glauben zu erringen, als ob die Existenz des Molochs und der Glaube an seine Existenz durch die Zahl der Hekatomben bewiesen und errungen werden kann.

Jan Vermeer:
Schlafendes Mädchen



Jan Vermeer, Schlafendes Mädchen, ca. 1657

Das Bild besteht aus einem *auffallenden* Gegensatz:
aus schweren und gedeckten Farben für Gegenstände und Menschen, gesammelt wesentlich in dem unteren Drittel des Bildes und besonders in den zwei Dritteln links unten (Tisch mit Tuch, Teller, Krug, das Mädchen selbst und im rechten Drittel die Stühle);

aus leichten und transparenten Farben, die Raumöffnungen und Raumgrenzen angeben (Boden und Wände). Es sind also die dünneren, leichteren, transparenteren Farben, welche den Raum bilden, in dem die Objekte und Personen mit dickeren, schwereren und gedeckten Farben einen kleinen Teil einnehmen.

Diesem starken Kontrast in den Farben geht parallel ein Kontrast in den Linien:

Die Gegenstände sammeln sich um den weißen Krug am linken Rand des Bildes in Kurven, und diese Kurven werden dann nach dem Bildinneren hin zur Schräge (Diagonale), die einen Teil des Bildes durchschneiden;

der räumliche Teil dagegen besteht aus mehreren Waagrechten und Senkrechten, die sich begegnen und unterbrechen und dann weiter laufen (die meisten Waagrechten auf gleichen Höhen).

Die *Lichtkomposition* macht diesen einfachen Gegensatz nicht mit. Die größten Schatten liegen im oberen Viertel des Bildes (mit Unterbrechung) und im unteren *rechten* Viertel. Abgesehen von den beiden Weiß (im Krug und im Halstuch) wird das Bild nach hinten und rechts heller. Im ganzen kann man wohl sagen,

daß das untere Drittel links (d.h. die Objekte) hell gegen einen dunklen Grund stehen, wobei die Farben (hinterer Rand des Tisches und Kleid des Mädchens) selbst nach hinten zu dunkler werden, während die Stühle rechts dunkel gegen einen hellen Grund stehen. Also auf ungefähr $\frac{2}{3}$ der Breite Hell gegen Dunkel und auf $\frac{1}{3}$ der Breite Dunkel gegen Hell.

Diese Einteilung fällt ungefähr zusammen mit den Diagonalen der offenen Tür einerseits und vom Mädchenkopf zur Tischdecke (vorn) andererseits. So aufgefaßt geht dann die Licht-Schattenkomposition doch wohl parallel mit der Farben- und Linienkomposition. Der gegenständliche Teil (mit schweren und gedeckten Farben, Kurven die Diagonale werden) steht Hell gegen Dunkel, und der räumliche Teil (mit leichten und transparenten Farben und senkrecht-waagrechten Linien) steht Dunkel gegen Hell.

Die beiden (Gegensatz-)Gruppen sind z. T. scharf kontrastiert, z. T. eng miteinander verbunden:

Diese doppelte Tendenz wird durchgeführt

- a) durch die Verteilung der Schatten;
- b) durch die (variierte) Wiederholung gewisser Farben;
- c) durch die Art der Benutzung der Diagonale zwischen Kurven und Senkrecht-Waagrechten.

Die *Linienkomposition* ist ferner charakterisiert durch *den Kontrast* zwischen dem Vorhandensein erstens einer zentrierenden Achse (der vordere innere) Rand der Tür, welche einerseits den Blick sammelt, andererseits die Kontrastglieder trennt und

zweitens einer zentrifugalen Tendenz nach den Rändern zu, die links durch den Krug, unten durch den Treffpunkt auseinanderlaufender Diagonalen, hinten und oben durch das Bild an der Wand begrenzt ist. Unten und besonders rechts ist die Sammlung der Zentrifugalkräfte viel geringer als links und oben.

Man kann es auch so ausdrücken, daß der weiße Krug links und das dunkle Bild oben hinten Halte- und Sammelpunkte für die Zentrifugalbewegung sind; sie schaffen ihr ein Zentrum, in dem sie aufgehalten wird.

Der Begegnungspunkt der Diagonalen unten dagegen ist Ausgangspunkt für die Zentrifugalbewegung; er liegt unmittelbar senkrecht unter dem zusammenfassenden Bild, vermittelt durch die ganze Höhe des Randes der offenen Tür.

Dem Sammelpunkt des Kruges links unten entspricht rechts weder ein Sammel- noch ein Ausgangspunkt. Es liegt zwischen zwei Schatten (oben und unten) eine Helligkeit, aber weder die Schatten noch die Helligkeit schließen das Bild (der Rand überschneidet den Stuhl!); trotzdem öffnet sich das Bild nicht ins Unendliche.

Wir haben also von der Achse aus das Schema ←



oder:  , wobei die Senkrechte als Tiefe zu verstehen ist.

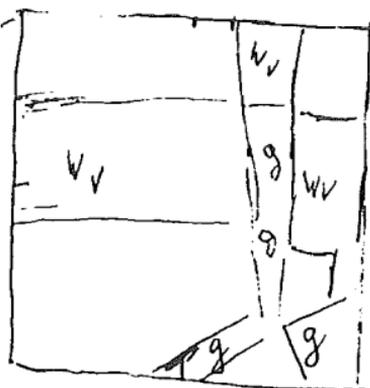
Der Unterschied zwischen der *Behandlung der Dimension der Waagrechten und der Tiefe* ist der, daß wir auf der Waagrechten zwei verschieden lange entgegengesetzte Zentrifugalrichtungen haben, während auf der Tiefendimension ein einziger sich nach hinten öffnender Keil von unten nach oben durchzulaufen scheint. Diese Einseitigkeit und Kontinuität der Richtung wird jedenfalls dadurch unterstrichen, daß es dasselbe Gelbbraun ist, das sich zuerst schwer und gedeckt (als Decke), dann leicht und transparent als Fußboden realisiert und daß an dem Öffnungspunkt ein helles und ein dunkles, ein kühleres und ein wärmeres Braun sich gegenüberstehen.

Eine analoge, wenn auch diskontinuierliche Beziehung ergibt sich in der waagrechten Dimension: Wir haben ein Weiß mit Violett, wobei links die blauen (dunklen) Töne des Violett mehr betont sind, rechts die rötlichen hellen; zwischen beiden aber (hinten und oberhalb) liegt ein weiteres Weiß (an der Abschlußwand) mit anderen Nuancen von Violett, die sich jetzt in senkrechter Richtung aufhellen, unterbrochen von einem Braun. Man könnte also als Schema angeben, daß ein Farbenkreuz auf einer nach rechts verschobenen Achse vorhanden ist: der senkrechte Balken gelb(-braun), der waagrechte weiß-violett.

Dann ergeben sich für ein solches Schema die folgenden Eigentümlichkeiten:

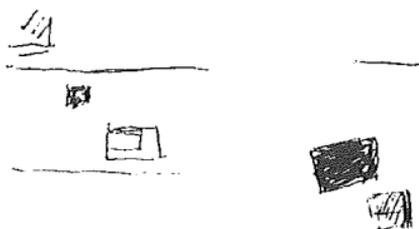
I. Es ist überall auf der *waagrechten violetten Skala* eine Beziehung zur braunen hergestellt.

Erstens links, wo vom Violett die blauen Töne überwiegen, steht ein warmes goldenes Braun vor dem Violett (zwei dunkle Mitteltöne getrennt durch das krasse kalte, dicke Weiß des Schals); außerdem aber wird noch neben das warme Goldbraun ein schmaler



Andererseits aber wird gegen das Weiß-Blau-Violett ein schmaler Fleck des schwarzblauen Haares gesetzt.

Zweitens rechts, wo das Weiß-Violett heller ist und mehr Rot enthält, wird *vor* es eine relativ große Fläche von Blau-Schwarz (Stuhllehne) gesetzt und vor diese ein dunkles Braun. Das Prinzip ist dasselbe: das Violett wird als Grund gehalten, und wo es mehr blau ist, wird ein Rot (Braun) davorgesetzt mit einem sekundären Schwarz-Blau, während dort, wo es röter ist, ein Blau-Schwarz davorgesetzt wird mit einem sekundären Braun. Es geht so über den waagrechten Streifen als Hintergrund die Farbenfolge Blau-Braun-Blau – Braun diagonal in den Vordergrund. Diese Farbdiagonale wird nach oben hin durch ein dunkles Braun (Bild) fortgesetzt, das blau-schwarz eingeraht ist.



Durch diese relativ nahe Vereinigung in *einem* Gegenstand kommt die Bewegung zum Abschluß. Die beiden

Enden (rechts unten und links oben) sind als Dunkelheiten Abschlüsse, werden aber vom Bildrand als Gegenstände überschritten.

II. Auf der senkrechten, gelb-braunen Skala haben wir von unten ab

ein helleres (und kühleres) neben einem wärmeren (und dunkleren) Braun – beide schwer und gedeckt, das hellere eindeutiger in der Materialität als das andere;

ein noch helleres, leichteres und transparenteres Gelb (am Boden) und davor ein Schwarz-Blau, begrenzt durch die (olivgrüne?) Türschwelle. Dieses Gelb hat einen leicht violetten Schatten;

ein helles transparentes Gelb (Braun) am Boden. Dieser Teil liegt *innerhalb* der Kreuzung mit den waagrechten Weiß-violett-Streifen, scheint aber von diesen ganz unberührt. Es wirkt sich hier das Olivgrün der Tür und des Türrahmens gleichsam als Durchbrechung des Zusammenhangs aus und als Rahmung des Violetts links und rechts, während das transparente Gelb sich über diese Grenzen (im hinteren Raum) auszubreiten scheint, als ob um die Ecke ins zweite Zimmer gemalt worden wäre.

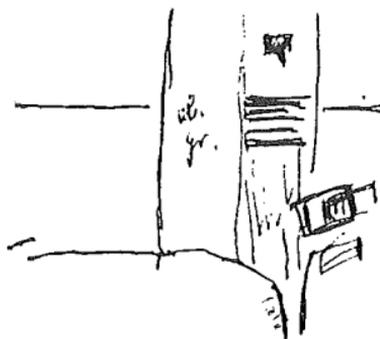
Es folgt jetzt in der Höhe der abschließenden Wand, nicht mehr auf dem in die Tiefe gehenden Boden, das dunkle Braun gegen das dunkle Violett und dann ein Weiß-Violett, *vor* dem sich ein blau-

schwarzes Bild und daneben ein gelb-brauner Rahmen befindet.

Die beiden Farbmotive auf der Waagrechten (Diagonale?) – helleres Braun gegen Dunkel-Violett und Blau-Schwarz gegen etwas helleres Violett – sind also hier auf einen engen Raum der Tiefen-Höhen-Dimension zusammengebracht, wie dies zum Teil bereits im Vordergrund der Fall war.

Ferner aber ist auf diesem senkrechten Kreuzarm Höhe und Tiefe ebenso eng aneinander gebunden, wie die Waagrechte isoliert und in ihre beiden entgegengesetzten, zentrifugalen Richtungen zerlegt ist. Man könnte sagen, daß die Höhe in mehrere diskontinuierliche Pläne zerlegt ist: einen vorderen (Stühle), einen mittleren (Wand des vorderen Raumes) und einen hinteren, die – abgesehen von der Wiederkehr gleicher Farbkombinationen (Dunkelbraun vor Schwarzblau vor Hellviolett; Braun vor Dunkelviolett und Schwarzblau vor etwas helleres Violett) – verbunden sind; erstens durch das transparente helle Gelb des Fußbodens des zweiten Raumes und zweitens durch das Olivgrün der schräg in den ersten Raum hinein geöffneten Tür. Die erste Verbindung geht über die Tiefe in die Höhe (der Boden steigt an), die zweite Verbindung geht über die Höhe in die Tiefe (die Tür ist tiefendiagonal).

Dann aber besteht der (senkrechte) Kreuzbalken selbst aus zwei Teilen:



einem olivgrünen, der kontinuierlich zusammenhängt und einem gelb-braunen aus diskontinuierlichen, aber farblich ähnlichen Kombinationen, die durch das transparente Gelb des Bodens getrennt sind. Beide durchbrechen den waagrechten Balken: der eine in der Höhen-, der andere in der Tiefenrichtung.

Warum hat Vermeer diesen senkrechten Streifen der Tür olivgrün gemalt? Dieses Olivgrün erhält einerseits eine Beziehung zum Braun, andererseits ist es komplementär zum Rot und balanciert das Rot aus. Obwohl es doch wahrscheinlich Holz darstellt – oder bemaltes Holz –, hat es weder die Materialität der Gegenstände (Decken, Krug) noch die Leichtigkeit und Transparenz der Raumgrenzen (Fußboden, Wände). Es ist als Farbe wie als Material ein dritter Faktor, der zwischen den beiden anderen liegt und damit der Funktion entspricht, die beiden anderen zu trennen.

Es fragt sich nun: wie die vier Teile außerhalb (in den Ecken) der Kreuzbalken behandelt sind? Ganz allgemein sind die unteren wichtiger als die oberen und die linken wichtiger als die rechten, d.h. die Ecke links unten ist die wichtigste, die Ecke rechts oben die unwichtigste.

Die wichtigste Ecke (die links unten) ist durch folgendes charakterisiert:

Erstens: Die hinten mit einer Waagrechten abschließende Tischplatte ist als eine schiefe Ebene bildauswärts geneigt; sie ist mit einer roten Decke bekleidet, deren Ornamente nur schwach betont sind. Die Abfallsneigung ist sehr stark. Soweit man am hin-

teren Rand erkennen kann, handelt es sich um einen viereckigen Tisch.

Zweitens: Entgegen dieser Abwärts- und Auswärtsneigung der ganzen Tischplatte (auf die man Aufsicht hat), findet sich eine Aufwärts- und Einwärtsbewegung, getragen von einer einfarbigen Decke (gelbbraun, ähnlich Kamelhaar) und einer stark ornamentierten, teppichartigen Decke. Diese letztere macht schräge Bewegungen von zwei Seiten, die sich an einer Spitze dreieckartig begegnen.

Im Gegensatz zu diesem schwer und langsam nach oben genommenen Tisch-Teppich hängt das Stück der Kamelhaardecke senkrecht nach unten.

Drittens: Während diese dreieckige Schrägbewegung ihre Spitze rechts hat (vor dem oberen und rechten Tischrand), befinden sich links runde Formen:



eine aufrechte: der weiße Krug, mit dem Henkel links hinten, eine ideelle Ebene parallel zur offenen Tür markierend;

eine flache: ein blauer Porzellanteller mit weißbraunen und dunkelbraunen Früchten. Der Teller hält ungefähr die Höhe des Kruges, zieht sich aber bedeutend weiter nach rechts. Diese Bewegung von links nach rechts wird dann

von einem weißgraublauen Leintuch aufgenommen, das wie eine spitze trichterartige Tüte geformt

scheint. Am oberen Ende der breiten Öffnung liegt halb verhüllt ein besonders weißes Ei.

Die drei Gegenstände bilden eine Gruppe, welche ihrerseits sehr zahlreiche Funktionen hat:

In die Fall- und Steigbewegung geneigter Ebenen wird durch den Krug eine senkrechte planparallele Ebene eingeführt. Eine solche ist bereits in der linken Ecke unten leicht angedeutet und kommt dann erst in der weinroten Stuhllehne hinter dem Mädchen wieder und schließlich an der Wand, welche die beiden Zimmer, das vordere von hinten trennt. Im ganzen spielen im *Vordergrund die planparallelen Ebenen eine viel geringere Rolle als die diagonalen*, die sich rechtwinklig kreuzen;

weiterhin die Funktion, durch den Gegensatz senkrechter und ideeller Waagrechten zu vermitteln: zwischen dem Bildrand und dem rechts liegenden Treffpunkt der Schrägen;

und eine neue Variante der Tiefenbewegung zu geben: Krug – Teller – aufgestützter Unterarm, der zusammen mit dem überschrittenen Oberarm eine Form ähnlich der des Kruges wiederholt, während die Form des Tellers im Halstuch wiederholt wird.

Diese *doppelte Vermittlungsfunktion* nach der Breite und Höhe steht in einem gewissen Kontrast zur Gruppe selbst. Diese ist ein ruhendes, geschlossenes Sein am Ort oder eine Bewegung um ein Zentrum, um einen Sammelpunkt nach dem Rande zu. Die beiden letzten Funktionen dienen Bewegungszügen, die von dieser in sich bewegten Ortsstelle ins Bildinnere fortführen.

Das Ineinandergreifen dieser beiden (entgegengesetzten) Tendenzen zwischen Bewegung um eine Ortsstelle und Bewegung von Ortsstelle zu Ortsstelle über eine (oder zwei) Dimensionen findet sich wohl noch an andern Stellen des Bildes, z.B. am Oberkörper des Mädchens, der eine formale Variante dieses Stillebens ist, aber kaum außerhalb dieser Bildecke (links unten), es sei denn in der Ordnung der Rauten auf der Rückenlehne des Stuhles in der



rechten Ecke.

Die Einheit (oder Vereinigung) dieser doppelten Tendenzen wird dadurch erreicht, daß

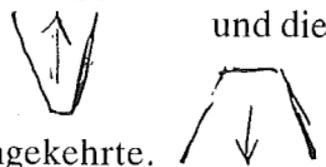
einerseits die Kurven sich um eine links liegende Achse zu schließen scheinen, während andererseits die Trichterform die Gruppe nach außen öffnet.

Charakteristisch ist also einerseits die Gegensätzlichkeit der Bewegungsrichtungen: geneigte Ebenen fallend und steigend, Diagonalbewegungen nach rechts und nach links; andererseits die Platzierung einer *relativ* statischen Gruppe als eine (am Rand außen) liegende Achse in die Bewegung und schließlich die vielfache funktionale Verbindung dieser Achsengruppe mit den Bewegungen.

Man könnte die *ganze um den Tisch gruppierte Ecke* auch so auffassen: Die mit starker Aufsicht gesehene Tischplatte ist eine *Diagonalebene*, die *direkt* in die

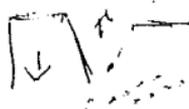
Tiefe führt (d.h. nicht über die Breite, wie die Stühle, oder über die Höhe, wie die Tür). In dieser Direktheit gleicht sie dem Boden, der vom ersten Raum in den zweiten führt. In beiden Fällen wird diese Tiefenflucht, die ebensogut als ein Fallen aus der Tiefe in den Vordergrund aufgefaßt werden kann, durch eine ansteigende Ebene beendet und abgeschlossen. Die Tischgruppe ist also eine Variante der Raumflucht; beide stehen unter derselben Horizontlinie, die in der Tiefe des zweiten Raumes liegt, im vorderen Raum aber – wenn auch nur sehr ungefähr – durch Waagrechte angegeben ist.

Dieser Variationscharakter äußert sich nicht nur in der Neigung der Ebene mit Aufsicht, sondern z.T. in der Farbe (oder Farbfolge: Gelb-Gold-Weißviolett) und in der Ordnungsform. Die Gruppe des Tisches mit dem Mädchen hat die Form:



Raumöffnung in die Tiefe die umgekehrte. Was die Auffassung (das Zusammensehen) beider Teile als Varianten erschwert, ist die olivgrüne Diagonalfäche der Tür, die beide trennt und zusammen mit der

Wand folgende Form



ergibt.

Auch dies hat noch einen Zusammenhang mit der ursprünglichen Form, aber das Variationsprinzip ist nicht mehr so einfach wie Umkehrung (als Lagevariation). Es ist zu beachten, wie sich die verschiedenen Arten und Lagen (Formen) der Varianten (räumlich) kombinieren.



Das Mädchen hinter dem Tisch ist nicht über den Tisch nach vorn geneigt; zwischen der Waagrechten des Tischrandes und der planparallelen Ebene des Stuhlrückens bildet es eine *diagonale Ebene*, annähernd parallel zu den beiden Stuhllehnen rechts, dem gelben Teil der Tischdecke, der Falte in der Teppichdecke etc.

Wichtig ist,

daß Vermeer mit diagonalen Ebenen arbeitet, solange er es mit Gegenständen zu tun hat;

daß er diese Diagonalebene in verschiedenen Teilen des Bildes wiederholt;

daß er die distanzierten parallelen Diagonalebene durch eine entgegengesetzt gerichtete Diagonalebene verbindet, die ihrerseits wiederholt wird, wodurch die im Raum liegende Form  entsteht, d.h. 

daß er diese (polyphon gebrauchte) Bewegungsform durch den Raum verläßt, sobald er von den Dingen zu den Grenzen des Zimmers, den Wänden, übergeht, wobei er dann wieder diese waagrecht-senkrechte Grenze  keilartig durchbricht.

Es bezeugt dies wohl einen *vielfachen Dualismus*:

zwischen Ding und Raum;

zwischen Ding (Sein) und Bewegung;

zwischen Zusammensetzung des Raumes aus Körpern, die durch einen Bewegungszug verbunden sind, der nicht aus ihnen kommt;

zwischen begrenztem Raum und offenem Raum: Durchbruch ins Freie, der wieder begrenzt wird.

Diese Dualität erscheint hier merkwürdig begrün-

det und gerechtfertigt durch das Sujet des Traumes. Sieht man Mädchen und Tisch nicht nach der Ordnungsfigur, die sich ergeben würde, wenn man sie auf die Fläche projizierte, sondern *räumlich*, so ergibt sich:

Dies könnte als oberer Teil eines *Kreuzbalkens* verstanden werden.



Ebenso könnten die verschiedenen Diagonalebene als eine Variante der Kreuzform verstanden werden.

Und dies wiederum stünde in Zusammenhang mit der anfänglich besprochenen Kreuzform der zwei Farbgruppen. Wir hätten dann die



Kreuzform an verschiedenen Orten, in verschiedenen Formen. Zeichnet man den Zusammenhang dieser vielfachen Kreuzformen, so ergibt sich, daß zwei von ihnen an gleichem Ort beginnen, so daß das eine das andere weiterführt, während das dritte mit dem einen Balken am selben Platz beginnt, mit dem anderen Eck und dann durchbricht.

Dieser Symbolismus des Kreuzes deckt aber wohl nur das Allgemeine des Bildinhaltes, nicht das Besondere. Dieses Besondere scheint mir gerade in der Verschiebung des Zentrums an den linken Rand zu liegen, in den polyphonisch wiederholten Kurven, die sich um dieses Außenzentrum gruppieren, in der Zentrifugalität der Diagonalen, in dem Kontrast schwer gedeckter und leicht transparenter Farben.

Das Charakteristische ist also, daß zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen der Zusammen-

hang relativ äußerlich ist. Aber die Dualität ist durch das Sujet begründet. Der Trauminhalt, der doch wohl sexueller Natur ist, steht in einem gewissen Gegensatz zu der Ordnungsform des Kreuzes. Es offenbart sich hier wahrscheinlich ein gewisser Dualismus, eine Opposition zwischen der natürlichen Sinnlichkeit des Künstlers, die unbewußt ist, und der bewußten Ordnungsform, die zu einem Zerbrechen und Bewegen des Kreuzes führt.

Wir haben auf der einen Seite das Alpdruckartige des Sexualtraumes, auf der andern Seite das Zerschlagen und Bewegen des Kreuzes, die Gewinnung der seelischen Freiheit. Es ist etwas *Dramatisches*, stammend aus einer Selbstkonfession, in dieser Zweiweltigkeit des Bildes. Die epische Ruhe ist nur scheinbar. Man könnte geradezu von einem Entjungferungstraum sprechen, und zwar sowohl im physischen wie im moralischen Sinne: Die Diagonalen auf der Ebene mit ihrer Zentrifugalität bezeugen dies ebenso wie der Keil in den zweiten Raum hinein. Es ist zu beachten, wie jede der Bewegungen und das ganze Bild im Waagrechtenden, was die Grenzen der durchbrechenden Freiheit sehr stark betont.



Solange man die geometrischen Ordnungsformen von einem rein regulativen Standpunkt aus ansieht, scheinen sie außerordentlich mannigfaltig – selbst in ihren Kombinationen. So kann man z.B. vom Krug ausgehend einerseits zum Kopf des Mädchens, andererseits zur Oberkante der Stuhllehne und dann vom Kopf des Mädchens und von der hinteren Ecke der Stuhllehne

ausgehend die folgende Figur finden, die aber doch nur eine Vergrößerung und Komplementierung der Form ist. Es ist dies nur ein Grund mehr dafür, den simplifizierenden Formalismus zurückzuweisen und zweitens zwischen konstituierendem Motiv und regulativer Ordnung oder Durchführung zu unterscheiden.



Zur Analyse der Materialbehandlung

A. Das Verhältnis von Eigenmaterialität, Dingstoff, Darstellungsmitteln und Ausdruckswert ist nicht an jeder Stelle des Bildes das gleiche.

Erstens: Es gibt Stellen, an denen der *Dingstoff die vorwiegende Bedeutung* hat.

Dies gilt von der gelben (kamelhaarartigen) Decke und von dem darüberliegenden Teppich (obwohl in diesem letzteren die Farb- Linienornamentik: dunkel- und hellblauer Grund, rote Einfassungslinien und gelbe oder braune Figuren, bereits eine große Rolle spielt), doch ist eine gewisse Grobheit und Schwere des Stoffes (Gewebes) scharf unterschieden von der hauptsächlich roten Decke hinten am Tisch, die aus einem anderen Material (Seide?) hergestellt zu sein scheint. Die drei Hauptfarben des Tisches bzw. der Tischbedeckung sind Gelb, Blau, Rot; sie haben drei ganz verschiedene Dingstoff-Qualitäten, mit der Gemeinsamkeit, daß der Dingstoff überwiegt.

Etwas ganz Analoges gilt für das Kleid der Frau: ein

warmes Gold und Braun, das zugleich die erste glänzende Farbe im Bild ist. Dieses Fixieren heterogener Stoffcharaktere hindert Vermeer keineswegs daran, mit der Farbe zu spielen, und zwar in einem doppelten Sinne:

die Folge Gelb-Blau-Rot der Tischbedeckung wird mit dem Blau der Mitte kombiniert;

die Folge Gelb-Blau-Rot tritt völlig variiert in Qualität, Quantität und Lage im Mädchen wieder auf. Das vollständig fehlende komplementäre Grün tritt dann isoliert als Oliv in der Tür auf, die diese ganze Gruppe vom Rot des Raums trennt;

das Bild als Hintergrund über den Kopf des Mädchens ist eine neue Variante der Kombination Gelb-Blau-Rot, hier aber dominiert nicht mehr der Stoffcharakter, und dieser bruske Wechsel ist einerseits dadurch begründet, daß es sich um ein Bild handelt, andererseits dadurch, daß die Wandfarbe (Grau-Violett) dazwischengetreten ist.

Stofflichkeit überwiegt im kalten Weiß des Kruges und des Halstuches des Mädchens, beide ziemlich dick aufgetragen und beide einander relativ ähnlich. Es ist hier nicht allein die Stoffqualität des Dinges gemeint, sondern die Materialität der Farbe als Farbe, wenn auch in einer gewissen Beziehung zur Materialität der Dinge. In diesem verstärkten Materialcharakter ist die Farbe sowohl Darstellungsmittel wie Ausdruckswert, aber die eigentliche Ursache für die Materialisierung der Farbe dürfte in dem kompositionellen Funktionswert der Stellen liegen, an dem sie sich befinden.

Sie unterstreicht einerseits die Tatsache, daß *eine* der Kompositionsachsen an den linken Bildrand geschoben ist, andererseits die Bedeutung der Kurve für das Motiv; und sie unterstreicht wohl auch als Farbe selbst den absolutesten Gegensatz zum Traumcharakter oder die Tatsache, daß man nicht nur durch Entfernung von der Materie, sondern gerade umgekehrt vor allem durch die Erhöhung der Materialität ebenfalls zu einer Art Traum kommen kann. Durch eine Übertreibung des Materialitätscharakters können gewisse Dinge über- und unwirklich werden.

Zweitens: Es gibt Stellen, an denen *der Ausdruckswert der Farbe eine überwiegende Bedeutung* hat. Es ist dies vor allem bei dem Grau-Violett der Wände und dem hellen, leichten und transparenten Gelb des Bodens der Fall. Der Ausdruckswert ist eine Art von *Unbestimmtheit*, die nicht nur den Stoffcharakter der Wände und des Bodens betrifft. Die Farben sind als Farben insofern unbestimmt, als sie nicht intensive Lokalfarben, sondern Mischfarben sind.

Sie fixieren ferner nicht die räumliche Lage des Ortes, den sie einnehmen. Dies ist dadurch unterstrichen, daß die beiden verschiedenen Violett – das dunkle warme links und das helle kalte rechts – nicht an demselben Ort liegen, und zwar liegt das linke tiefer als das rechte. Ebenso wenig liegt das Gelb am Boden, der nach hinten fließt. Es scheint sich vielmehr von ihm abzulösen und nach vorn zu kommen, wodurch die Tiefenperspektive aufgehoben und unwirklich wird. Diese Farben geben recht eigentlich das Schweben des Traumes, im Gegensatz zur Schwe-

re der Wirklichkeit, die sich am Tisch findet, das Immaterielle im Gegensatz zum Materiellen.

In die bisherige Analyse sind nicht einbegriffen:

die Farben des dunkelbraunen Polsters(?) und das Blau mit gelben Rauten der Stuhllehne vorne rechts;

das Grün der Tür;

der Schatten von unbestimmter Farbe, der fast über den ganzen oberen Rand läuft und $\frac{1}{4}$ der Bildhöhe einnimmt;

die Farben am linken Rand des Bildes oben.

Diese Farben (mit Ausnahme des Schattens von unbestimmter Farbe) bilden zusammen, ihrer Lage nach, wieder das Zeichen



Die Stoffcharaktere der Dinge sind mit diesen Farben nicht klar bezeichnet; man weiß z.B. nicht sicher, ob die Rückenlehne des Stuhles aus Leder ist; auch betont das Grün nicht das Holz der Tür. Andererseits betonen die Farben nicht so eindeutig und überwiegend den Ausdruckswert; am stärksten ist dies der Fall im Polster(?) und im Bild, die an den entgegengesetzten Enden der Hauptdiagonale des Bildes stehen. Auch der waagrechte Schatten oben hat einen beträchtlichen Ausdruckswert für die *Alpdruckseite* des Traumes (aber vielleicht am stärksten auf indirektem Wege dadurch, daß die Bildhöhe um ca. $\frac{1}{4}$ verringert wird). Von diesem Schatten abgesehen, könnte man für die aufgezählten Farben vielleicht sagen, daß

ihr Wert als Darstellungsmittel überwiegt, mit gewissen Tendenzen sowohl nach der Dingstoff- wie nach der Ausdruckswert-Seite.

Wichtig ist erstens nicht bloß die Tatsache, daß es drei bzw. vier ganz verschiedene Behandlungsarten der Materie gibt (je nach der überwiegenden Betonung von Dingstoff, Ausdruckswert und Darstellungsmittel), sondern auch zweitens ihre Anordnung derart, daß die überwiegenden Dingstoffcharaktere links liegen, die meisten Ausdruckswerte rechts, während die Darstellungsmittel eine diagonal gerichtete Trennungsfunktion haben.

B. Das Verhältnis von Farbe, Licht und Linie im Darstellungsmittel

Ebensowenig wie an jeder Stelle des Bildes ein gleiches Verhältnis von Dingstoff, Ausdruckswert und Darstellungsmittel vorhanden ist, ebensowenig gibt es ein solches von Farbe, Licht und Linie. Es gibt Stellen, an denen die Farbe überwiegt – so besonders in den Tischdecken –; andere Stellen, an denen das Licht oder der Schatten überwiegt und wieder andere, an denen die Linie eine überwiegende Rolle spielt. Die Frage ist, wie mit dem jeweils überwiegenden Teil die andern verbunden sind, und welches die Einheit dieser Verschiedenheiten ist.

Dort, wo die Farbe überwiegt, wie in den Tischdecken, und dort, wo die Farbe eine ziemlich starke Intensität hat, ist das Licht, resp. die Licht-Schatten-

bewegung nicht völlig ausgeschaltet. Es zeigt sich dies besonders deutlich an der gelben Decke, wo bläuliche Schatten und weiß-gelbliche Lichter (also die Schatten in komplementärer und die Lichter in Aufhellung der Farbe) angebracht sind. Aber auch die hinterste Decke zeigt eine Bewegung von lichterem zu schattigeren Teilen (von links nach rechts). Dies wird dadurch erreicht, daß links eine größere Reihe warm-gelblicher Flecken in das Rot geworfen ist, die rechts fehlen; es stehen dafür einige kalt-graublaue Flecken. Es findet also hier eine Durchdringung von Farbe und Licht statt, die aber ganz von der Lokalfarbe bestimmt ist, die im Sinne des Dingstoffes realisiert wird.

An einigen Stellen am oberen Bildrand unterdrückt der Schatten fast vollständig die Farbe, während an anderen Stellen sich die Farbe etwas stärker gegen den Schatten durchsetzt und auch dazu als glänzende Farbe. Hier decken und verdecken also die Schatten die Farbe, aber immer derart, daß die Farbe als das stärkere Licht durch die transparent bleibenden Schatten mehr oder weniger stark durchscheint. Die Schatten sind dem Entstehungsgedanken nach sekundär zur Farbe, obwohl sie eine relative Eigenbedeutung als Schatten annehmen. Ganz ähnlich liegt der Fall in dem weiß-violetten Teil der Wand, wo das Schweben von Schatten zum Licht, obwohl farbig gebunden, einen relativen Eigenwert erhält.

Anders liegt der Fall im Weiß des Kruges und des Halstuches. Hier haben wir einerseits die völlig materialisierte Farbe, andererseits das völlig materialisierte, kalte Licht, das von dem Weiß weniger ausstrahlt

als vielmehr auf den Beschauer geworfen wird. Es ist wahr, daß dieses Weiß nach Blau und Braun variiert ist, aber dies hat nicht den Effekt, ihm irgendwelche Immaterialität und Weichheit zu geben. Die Funktionen von Farbe und Licht sind in diesem Fall nicht zu trennen. Wir haben hier die hellsten, farbigsten und kältesten Punkte des Bildes. Die Funktionen sind gleichzeitig, obwohl das Weiß eine Farbe und nicht ein Tonwert ist.

Wieder anders liegt wohl das Verhältnis in dem (Oliv-)Grün der Tür. Die Farbe hat nicht die Intensität der anderen Farben, gleichzeitig ist sie als Lichtstufe ein Mittelton. Es ist bis zu einem gewissen Grade unbestimmt, ob der Farb- oder der Licht-Schattencharakter überwiegt, wie andererseits der Stoffcharakter unbestimmt ist. Wie für die ganze Komposition ist die Tür auch in ihrer Farbe eine Art Schnittpunkt der verschiedenen Tendenzen.

Es ist auch hier an der Tür und am oberen Rand der Stuhllehne davor, wo die Linie ihre größte Bedeutung annimmt. An den meisten andern Stellen tritt die direkte Ablesbarkeit der Linie viel stärker zurück. Linie ist immer Grenze von Farbflächen und Gliederung der Bildfläche, aber ihre direkte Bedeutung tritt zurück, z.T. wegen der Diskontinuität der Führung auf der Ebene oder durch die Tiefe, aber sie bleibt überall präzise. Sie hat eine primäre tektonische Bedeutung, aber eine sekundäre optische Wahrnehmbarkeit. Sie ist ganz eng an die Farben gebunden, die keineswegs linear umgrenzte Flächen bloß ausfüllen.

Charakteristisch ist also,

daß die größte Bedeutung abwechselnd einem der drei Elemente des Darstellungsmittels zufällt, daß nicht eine einzelne Verbindungsordnung zwischen ihnen durchgehend festgehalten ist;

daß die Verbindung zwischen den drei Elementen niemals aufgehoben ist, wie verschieden die Art ihrer Verbindung auch sein mag;

daß die Einheit, die nicht in der Einzigartigkeit der Methode der Zusammenordnung vorhanden ist, gefunden wird in einer gleichartigen Resultante: einer halb geistigen, halb außerweltlichen Atmosphäre, welche die Dinge umgibt und den Raum erfüllt.

Die Quelle dieser Resultante liegt in der Konzeption des Künstlers, die sich an der dargestellten Wirklichkeit noch nicht völlig realisiert. Die individuelle Idee (mit ihren Widersprüchen) scheint weiter als die konkrete Wirklichkeit, die der Künstler zu ihrer Realisierung benutzt.

Diese Dualität oder Kluft zwischen Konzeption und Realisierungsobjekt äußert sich wohl in der relativen Autonomie der artistischen Sphäre: Das Bild ist nicht die Kongruenz und Synthese der beiden Gegensätze von Konzeptionsgehalt und Realisierungsobjekt, es ist eine eigene artistische Sphäre *neben* ihnen. Es ist ein *konstruktives Element im Bild* vorhanden, das nicht ein Anwachsen einer Totalität aus einem Element ist, sondern einerseits an einem komplizierten intellektuell-emotionalen Spiel hängt, andererseits an einer komplizierten Kombination von Wirklichkeitselementen, z.B. mehrfachen Beleuchtungsquellen, mehrfachen Räumen etc. Damit hängt wohl aufs eng-

ste zusammen: die Grenze in der naturalistischen Begründung der Szene, der Situation, des Raumes, des Lichtes etc.

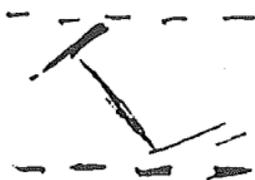
Der *Raum* hat weder Fußboden noch Decke noch Seitenwand. Es ist kein geschlossener oder halboffener Innenraum vorhanden, sondern Gründe bzw. Pläne: drei planparallele (Vordergrund, Mittelgrund, Abschlußgrund) und mehrere sich kreuzende Diagonale, nach dem Schema:



Die eine planparallele Ebene liegt vor allen diagonalen Ebenen, die beiden andern hinten. Eine eigentliche Auseinandersetzung und Durchdringung zwischen Diagonal- und Parallelebene findet nicht statt.



Die vorhandene Verbindung ist äußerlich, indem die Hauptdiagonale sich als schräge Linie an der senkrechten Wand fortsetzt.



Der Verlauf der Pläne ist derart, daß das Bild links und mehr nach oben geschlossen ist, unten und rechts dagegen offen, wäh-

während der letzte Plan in der Tiefe eine eigentümliche Mischung von Öffnung und Schließung ist.

Die *beiden Schließungen* wie die *beiden Öffnungen* haben jede in sich selbst einen reichlich verschiedenen Charakter. Die Schließung links ist wie eine zuverlässige Stütze, gegen die sich die ganze Komposition lehnt; die Schließung oben dagegen durch einen Schatten ($\frac{1}{4}$ der Bildhöhe) hat etwas Drückendes (wie

ein Alldruck, der durch den hinteren Raum gesprengt wird). Die Öffnung unten ist mehr ideell als real; die Dinge sind überschritten, sie haben keinen im Bild liegenden Anfang, aber es findet sich eine planparallele Ebene, die freilich mehr nach vorn schließt als nach unten. Der relative Abschluß nach unten beruht darauf, daß der sich senkenden, geneigten schiefen Ebene der Tischplatte durch eine Reihe aufwärts strebender Diagonalen begegnet wird.

Der Abschluß nach unten beruht ferner darauf, daß Stühle und Tisch zusammen die einwärts strebende

Figur  mit zentrifugalen Bewegungsrichtungen bilden, wie sie später in den Bodenfliesen auf einigen Bildern gezeichnet ist.

Die rechte Seite ist nicht nur wesentlich stärker geöffnet, sondern es sind auch Varianten in der Art und in dem Grad der Öffnung vorhanden: der überschrittene warmbraune Schatten des Stuhlpolsters, die weiß-violette Wand und die beschattete Wand mit der Karte.

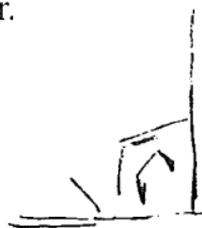
Das Auffallende an dieser Verteilung offener und geschlossener Grenzen ist, daß sie sich derart gegenüberliegen, daß die kompositionelle Hauptdiagonale sie trennt, d.h. sie *nicht* in zwei Dreiecke zerlegt, von denen das eine geschlossene, das andere offene Katheten hat. Dann hätten sie sich nicht nur gegenübergestanden, sondern wären auseinandergefallen. Jetzt wird mehr die dunkle Schließung links von der Schließung oben getrennt, und die beiden Öffnungen werden verbunden.



Vermeer empfand also sehr stark den Kontrast zwischen Geschlossenheit und Offenheit: Er steigert die eine von der Seite her nach oben, die andere von unten nach der Seite zu, aber er trennt sie nicht, er macht den Gegensatz nicht absolut. Man könnte es auch anders ausdrücken: Anstatt die geschlossenen von den offenen Seiten absolut zu trennen, trennt und verbindet er die beiden Varianten einerseits der geschlossenen Seiten untereinander, andererseits der beiden offenen Seiten untereinander.



Diese Doppelfunktion hat einerseits das Bild in der linken Ecke oben mit dem



schwarz-blauen Rand und der Lichtdiagonale (warm-braun), andererseits der Stuhl mit Lehne und Polster.

Ein anderes sehr wichtiges Merkmal für den Gegensatz von offenen und geschlossenen Seiten des Bildes ist die Tatsache, daß in die Ecke zwischen den beiden geschlossenen Seiten die Hauptdiagonale einmündet, deren Endstück (im Bild an der Wand) licht ist, lichter als der Rahmen und die beschatteten Teile, sodaß die Diagonale kein Ende zu haben scheint, d.h.: zwischen den beiden abschließenden Seiten liegt eine fast punkartige Öffnung, ein schmaler Keil, der den Abschluß an der Begegnungsstelle sprengt.

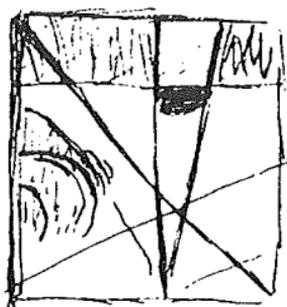
Dadurch wird die Diagonale, die unten endlich beginnt, oben unendlich. Auf der anderen Seite sind die beiden offenen Grenzen durch eine Diagonale verbunden, die unten an der linken Ecke beginnt und

rechts auf halber Bildhöhe endet, und zwar vor dem Bildrand und durch eine Senkrechte.

So stehen sich eine unendliche und eine endliche Diagonale gegenüber, aber der Ausgleich liegt nicht mehr wie bei Leonardo über dem Kreuzungspunkt, sondern außerhalb: die eine links durch Objekte und schwere Farbe, die andere durch lichte, leichte und transparente Farbe.



Der Gegensatz zwischen geschlossenen und offenen Bildseiten kreuzt sich also sehr merkwürdig mit dem Gegensatz von unendlicher, aber auf der Fläche gebrochener, und endlicher, aber im Raum gebrochener Diagonale, die ihrerseits durch einen exzen-



trisch liegenden und betonen Gegensatz von Körper und Materie und Farbe und Raum und Licht und Farbe ausbalanciert sind.

Beachtet man nun, daß diese beiden so heterogenen und balancierenden Gruppen, die von demselben Punkt ausgehen (unten) und von ihm in verschiedene Richtungen divergieren: die eine über die Breite (und Höhe) nach links, die andere über die Tiefe (und Höhe) nach hinten, so sieht man, daß schließlich der senkrechte Mittelplan rechts eine Art Gleichgewicht oder wenigstens eine Art (offenen) Ausgleiches herstellt. Um so eigentümlicher ist es, daß gerade dieser Plan keinen Abschluß hat, sondern offen ist.

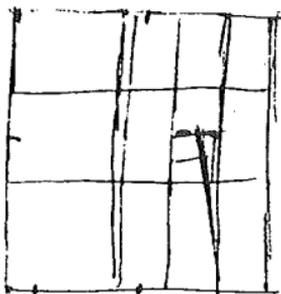
Diese Offenheit ist von Anfang an beabsichtigt und durch starke Kontraste, wie die geöffnete Tür und ihre

Farbe, betont; trotzdem führt sie nicht gänzlich aus dem Bild heraus, sondern in eine Offenheit in einem geschlossenen Bildganzen. Dies beruht wohl darauf, daß das schwebende, transparente Weiß-Violett dieser Fläche als Kontrast sich bezieht auf das dicke, kalte, schwere Weiß des Kruges und des Halstuches.

Wir haben also eine zentripetale Kontraktionskraft zwischen diesen Farben, die der Zentrifugalkraft der Linien in der unteren Schicht entgegengesetzt ist. (Ein anderer Grund mag in der Proportion liegen: Die äußerste senkrechte Schicht ist die schmalste.)



Die ganze komplizierte Diagonal-Gleichgewichtsrechnung ist dadurch charakterisiert, daß sie mit einem *Netzwerk senkrechter und waagrechter* Schichten verbunden ist. Es sind drei waagrechte Schichten übereinander in abnehmender Größe vorhanden und vier senkrechte nebeneinander.



Es sind dies nur die rhythmischen Hauptakzente; die vollständige Metrik dieses Gefüges ist noch zu finden. In Breite und Höhe scheint nicht dasselbe Einheitsmaß zugrundezuliegen. Die rhythmische Akzentuierung und Auswahl aus dem metrischen Netzwerk steht in allerengstem Zusammenhang mit der Komposition, und zwar besonders mit der inneren. Es heben sich auf diese Weise gegeneinander ab:

In der Höhendimension

die unterste Schicht der schweren, lastenden, nicht traumfähigen Dinge (lastend, drückend und zugleich spielend in der Oberfläche);

die Schicht des träumenden Mädchens und der schwebenden Wand (der Traum als Aktion oder in der Aktionssphäre);

die oberste Schicht der schweren Schatten (in der Bewußtseinssphäre). Zwischen der schweren Schicht der Dinge, die spielerisch gemacht werden (in Spannung zur Schwere!) und zum immateriellen Schatten, der alldruckmäßig schwer gemacht wird, liegt die eigentliche Traumsphäre des Menschen (im Raum). Der Mensch, der die natürlich-sachliche Schwere der Welt auflockert, findet die lastende Schwere des Selbstbewußtseins und zwischen ihnen den Schlaf und Traum als Gleichung für das menschliche Leben, das Bewußt-Werden des Unbewußten, das Schweben zwischen Form und Formlosigkeit. Der Gegensatz zwischen der völlig geschlossenen Figur des Mädchens und den beiden Öffnungen – dem Durchbruch nach hinten und der Offenheit der rechten Seite – ist sehr groß und bezeichnend.

In der Breitendimension

unten die  Zentrifugalität mit dem vollständigen Herübernehmen aller Gewichte nach links, mit einer einseitig gerichteten Bewegung vom Hellen ins Dunkle, von links nach rechts;

in der mittleren Schicht die farbige Zentripetalität  über zwei Sprünge hinweg, mit

einer Bewegung von links nach rechts, vom Dunklen ins Helle, gipfelnd in der völligen Geschlossenheit des Mädchens;

in der obersten Schicht die Alternationsbewegung: Halbschatten (beschattetes Licht) – Schatten – Halbschatten – Dunkelheit. Interessant ist, daß diese Alternation innerhalb der Reihe die Lösung ist für Zentrifugal und Licht → Schatten-Reihe und Zentripetal und Schatten → Licht-Reihe.

In der Tiefendimension

unten im Vordergrund die konkrete Schwere der Dinge;

im Mittelgrund, der nur eine schmale Grenze ist, das unbestimmte Schweben von Farb-Licht-Schatten;

im Hintergrund, der sich schmal, aber tief öffnet, der Gegensatz von schwebendem Farb-Licht am Boden und sich verfestigenden Farbschatten an der Wand.

Charakteristisch ist, daß der große Gegensatz zwischen Konkrettheit und Schwere der Dinge zur schwebenden Unbestimmtheit des Raumes (zwischen Vorder- und Hintergrund) durch einen nur dünn-schichtigen Mittelgrund getrennt ist, der von dem Eindruck eines gotischen Glasfensters (vergleiche das spätere Fenstermotiv!) nicht so weit entfernt ist. Die dünne Grenze zwischen zwei heterogenen Welten, die sich dadurch gleichzeitig einerseits unendlich annähern, andererseits unendlich fern voneinander bleiben, kontrastiert merkwürdig mit dem rationalen und klassischen Charakter der (Linear- und Licht-)Komposition. Es waren eben doch wohl zwei Welten in Spannung in Vermeer, und auf diesem Reichtum beruht seine Grö-

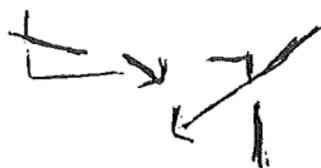
ße als Künstler, der immer höchste Materialität (Körper, Stoffe) und höchste Immaterialität (Licht) kontrastiert. Der Raum hat keine Schwere, er ist nicht das Primäre, sondern das Produkt des Lichtes.

Die künstlerisch-ästhetische Wirkung dieses Arbeitens in rhythmischen Schichten und Streifen ist eine doppelte: erstens die eines *Ausschnittes* aus dem Kosmos, basierend auf einer Art Pantheismus, und zweitens die eines in sich ruhenden, *sich selbst genügenden Bildorganismus*, beruhend auf der Apriorität und dem Antinaturalismus des menschlichen Geistes.

Es liegt hier ein Widerspruch vor, insofern ein absoluter Pantheismus die Apriorität (und den antinaturalistischen Charakter) des menschlichen Geistes verneinen muß, während die (antinaturalistische) Apriorität des Geistes die Göttlichkeit der Natur verneinen muß. Spinoza hat das Problem gelöst(?), indem er Denken und Ausdehnung zu gleichwertigen Attributen der Substanz machte. In dem Bild *Schlafendes Mädchen* sind die beiden Attribute noch getrennt: Obwohl der Künstler als Künstler die Apriorität der künstlerischen Kategorien annimmt, kann er nicht leugnen, daß de facto der Kosmos den menschlichen Geist transzendiert, also de facto eine von diesen unabhängige Existenz und Priorität hat.

Die Frage bleibt, ob sich bei Vermeer jemals eine Substanz findet, deren Attribute Denken und Ausdehnung sind. In der Spannung zwischen Pantheismus und Rationalismus steckt die andere Spannung zwischen Natur-Kosmos und Mensch (Denken und Fühlen im weitesten Sinne). Wenn der Kosmos als Licht flutet, so fragt es sich, wo der Mensch ruht; in diesem

Bild nicht in sich, sondern im Krug außer ihm, aber es scheint, als habe Vermeer auf diese Frage nicht immer die gleiche Antwort gegeben. Im *Mädchen mit dem Wasserkrug* ist der Mensch nach zwei Seiten einer labilen Achse gezogen: zum Krug und zum Fenster; die Achse selbst ist völlig ideell. Die Auflösung der Achse beim Menschen unter dem Druck der kosmischen Bewegung des Lichtes – dieser anti-pantheistische Gedanke (Gefühl) – scheint eines der Grunderlebnisse Vermeers gewesen zu sein. Die Farbe ist ein Mittel, mit dem er das gestörte Gleichgewicht des Menschen (und des Raumes?) wiederherzustellen sucht.



Welches ist nun das Verhältnis zwischen einstrahlendem, in den Raum einfallendem Licht und aus den Gegenständen (Menschen) ausstrahlendem Licht?

Die Frage, ob überhaupt mit natürlichen Lichtquellen gerechnet ist, kann bestritten werden. Im hinteren Raum scheint ein Licht von links oben einzufallen, das entsprechende Fenster ist verdeckt durch die linke Trennungswand (wie später auf dem *Musen*-Bild durch den Vorhang). Das Licht im vorderen Raum kann nur von rechts kommen und wahrscheinlich hier aus einer beträchtlichen Höhe. Die Fenster würden wahrscheinlich für den hinteren Raum in der linken Seitenwand, für den vorderen Raum in der rechten Seitenwand liegen. Die beiden Lichtquellen liefen dann in entgegengesetzter Diagonalrichtung: ein neues und gleichsam verhindertes Kreuzungsmotiv.

In bezug auf die Linearkomposition würde sich ergeben: daß das Licht durch den hinteren Raum parallel zur Hauptdiagonale der Komposition strömt, während das Licht im vorderen Raum entgegengesetzt zu dieser Diagonale läuft (und parallel zur sekundären Diagonale).

Es kreuzen sich also erstens die Lichtdiagonale des vorderen Raumes mit der Hauptkompositions-Diagonalen der Linie und zweitens die Lichtdiagonale des hinteren Raumes mit der sekundären Linien-Diagonale des Vordergrundes. Im ersten Fall liegt der Kreuzungspunkt wohl im Halstuch des Mädchens, und der Endpunkt ist der lichte weiße Krug. Im zweiten Feld liegt der Kreuzungspunkt in der Ecke des Winkels, der aus Türkante, Tischdecke und Stuhllehnenrand gebildet wird, und der Endpunkt liegt im Schatten (auch des Gegenstandes, der gegen das Licht gestellt ist).

In beiden Fällen ist Anfang und Verlauf der Lichtbahn verdeckt, wir sehen nur das kurze Ende. Wenn dies einen kosmischen Raum außerhalb der Wohnung suggeriert (und damit den Kontrast zwischen offener Außenwelt und geschlossener Innenwelt), so ist doch dieser Kontrast mehr spürbar als anschaulich gemacht, und es gibt keinen direkten Zusammenhang oder Übergang zwischen Innenwelt (Wohnung) und Außenwelt (Kosmos).

Wenn diese Rekonstruktion der Lichtquellen wichtig ist, dann kommen *zwei verschiedene Arten von Licht* (aus entgegengesetzten Richtungen) ins Zimmer. Es fragt sich dann nur, ob wir es mit West-Ost- oder Nord-Süd-Licht zu tun haben. Daß es sich um ein

Licht der Abendstunde handelt, dürfte kaum zweifelhaft sein, und dies stimmt mit der Traumstimmung ebenso überein wie die Tatsache, daß wir die Enden der Lichtbahn vor uns haben. Eigentümlich ist, daß das Ende des hinteren Lichtstroms in die Nähe des Ausgangspunktes des vorderen Lichtstromes kommt und daß der Mensch nicht in der Kreuzung der beiden Lichtströme sitzt, sondern gleichsam in der Halbierungslinie ihres Begegnungswinkels, d.h. *zwischen den Strahlenbahnen*, von der einen vorn berührt, während die andere hinten vorbeigeht (was eine sehr starke Skepsis gegenüber jedem Pantheismus zeigt).

Eine andere Folge aus der Rekonstruktion der Lichtquellen ist, daß die beiden unsichtbaren Fensterwände des Lichteinfalls mit der Trennungswand eine Figur bilden , die rechtwinklig dieselbe ist wie die Ordnung der Pläne im Vordergrund , nur daß eine Verschiebung zur Diagonalen stattgefunden hat, was außerordentlich interessant zu analysieren wäre.

Es scheint, daß Vermeer später die Komplikation von zwei Lichtquellen und mehreren Räumen aufgibt, nicht die Verdeckung der Lichtquelle: *Mädchen mit chinesischem Hut* und *Die Muse*. Das Grundproblem: die Beziehung zwischen der Dynamik des Lichtes und der Statik des Raumes (und des Menschen) wird dadurch nicht berührt. Es fragt sich, ob er je wieder so weit geht, die Achse des Menschen aus diesem herauszuverlegen und noch dazu bis an den Bildrand. Analog scheint hier, wenn nicht die Achse, so das Schwer-

gewicht des Raumes an eine Extremität, in den Hintergrund, verlegt.

Die andere entscheidende Frage in bezug auf das Material (Farbe) ist: *Welches ist die Rolle der gemalten Oberfläche in dem Spiel zwischen Innen- und Aussenkräften?*

Auf der einen Seite ist es offenbar, daß die Außenkraft das Licht ist, und zwar ein außerordentlich feines, immaterielles Licht; daß aber andererseits dieses Licht den Stoff nicht angreift, nicht auflöst, aber auch nicht formt. Vermeer ist deswegen nicht Impressionist, weil er die ganze Schärfe der Spannung zwischen dem universellen Licht sowie seiner Bewegung und dem körperhaften Einzelding nicht beseitigt. Ding und Licht haben weder eine Ursache noch ein Ziel. Das Licht gleitet über die Dinge, und damit holt es ihre Farben und Ornamente heraus und trennt diese von der Schwere und Materialität der Dinge.

Wir haben also drei Schichten: die immateriellste des vorbeigleitenden Lichtes, die immaterialisierte und doch sehr konkrete Farbe der Oberfläche der Dinge (Stoffe) und dann die eigentliche Schwere und Stofflichkeit der Dinge. Es ist vielleicht kein Zufall, daß sich auf dem Tisch drei Decken befinden: auf der einen (hintersten) ist mehr das gleitende Licht betont, auf der anderen (mittleren) mehr die Farbe (und ihre Ornamente), auf der dritten (untersten und vordersten) mehr die Schwere des Dinges (Gewichts, Stoffcharakter). Aber es finden sich alle drei Faktoren in jeder der drei Decken, sie sind aber in jedem Fall anders gemischt. Gemeinsam ist ihnen trotzdem das Prinzip ihres Zusammenhanges, daß sie keine Ein-

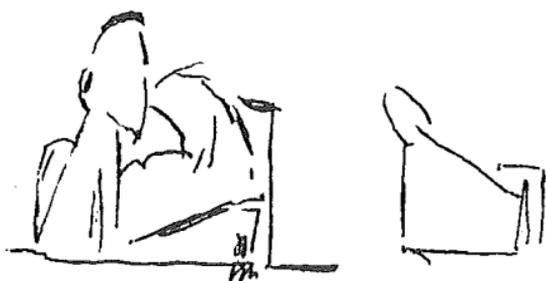
heit, keine völlige Durchdringung bilden, sondern eine Dreieinigkeit, so daß die einzelnen Faktoren unterscheidbar und wie durch einen Sprung getrennt bleiben. Es ist dies, mit einer Modifikation, durchaus noch das Prinzip der Skulptur des XII. Jahrhunderts, also ein christliches Prinzip.

Die Frage ist, ob dieses mittelalterliche Prinzip der Dreiteiligkeit durch das ganze Bild, wenn auch nur in Varianten, durchgehalten ist. Dies scheint weder im Krug der Fall zu sein, wo die Materialität und Schwere so vorherrschend werden, daß die Abtrennbarkeit der beiden andern Faktoren schwierig wird. Umgekehrt wird in dem Wandteil rechts die Immaterialität des Lichtes so vorherrschend, daß die beiden andern Faktoren, insbesondere die Schwere, verschwinden.

Merkwürdig und auffallend ist, daß die Extreme an zwei auseinanderliegenden Raumstellen angebracht sind. Es gilt also für Vermeer wie für das Mittelalter das Prinzip der sprunghaft vermittelten Dreischichtigkeit, es wird wohl aber nicht in derselben Weise realisiert (als nur variiert an einzelnen Stellen), sondern es entwickelt sich von einem einschichtigen Extrem zu einem andern. Freilich: wenn man die Rückensäule und den Heiligenschein hinzunimmt, kann man meinen, daß eine analoge Entwicklung auch im Mittelalter stattfinde.

Die *Innenkräfte* sind wohl für jeden Gegenstand andere, und diese Multiplizität steht in scharfem Kontrast zu der Einheit der kosmischen Kraft des Lichtes, das in sehr verschiedenen Erscheinungsformen auftritt, dank der Multiplizität der Gegenstände (und Ausdrucksabsichten). Nimmt man das Mädchen, so

sind alle Kräfte ihres Bewußtseins (Sinnlichkeit, Denken, Fühlen, Handeln etc.) ausgeschaltet, da es eingeschlafen ist. Diese momentane Neutralisierung, die wie ein Zwang wirkt, ist sehr gut ausgedrückt in der Diagonalstellung zwischen Tischkante und Stuhllehne und in der Asymmetrie der Arme: senkrechter Unterarm vor überschrittenem Oberarm und stark verkürzter Unterarm (Hand) vor Oberarm. Auch dürfte der Stuhl mit dem weinroten Rücken nicht ganz planparallel, sondern etwas schräg stehen.



Abgesehen von dieser sehr ausdrucksvollen Zwangsplazierung in einer Form handelt es sich um die Wirksamkeit des Traumes auf die Farboberfläche des Fleisches, des Kleides oder des weißen Halstuches. Man könnte dieses Träumen die seelische Schwere nennen, völlig analog zu der körperhaften Schwere der Dinge.

Diese Schwere bleibt einerseits hinter der Oberfläche der Farbe, andererseits aber wirkt sie sich in ihr aus; sie sind getrennt und hängen doch zusammen (ganz ähnlich wie das Licht, indem es über die Oberfläche gleitet, mit dieser sich verblendet und doch von ihr getrennt bleibt). Es ist also nur eine Reihe vorhan-

den, die man von außen nach innen oder von innen nach außen lesen kann; es gibt nur verschiedene Arten und Dichtigkeiten ihrer Verbindung oder Trennung. Die farbige Oberfläche ist eine von ihnen, ohne eine spezielle Vermittlungs- oder Trennungsfunktion. Es sind überall Varianten derselben Trinität, bis auf die Fälle überwiegender Materialität (Krug, Halstuch) oder Immaterialität (Mittelwand).

Daß Kreuz und Trinität eine so große Rolle spielen, zeigt, *wie tief Vermeer im Christentum verwurzelt ist*. Er repräsentiert vielleicht bürgerliches Christentum, ähnlich wie van Eyck, nur auf einer späteren Entwicklungsstufe. In der Spannung von Stube und Universum, von Kammer und Kosmos liegt eine weltliche Variante der Spannung Seele-Gott. Doch ist selbst die weltliche Variante noch vom Standpunkt und unter der Perspektive des Christentums gesehen. Der Mensch steht nicht auf der Seite des Kosmos, d.h. er ist kein freies Wesen; er ist eine Kammer, d.h. eine Seele, die unentschieden gemacht und stillgestellt ist. Doch darf man nie vergessen, daß dieser Seele – gleichsam eine Bovary- oder Frédéric Moreau-Seele – der Kunstverstand des Künstlers als ein anderer Kosmos gegenübersteht. Dieser Menscheng Geist-Kosmos hat es mit zwei verschiedenen, objektiven Faktoren zu tun: der einheitlichen kosmischen Kraft des Lichtes und der Mannigfaltigkeit unkosmischer (vereinzelter, abgelöster) Gegenstände.

Bei Poussin und Watteau ist jeder Teil Partikel des Kosmos, hier sind Dinge und Menschen un- und anti-kosmisch. Dies ist eine entscheidende Wendung gegen

den Pantheismus, aber eine nicht weniger entscheidende Wendung zur Skepsis und zum Christentum. Was der Kosmos (?) des (Kunst-)Verstandes aus dieser Dualität von kosmischer Kraft und mannigfaltiger Dinglichkeit macht, ist weder eine Totalität noch ein Ausschnitt, sondern ein *Werktypus eigener Art*, in dem sich individuelles Motiv und generelle Konstruktion gegeneinander ausbalancieren, statt daß das Bild aus dem Motiv zu einem Ganzen anwüchse. Die andere Frage ist nur, ob man unter diesen Umständen von einem »Kosmos des Kunstverstandes« sprechen darf?

Was Vermeer charakterisiert hat, ist die Unfähigkeit der Menschen, auf den Schock des Lichtes zu reagieren: sie werden passiv oder unentschieden, zögernd gemacht. Andererseits verfängt sich das Licht und erlischt in dem sich schließenden Raum. Es kommt auf vielen Bildern durch ein breites Fenster ins Zimmer und endet in einem völlig verengten Raum (etwa:



Die Menschen werden durch den Schock des Lichtes nicht aktiv gemacht, sondern still, aber diese Stille (Passivität) ihrer Reaktion bereitet der Aktivität des Lichtes ein Ende, und dessen Dynamik wird Raum und damit Statik.

Was Vermeer in den meisten Fällen darstellt, ist das Eingefangenwerden in Stille und Passivität (Schatten), mag man das als Gegensatz von Kosmos und Stube oder von Mann und Weib interpretieren. Es ist das freilich nicht das einzige Thema; das andere ist: Durch den Stoß des Lichtes entsteht ein Schwanken der Figur, die sich ins Gleichgewicht zu bringen hat.

Nachtrag

Die Proportionsgesetze Vermeers:

Die Gesamtproportion Breite:Höhe 6:7⁻ (in *Milchmädchen* 7⁺:8⁻, in *Herrin und Dienerin* (Frick) 7⁻:8, in *Officer and laughing girl* 11:12, in *Girl interrupted in her music* 12:11, in *Mädchen mit chinesischem Hut* 9:10). Es ergibt sich daraus, daß Vermeer eine starke Vorliebe für Formate hat, die nur wenig vom Quadrat abweichen, indem sie dieses um ein geringes übersteigen. (Es ist dies das Format der meisten prähistorischen Töpfe des Fayûm.) Vermeer tut nur selten etwas, um in dem erhöhten Format das Quadrat anzudeuten. Der Ausdruckswert ist wohl der einer Unbestimmtheit und Unentschiedenheit, eines Aufgescheuchtwerdens aus der Ruhe, aber mit einem mehr optimistischen Lösungsakzent. Im Verhältnis, in dem sich die Maße zugunsten der Waagrechten senken, kommt ein pessimistischer Zug der Unlösbarkeit, der Unentschiedenheit und Unruhe hinein.

Für die Aufteilung dieses Formats scheint nun die Differenz der beiden Seiten (3,5 cm) maßgebend gewesen zu sein. Denn es ergibt sich erstens, daß $3 \times 3,5$ gleich dem goldenen Schnitt der Höhe ist (kleiner Teil), und daß zweitens die Diagonale des Formats gleich $10 \times 3,3$ ist, wonach der 4. und der 6. Teilungspunkt die goldenen Schnittlinien ergeben.

Der Zwischenraum zwischen ihnen ist also auf der Diagonalen $2 \times 3,5$ (auf der Senkrechten 5,5). Mit andern Worten: Die senkrechte Seite verhält sich zur Diagonale wie 3:4. Dadurch wird es schwer entscheidbar, ob die Aufteilung von der Diagonale oder von der Seite her stattgefunden hat. Die Bildhöhe am

linken Rand oben ist von der Seite her bestimmt = 2:3,5, und die Proportion dieses Bildes ist die des Ganzen 6,2:7. Die weiteren Untergliederungen auf der Diagonalen wie auf der Senkrechten bleiben ohne Bedeutung.

Sehr viel schwieriger ist die Aufteilung der Breite zu finden. Am oberen Rand ist der erste große Akzent (innere Türseite) = $3 \times 3,5$, d.i. der goldene Schnitt der Höhe, und dies ist unterteilt nach dem goldenen Schnitt 3:2 (Bildrahmen-Tür). Eigentümlich ist, daß diese beiden Teile sich auf der Diagonalen erhalten lassen als 3^2 und 4^2 , und daß 5^2 ebenfalls eine Bedeutung hat. Doch sind dies absolute Zahlen, die sich nicht ohne weiteres von der Reproduktion aufs Original übertragen lassen. Aber in beiden Fällen bleibt festzuhalten:

Das Verhältnis von Türbreite und Öffnung, von Türrahmen und Wand ist unbestimmt, als ob es sich um freie Variationen einer Dreiteilung der Gesamtstrecke in $2:2^-:1^+$ handle. Da es sich um lauter starre Senkrechte handelt, mag die relative Lockerheit der Einteilung notwendig gewesen sein.

Es ergibt sich dann, daß die strengen Einteilungen für den linken und unteren Teil gegolten haben, wo die Kurven sind, die lockere Einteilung für den oberen und rechten Teil, wo die Senkrechten und Waagrechten überwiegen. Die arithmetischen Proportionen lockern die Strenge der Geometrie oder binden die größere Lockerheit der Geometrie. Dieses Ergänzungsverhältnis findet sich schon in den paläolithischen Höhlen.

Hals, Velasquez und van Dyck*

* Die Abbildungen zu diesen Texten stehen geschlossen am Ende,
auf den Seiten 374 ff.

Zur Weltanschauung von Frans Hals

Für Frans Hals gilt die äußere Gestalt des Menschen, und er malt sie weder wie sie ist noch wie sie erscheint, sondern wie sie sich *repräsentiert*. Es fragt sich, ob Hals dieses Repräsentieren selbst durchschaut hat und welche Mittel er darauf verwendet, um es zu denunzieren.

Das Kind auf dem Bild *Kind mit Amme* wirkt in seinem weiten Paradekleid etwas komisch und Hals hat ihm – wie dem *Lachenden Kavalier* – ein leichtes Lächeln verliehen, so, als moquiere es sich selbst, zumindest angedeutet, über den Aufputz mit der Stikerei auf dem Kleid (bzw. an den Ärmeln etc. bei dem *Kavalier*). Man kann wohl kaum sagen, daß Hals einen Sinn für das Komische hatte, dazu war er zu verliebt in die äußere Gestalt und hatte zu wenig Sinn für den Unterschied von Sein und Schein oder für den von Wollen und Müssen; am ehesten grenzt noch die Selbstironie an das Komische in *Portrait eines Mannes*. Dieses Bild wäre zu vergleichen mit Rembrandts *Selbstportrait* (1629 - 31).

Eine auffallende Eigentümlichkeit bei vielen Portraitierten ist die Stellung der Augen: Die meisten schauen nicht direkt und voll den Betrachter an, sondern sie schauen einerseits auf ihn hin und andererseits – gleichzeitig – an ihm vorbei, aber doch wieder so, als ob man die Wirkung auf ihn beobachten möchte. Man möchte sich zeigen und den Eindruck erwecken, als wüsche man nicht gesehen zu werden; gleichzeitig

aber möchte man sehen (beobachten), ob man die Wirkung erzielt, die man beabsichtigt.

Es ist dies eine seltsame Mischung aus öffentlichem Sich-Präsentieren und heimlichem Beobachten durch einen Spiegel am Fenster. Wird ein Ehepaar gemalt, so geschieht dies nicht nur auf zwei Tafeln (*Paulus van Beresteyn* und *Catharina Booth van Der Eem*), sondern Mann und Frau schauen einander nicht einmal an; sie schauen beide teils vom Beschauer fort, teils auf ihn hin. Es gibt wohl nur eine Ausnahme: das Portrait des *Stephanus Geraerds* und seiner Frau *Isabella Coymans*. Diese beiden schauen sich lächelnd an, wie über eine Distanz hinweg, die gesellschaftlich gefordert wird. Aber auch dieses Anschauen hat etwas von einem »Seitenblick«, er ist halb freimütig und halb beobachtend, eine Mischung aus ehrlichem Gefühl und Theater.

Was es bei Hals sehr selten gibt, ist Entspannung und Naivität. Die Menschen sind fast immer in einem Krampf, der aus dem Gedanken der Repräsentation kommt; selbst ihr Festieren ist absichtlich laut. Eine schöne Lässigkeit gibt es nur auf der Skizze zum *Portrait eines Kavaliers*, während das Bild selbst, *Willem van Heythuyzen*, eine ausgesuchte Paradedstellung ist. Eine Voraussetzung der Entspannung war sicher ein leichtes Angetrunkensein. Naiv ist überhaupt niemand – nicht einmal das Kind und nicht die sozialen Randgestalten.

Hals hat wohl nie Menschen, sondern immer nur individuelle Portraits von Bürgern dargestellt. Dies heißt

nicht, daß unter den Kleidern kein Leben ist, sondern nur, daß das Individuelle sich nicht mit dem allgemein Menschlichen verbindet, wenn, dann nur mit dem sozial Bürgerlichen (oder wie in anderen Bildern mit dem Königlichen, Priester- oder Beamtenhaften).

In den Altersbildern spielt neben dem individuellen Portrait, der sozialen Repräsentation und Funktion der Tod eine Rolle; sowie vorher wohl schon die kosmische Atmosphäre, wenn auch eher nur als relativ selbständiger Gegenspieler. Aber dieser Tod ist mehr eine äußere Macht, ein allgemeines Schicksal, welches die sozial-individuelle Existenz begrenzt und abschließt, aber sie nicht zur Idee des Menschen, zur Persönlichkeit erhebt. So stolz und selbstbewußt oder angstvoll, so lärmend und schaulustig oder zurückhaltend die Portraitierten auch sein mögen, darüber, daß sie unauswechselbare, einmalige Individuen sind, so wenig sind sie sich doch bewußt, daß sie weder per se sind noch per se sich vollenden können. Ihre repräsentative Gestalt erschöpft ihre Existenz.

Dies besagt jedoch nicht, daß die von Hals dargestellten Menschen Stilleben sind oder daß sie nichts Seelisches ausdrücken. Aber dieses Seelische ist die Resultante der Gewissensfrage: ob dieser Einzelne dem Anspruch »der« Gesellschaft genügt oder unter welcher Haltung resp. unter welchem Aufputz er ihm genügen kann.

Was an dem männlichen und dem weiblichen Geschlecht von Hals betont wird, verändert sich mit seinem zunehmenden Alter. Die Männer wirken aktiv

(obwohl sie nie etwas tun), aggressiv (obwohl sie nie handeln), sich an die Außenwelt wendend, als ob sie diese beherrschten. Diese Zugewandtheit zum Leben gibt ihnen etwas Urbanes, von dem man selten klar erkennt, wie weit es wirklich da ist und wie weit es nur beansprucht wird. Dieser Umgang mit dem Leben (dem Rücksichtnehmen auf Andere, das Beeindruckenwollen Anderer, der Trunk etc.) verbraucht die Männer, bis sie schließlich nur noch schwankende, zerbröckelnde Schatten ihrer Attitüden sind – durch das Alter nicht weise, sondern dumm geworden sind. Die Frauen bleiben mehr für sich, ohne deswegen in sich zu gehen; sie sind passiv, beschränkt, provinziell, stuben- und haushofmässig; sie erschöpfen sich durch die Einsamkeit, die Kleinlichkeit des Lebens, die Abgeschlossenheit von der Welt, das Gebet. Im Alter sind sie ruhiger, haben mehr Haltung und Würde als die Männer.

Beide Geschlechter haben einen fragenden Blick an die Welt, der der Männer ist hinterhältiger beobachtend, der der Frauen meist offen glotzend; aber in beiden Fällen bleibt die Frage an das Leben immer unbeantwortet. Es scheint, als ob diese Menschen nie eine wirkliche Befriedigung gekannt haben und als ob hinter ihrer feierlichen, gemessenen Haltung nichts steckt als Leere, Betäubungs- oder Trostbedürfnis und schließlich der Tod, der die Männer gänzlich demaskiert, während die Frauen ihre Haltung bewahren. Auffällig ist, wie stark asexuell die meisten Männer und Frauen wirken. Es gibt weder feinsinnige Erotik noch Sex-Appeal, und nur in ganz seltenen Fällen so etwas wie ein glückliches Spiel mit dem Triebhaften

oder glückliches Befriedigtsein des Triebes. Entweder waren die meisten dieser Menschen ohne jede geschlechtliche Sinnlichkeit oder ihre Befriedigung war ein stilles Geschäft, das sich nach außen höchstens in der kümmerlichen Genußfähigkeit und in kummerhaftem Ernst äußerte, der sich hinter einem Lächeln zu verstecken sucht.

Einen ›freien Auslauf‹ aus diesem Ernst der Unbedeutendheit, dem lärmenden Anspruch der Mittelmäßigkeit, der Repräsentation ohne Sinnlichkeit, die Hals zu einer teilnahmslosen, trockenen Berichterstattung und Objektivität zwang, gönnte er sich nur in einer kleinen Gruppe von Werken und, wie es scheint, in einem eng begrenzten Zeitraum (zwischen 1625 und 1630, also im Alter von 45 bis 50 Jahren). Da malt er: *Zwei singende Knaben mit einer Laute, Singender Knabe mit Flöte* und *Der fröhliche Lautenspieler; Der Junge mit dem Totenkopf, Der fröhliche Trinker, Malle Babbe, Der Mulatte* und *Die Zigeunerin* – also vielleicht die Wunschträume von Hals: nach einem Leben in Genuß mit den Randgestalten der Gesellschaft und des Geistes. Aus diesem Wunschbedürfnis an einem Wendepunkt seines Lebens, wo die Jugend bereits idealisiert erscheint, erklärt sich die liebevolle Zuneigung, die er für diese Sujets entwickelt. Doch war Hals in diesem vorgeschrittenen Alter selbst schon zu sehr Bürger, als daß er noch als Bohemien außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft hätte leben können. Es gab für ihn keine Flucht aus der sozialen Realität, sondern nur ihre allmähliche Vertiefung.

In den Gruppen – oder Körperschaftsbildern gibt es eine ständige Entwicklung vom ersten *Bankett der Offiziere...* (1616) zu der *Versammlung der Offiziere* (1633), während das Offiziersbild von 1639 mindestens auf der photographischen Reproduktion ein völliger Versager ist: armselig und ohne bedeutende Ordnung. Es folgt dann allerdings 1641 das erste Regentenbild (vom Elisabeth-Hospital), und mit dem Wechsel der Sujets und der abnehmenden Zahl der Personen erscheint eine völlig neue Welt: Die Menschen haben jetzt neben ihrer äußeren Gestalt auch eine Innerlichkeit, neben ihrem Körper auch einen Raum. Dieses gleichzeitige Auftreten von Innerlichkeit und Räumlichkeit zeigt, daß diese beiden scheinbar so entgegengesetzten Dimensionen aufs allerengste zusammenhängen – wenigstens für Hals.

Die Entwicklung von 1616 - 1633 betrifft zunächst eine Verstärkung der Äußerlichkeiten: Die Bewegtheit der Figuren wird größer, sie werden enger zusammengerückt, so daß die Addition von Individuen durch in sich differenzierte Gruppen ersetzt wird. Der Bildaufbau befreit sich stärker von dem Tisch und bildet zwei Gruppierungszentren. Die Stoffe werden mannigfaltiger und reicher, der Gesichtsausdruck wird lebhafter, differenzierter und zugleich einheitlicher. Gemein ist allen Bildern, daß Hals niemals *eine* durchgehende Augenhöhe für alle Personen (oder jedenfalls für die meisten von ihnen) festhält; das hätte zuviel Fixierung und wohl auch zuviel Gemeinsamkeit (Beziehung zwischen den Einzelnen) ergeben. Das Gewoge ordnet sich z.B. 1627 (*Bankett der Offiziere ...*) dadurch, daß für einzelne Figuren die Augen

auf einer annähernd gleichen Höhe liegen, während die der andern um zwei Bogen (mit Zäsur) um diese Basis herum geordnet sind.

In dem Bild von 1627 (*Bankett der Offiziere ...*) findet eine viel größere Brechung statt, während 1633 (*Versammlung der Offiziere ...*) eine viel flachere Bogenanordnung beibehalten wird; doch hängt der linke Bogen jetzt an einer Tangente, die aus zwei etwas höher liegenden Augenpaaren gebildet wird. In dem wesentlich ruhigeren Regentenbild von 1641 liegen vier der fünf Augenpaare annähernd auf derselben Bildwaagrechten, die noch durch eine waagrechte (Karten- ?) Rahmenlinie an der Wand betont ist. Aber diese Augenpaare sind z.T. im Profil, z.T. in verschiedenen Dreiviertel-Ansichten gesehen und haben keine gemeinsame Beziehung auf den Beschauer. Immerhin scheint die Blicklinie für die Bildbetrachtung (und Modellierung) in dieser Höhe zu liegen.

Was Hals als Sujet (Mensch) verwendete, war physische Gesundheit und Dummheit (Ungeistigkeit, Engstirnigkeit), Stille des Alltags und Lärm des Festtages, angenommener Stolz (vielleicht nach spanischem Muster), Bedürfnis nach Repräsentation (nach höfischer Art, aber ohne das gute Gewissen des Hofes), (herzlose) Frömmigkeit und kalte Nüchternheit (Schwunglosigkeit). Andererseits aber gab ihm diese Welt der Ordnung, Abgemessenheit und Vermeidung von Extremen einen gewissen moralisch-religiösen Gehalt. Es fehlt jede Grazie und Eleganz; wo die plumpe Masse so erscheinen möchte, wird sie hochmütig und anmaßend.

Wenn für Hals die äußere Gestalt das Entscheidende war, so kommt es doch vor allem darauf an, was er unter äußerer Gestalt verstand und wie sich dieser Begriff entwickelte. Seine äußere Gestalt war ebenso verschieden von der van Eycks wie von der van Dycks, von der des Masaccio wie von der Veroneses. Aber seine eigene Vorstellung ist nicht stabil, wie ein Vergleich des *Portraits einer jungen Frau* mit dem *Portrait einer älteren Frau* zeigt. (Das frühe Bild in Kassel ist von 1618/20, das spätere im Louvre von 1648/50).

Die wesentlichsten Unterschiede sind:

Im ersten Bild ist die Figur isoliert vom Grund; es fällt ein Schlagschatten von ihr auf den Grund, so daß die Figur eigentlich ablösbar vom Grunde ist. Im zweiten Bild sind Figur und Grund zu einer Einheit verwoben, obwohl auch jetzt die Figur vor dem Grund bleibt, d.h. die Verbindung nicht durch ein *clair-obscur* nach Rembrandtscher Art hergestellt wird. Die Figur tritt damit in Beziehung zu einem kosmischen Faktor, was äußerlich schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß die Figur nicht mehr bis an den oberen Bildrand reicht, der Grund also nicht unterbrochen wird, sondern zusammenhängt, die Figur ihn nicht beherrscht, sondern ihm eingeordnet ist.

Es kommt so ein überindividueller Faktor ins Bild. Beide Faktoren behalten immer noch ihren Eigenwert, d.h. der eine *entsteht nicht* aus dem andern, er tritt nicht aus ihm hervor und drängt dann wieder in ihn zurück, es ist kein Prozeß des Werdens und Entwerdens vorhanden, sondern ein doppeltes Dasein, ein körperhaft-menschliches und ein räumlich-kosmi-

ches. Beide sind in Relation zueinander gesetzt: durch eine annähernde Gleichheit des Tones, so daß Gewand (außer dem Weiß) und Grund dunkel gegen dunkel gemacht sind. Es ist aber nicht nur außerhalb der Frau eine Dimension hinzugewonnen, sondern auch innerhalb: Die äußere Gestalt ist jetzt auch eine seelische Gestalt, während es im ersteren Bild nur einen seelischen Ausdruck im Gesicht und in der Gesamthaltung gibt. Die Vertiefung nach innen wie die Erweiterung nach außen stehen wohl in einer sehr engen Beziehung zueinander.

Auch in dem frühen Bild von Hals gibt es einen Gegensatz von Bewegungsrichtung und Masse, aber er bleibt mehr in der Masse und tritt weniger auseinander. Dies zeigt sich auch im Gestus: der hintere Arm folgt der Bewegungsrichtung und indem er schräg nach vorn genommen wird, wird er von der Überschneidung durch den schräg in die Tiefe gestellten Körper befreit; der andere (vordere) Arm, der zur rechten Masse gehört, hängt nach unten – weist also nicht in Gegenrichtung zur Bewegungsorientierung, sondern abwärts.

In einem etwas späteren Portrait (*Aletta Hanemans*) geht der hintere Arm nicht über die Bewegungsrichtungs-Grenze hinaus, sondern der Unterarm wird nach innen gebogen, während der vordere Arm die alte Haltung bewahrt. Damit wird die Frauengestalt in ein einheitliches und sehr steiles Dreieck eingeschrieben (mit einer angedeuteten Waagrechten von der rechten Hand zum linken Ellbogen). Dies schwächt den Konflikt ab.

Dann folgen mehrere sitzende Frauen (um 1630),

wo beide Arme im Ellbogen gebrochen sind, so daß der eine Oberarm mit der Bewegungsrichtung (und der Unterarm gegen sie) geht, der andere mit der Masse (der Unterarm gegen sie); bis sich die beiden Hände über dem Schoß begegnen, und zwar mit dem Gegensatz eines stark verkürzten hinteren und eines ausgebreiteten vorderen Armes.

Dies bleibt dann das von Hals bevorzugte Schema, selbst wenn sich die Hände nicht mehr begegnen. Im Anschluß an das Bild *Portrait einer Frau* (1640) kann man vielleicht den Grund angeben: Der hintere Arm, der mit der Bewegungsrichtung zusammenhängt, hemmt diese, der vordere Arm, der mit der Massenseite zusammenhängt, fördert die Bewegungsrichtung



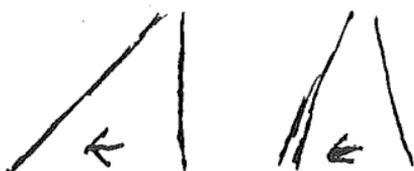
Wenn die Hände übereinandergelegt werden, hängt die Stärke der Kontrapostbewegung davon ab, welche Hand vorn und frei ist, welche überschritten wird und ob bzw. wie deren Funktion (z.B. durch einen Handschuh) weitergeführt wird.

Im ganzen kann man also sagen: aus dem anfänglichen  wird , d.h. aus den getrennten Armen, die den Körper völlig frei lassen, wird eine zusammenfassende Bewegung, die den Körper überschneidet und anhält, resp. den Oberkörper trägt.

Dies ist aber nicht alles. In den früheren Fällen sind die Figuren mit Armen in ein Dreieck eingefast, das entweder stark ungleichseitig oder *annähernd* gleichseitig ist, wobei immer die Seite der Bewegungsrichtung

tung die längere (also auch schrägere) Seite ist, während die Seite der Masse fast gradlinig und ungebrochen durchläuft.

Dieses Schema findet man auch dort, wo der Doppelgestus zweier getrennter Arme zu dem *einen* Gestus zweier sich



überschneidender Hände wird. In dem späten Portrait aber sind die Seiten gebrochen, d.h. Oberarme und Unterkörper hören auf, *eine* ungebrochene Linie zu bilden. Diese Brechung ist besonders stark auf der Massenseite, wodurch diese sehr stark aktiviert wird und erst völlig die Funktion eines Gegengewichts gegen die Bewegungsorientierung erhält.

Erst nachdem aus den zwei getrennten Armgesten ein einziger (aber in sich kontrapostischer) Gestus geworden ist, treten die zwei Ränder mit der vollen



Gegensätzlichkeit ihrer Funktionen auseinander. Aus dem Gestus (der die eine Funktion der Bewegungsrichtung übertrieb, um die andere nicht zu optimalem Gegensatz zu entwickeln), ist nun ein echtes Bildmotiv geworden, daß den Gestus integriert und die Ränder der Figur zu Ausdrucksträgern macht.

Diese ganze Entwicklung hängt aufs engste damit zusammen, daß für Hals zuerst die (aktive) Bewegungsrichtung überwog, dann aber gegen Ende die (passive) Massenseite. Es äußert sich dies auch darin, daß sich der Oberkörper nach hinten zurücklehnt, während das Nachvorne-Kommen des Unterkörpers

(Bauches) nicht mehr so stark betont ist. In dem frühen Bild was das Gegengewicht zur äußeren Bewegung eine innere Trägheit; in dem späteren Bild ist die weit geringere Bewegungsrichtung sowohl (innerlich) passiv wie aktiv (äußerlich), und die Masse ist äußerlich passiv und innerlich aktiv.

Es hat also eine Komplizierung stattgefunden, trotz stärkerer Betonung der Kontraste. Das Gemeinsame, trotz aller Entwicklung, ist, daß die stärker gespannten Gegensätze sich in der Masse auswirken und sich nicht um eine Achse ausbalancieren. Dies ist wohl allein der Fall bei dem *Portrait eines Kavaliers* (Studie) und *Willem van Heythuyzen* (1625), der einzigen stehenden Ganzfigur des Hals (eine sitzende Ganzfigur ist *Lucas de Clercq* (1627)).

Das frühe Bild ist eine kleinteilige Mannigfaltigkeit in einem großen, wenig differenzierten und interessanten Umriß. Die kleinen Teile füllen das Ganze, bilden es nicht, hängen nicht notwendig mit ihm zusammen. Der Reichtum der Teile ist wahrscheinlich mehr ein Bedürfnis der Dargestellten, die Einheit mehr ein Bedürfnis des Künstlers. Dann müßte man annehmen, daß zwischen den Wünschen der Auftraggeber und den Forderungen der Kunst ein gewisser Widerspruch war, der noch verstärkt wurde durch die verschiedenen Temperamente des Künstlers und der bürgerlichen Gesellschaftsschicht. Dies erklärt dann vielleicht diejenigen Fälle, wo Hals die Mannigfaltigkeit der Ornamente auf den Kleidern zum Hauptthema gemacht hat (*Kind mit Amme*, 1620, und *Portrait eines Offiziers ...*, 1624).

In dem späten Bild sind die Mannigfaltigkeiten nicht mehr Besatz, sondern Teile des Stoffes und der Bildmaterie. Diese Teile bauen das Ganze auf, wie sie auch aus dem Ganzen herausdifferenziert sind, und es besteht so ein notwendiger, konstitutiver Zusammenhang zwischen dem Teil und dem Ganzen. In dem frühen Bild war Hals noch vorwiegend damit beschäftigt, ein Stück Wirklichkeit abzuportraitieren – zur Zufriedenheit der Auftraggeber durch Wiedergabe aller Besonderheiten und Details, zu seiner eigenen Zufriedenheit durch Einordnung der Details in ein Ganzes. In dem späten Werk war Hals vor allem damit beschäftigt, aus Farbtönen (aus farbigen Tonflecken) ein Bild aufzubauen und dem realisierenden Gegenstand eine Haltung zu geben, die dem individuellen Menschen und seinem Gesicht entsprach. Die Individualität wird dadurch nicht schwächer, sondern stärker, denn jetzt beherrscht der Mensch das Gewand, während früher oft das Gewand den Menschen beherrscht hat.

Der Wechsel im Verhältnis von Gewand zu Körper ist etwa folgender: In den früheren Werken ist der Mensch oft parademäßig bekleidet, und dieses Paradekleid (das eigentlich nichts Menschliches an sich hat und dem Körper fremd bleibt, nicht von dessen Wärme durchdrungen wird) wirkt so, als ob es nicht abgelegt werden kann, so sehr beherrscht es den Menschen, der jede Spielfähigkeit gegenüber dem Parade-gewand verloren hat: Es wirkt wie eine Zwangsjacke, die man (lächerlicherweise) repräsentiert als »den« Sonntag des Lebens. Auf den späteren Werken gehört das Gewand zum Körper, es ist auch noch unabtrennbar von ihm, eine Wand, die das Äußere vom Inneren

trennt, aber doch nicht mehr den Menschen beherrscht, vielmehr zu einer Einheit mit ihm geworden ist; und dieses Gewand ist kein Paradegewand mehr.

In beiden Fällen kann man sich den nackten Menschen nicht vorstellen. *Die Zigeunerin* (1628 - 30) beweist, daß die Ursache dafür nicht bei Hals, sondern bei der Gesellschaft zu suchen ist. Die Ursache für die Entwicklung innerhalb der gleichen Grundhaltung, die nicht nur das Nackte ausschließt, sondern auch die Entkleidungsmöglichkeit, kann mehrere Ursachen haben: Hals hat im Alter kaum mehr junge Frauen darzustellen; er hat gelernt, das Detail stärker unter- und einzuordnen; in der Gesellschaft selbst mag das Verhältnis zwischen Äußerlichkeit (Reichtum) und Innerlichkeit (Frömmigkeit) gewechselt haben, weil man sich allmählich an den Reichtum gewöhnt hatte. Das Paradegewand verschwindet gänzlich erst nach dem kritischen Jahr 1639, wo Hals 55 Jahre alt war.

Es sagt Wesentliches über das Körpergefühl von Frans Hals (oder der Menschen, die er zu portraituren vorfand) aus, daß die Köpfe auf den Halskrausen zu schwimmen oder zu stehen scheinen, ohne aus dem Körper herauszuwachsen oder auch nur in Beziehung zu ihm zu stehen. (Bei *Malle Babbe*, der *Zigeunerin*, dem sogenannten *Hamlet* und den vergleichbaren Bildern dieser Zeit ist dies nicht der Fall.) Nur in ganz wenigen und späten Beispielen (*Portrait einer Frau*, *Portrait einer älteren Frau* und vor allem in *Stephanus Geraerds*, wo Halskrause oder Halstuch überhaupt

fehlen) erscheint der Hals, wird auch der Kopf, beweglich und frei.

Vielleicht geht die Annahme zu weit, Frans Hals habe die Mode benutzt, um die Dargestellten gleichsam zu köpfen. Die Mode mag nicht viele Möglichkeiten gelassen haben, um den Hals freizulegen, aber Frans Hals hätte immer noch verschiedene Grade an Bewegungsmöglichkeiten des Kopfes andeuten oder suggerieren können und im großen und ganzen wird man wohl sagen müssen, daß diese in den reifen Werken größer sind als in den Frühwerken. Aber noch in dem spätesten Werk *Die Regentinnen des Armenhauses in Haarlem* (1664) macht er einen Unterschied zwischen den Regentinnen, die alle einen freien Hals haben (innerhalb des umgebenden Halstuches) und den Regenten (*Die Regenten des Armenhauses in Haarlem*), wo der Hals unterdrückt ist und die Köpfe in ihrer Drehung fixiert sind. Diese letzteren machen daher mehr den Eindruck von Marionetten, die in einer etwas komischen Zersetzungshaltung fixiert sind, während die Regentinnen trotz Alter und Tod ihre Würde bewahren – sie erschüttern, während die Männer eher ein Lächeln herausfordern.

Der unterbrochene Zusammenhang zwischen Körper und Kopf bedeutet wohl erstens, daß anfänglich der Körper eine Bedeutung als Volumen hatte, nicht als sinnliche Lebenseinheit; später wird das sich abhebende und behauptende Volumen geschwächt und ersetzt durch das Eindringen des Atmosphärischen, aber immer bleibt die Unterbrechung zum Kopf. Zweitens bedeutet er wohl: Der Ausdruck des Kopfes selbst wird abstrakt, d.h. er bekommt eine Geistig-

keit, die keine körperlichen Wurzeln hat, wiewohl sie materiell erscheint. Der Kopf ist nicht der ausgezeichnetste Teil eines Körpers, er erhält seinen großen Akzent im Gegensatz zum Körper, als ob der Körper ohne jeden menschlichen Geist sei und diesem nicht unterstünde.

Auch dies war nicht die Natur des Frans Hals, sondern der Gesellschaft, die soviel auf die reiche Erscheinung, das Äußere der Körperbekleidung gab, von dem Körper selbst aber nichts hielt. Es besagt dies nicht, daß Hals das Gewand ungestaltet gelassen oder ihm eine ganz andere Geistigkeit gegeben hat als dem Kopf: beide haben dieselbe unemotionale, kalte, intellektuelle (aber nicht intelligente) wissende, aber nicht verstehende, gänzlich unweise Geistigkeit, für die umfassende Gefühlswärme und Teilnahme wie Hingabe eine Art ausgeschlossenen Verbrechens ist.

Aber im Kopf wird der graduelle Unterschied so stark, daß er nicht kontinuierlich, sondern durch einen Sprung erreicht ist, und dies wiederum beruht darauf, daß im Gewand die Geistigkeit nur dem Künstler bewußt ist, nicht dem Dargestellten, der übrigens auch in den spätesten Werken kein Gefühl von sich selbst und seiner körperlich-geistigen Einheit zu haben scheint. Bei van Dyck hat der Kopf, das Bewußtsein, ein *Körpergefühl* (und eine bewußte Körperkontrolle), das bis in die äußersten Spitzen der Hände und der Füße reicht.

Anmerkungen zum Vergleich zwischen Hals und van Dyck

(hauptsächlich, soweit es sich um bürgerliche Portraitbilder handelt)

Van Dyck betont niemals so stark wie der junge Hals das Volumen der Figur und ihr Hervortreten vom Grund weg. Die Betonung des Volumens ist bei Hals sowohl ein Zeichen physischer Gesundheit als auch stolzer, betonter Selbständigkeit, angespannter und geblähter Selbstbehauptung gegen etwas, dessen Wert vernichtet ist; ein Zeichen selbstbewußter Individualität, die die Einordnung verschmähen und das Auf-sich-selbst-Gestelltsein betonen möchte. Die Frage ist immer wieder, wieviel davon Wirklichkeit und wieviel Protest gegen etwas ist.

Die Menschen van Dycks sind entspannter, selbstverständlicher, vertrauensvoller hingegen, sie sind nicht isolierte Individuen; sie sind weiter, weil sie in einem Umfassenderen stehen, sie sind sinnlicher, wärmer; sie repräsentieren weniger aufdringlich, weniger auffällig.

Die Menschen des Frans Hals neigen zu einem überspitzten Bewußtsein, gerade weil am anderen Ende dumpfe Trägheit steht. Die Beziehung zwischen diesem künstlichen Wachsein und dem natürlich-Unbewußten, dem Schlaf, scheint unterbrochen. Sie repräsentieren sich als ein überwaches Bewußtsein, das aber nur das Ergebnis eines Krampfes ist. Die Menschen des van Dyck haben ein gewisses (glückliches, zufriedenes) Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Gei-

stigkeit, von Bewußtsein und Triebhaftigkeit, von Anspannung und Entspannung.

Die Menschen des (jungen) Hals repräsentieren sich als das Produkt ihres eigenen Bewußtseins, das aber nicht über ihre enge Individualität hinausreicht in ein Selbst oder in eine Welt; aber dieses Bewußtsein *will* sein (mehr als es ist); es ist der Materie abgerungen, die durch das Bewußtsein nicht eigentlich vergeistigt wird. Das alles ist protestantische Ethik bei Hals gegen katholische Religiosität bei van Dyck.

Van Dyck kennt Familienbildnisse: Ehepaare ohne Kinder, Ehepaare mit Kindern, Kinderbildnisse. Diese Kategorien fehlen bei Hals ganz oder fast ganz. Mann und Frau sind nie auf demselben Bild (mit Ausnahme von *Junges Ehepaar in Landschaft*, 1625) und wenn auf zwei Bildern, so sind sie nie aufeinander bezogen (mit Ausnahme von *Stephanus Geraerds* und *Isabella Coymans*, beide 1648 - 1650, wo die Art der Beziehung noch einer Analyse bedarf). Schließlich hat Hals nur einmal ein Kind (mit Amme) dargestellt. Die Familie und die Kette der Generationen sind Themen, die in Holland neben dem Einzelportrait nicht zu existieren scheinen: Jeder Mensch ist vom anderen getrennt, nur zu sich selbst in einer (eigentlich stummen) Beziehung, die außerdem auf einen Moment konzentriert ist.

Die Kategorie der Dauer scheint zu fehlen; darum haben die Menschen von Hals auch eigentlich keine Lebensgeschichte, sie haben sich in einem Moment gesammelt – kraft einer Anstrengung gegen sich selbst – von dem sie beanspruchen, daß er zeitlos sei. Gele-

gentlich wirkt dieser Anspruch geradezu ironisch, karikierend, wenn nämlich die beanspruchte Zeitlosigkeit zusammentrifft mit sehr zeitlichen seelischen Qualitäten – *Catherina Booth* ... – (Herrschaft, Neid etc.) oder mit der nachdrücklichen Betonung von Schmuck (*Portrait eines Offiziers* ...).

Bei van Dyck ist der Begriff einer unpersönlichen Dauer ganz selbstverständlich da und tragend, der Moment ist in ihr eingebettet und von ihr unablösbar, auch wenn der Moment durch die Dauer qualvoll wird. Es ergibt sich so ein katholischer Zeitbegriff, dessen Dauer letzten Endes die irdische Erscheinungsform der Unsterblichkeit ist, während die protestantische Zeit die selbstgeschaffene Aufhebung der Endlichkeit (Vergänglichkeit) in die Zeitlosigkeit ist. Vielleicht könnte man das Fehlen der Familienbildnisse auch damit erklären, daß für den Protestantismus die Ehe kein Sakrament mehr ist und der Kontrakt die Selbständigkeit der Individuen in der Partnerschaft wahrt; das Individuum ist mächtiger und autonomer als das Sakrament.

Von ganz seltenen Ausnahmen abgesehen, haben die Einzelportraits des Frans Hals einen gegenstandslosen Grund, der auf den frühen Bildern stark abstrakt und neutral wirkt und immer gestaltlos bleibt. Bei van Dyck zeigt der Grund: Vorhänge, Landschaft, Architektur – jedes für sich oder zusammen; nicht immer entsteht dadurch eine Raumgestalt, wohl aber eine konkrete Umgebung, so daß ein Gegensatz von menschlichem und nicht menschlichem Körper (oder Körpern) gegeben ist.

Dieser Zug zum Abstrakten – im Gegensatz zur Vitalität – ist für Hals nicht immer hinreichend betont worden. Es fehlt bei ihm die sinnliche Genuß- und Hingabefähigkeit, trotz aller Vitalität. Was bei Hals gegeben ist, ist viel mehr ein *Wille* zum Genuß als die wirkliche Fähigkeit zum Genießen oder gar das seiner Befriedigung sichere Genießen. Zufriedenheit bedeutet bei den von ihm dargestellten Menschen ein gutes Gewissen haben (wie es an den Frauen nach getaner Lebensarbeit und genügendem Beten dargestellt ist). Bei Hals haben wir eine Vitalität ohne reale Genußfähigkeit (im Sinnlichen wie im Sexuellen), bei van Dyck eine (dauernde) Genußfähigkeit und -bereitschaft bei geschwächter Vitalität.

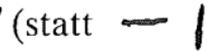
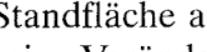
Das Gegenspiel zu den Portraits sind bei Hals die Randfiguren der Gesellschaft, die ihm alles das von seinen Anlagen und Bedürfnissen zu entfalten erlauben, was die amusische Nüchternheit der protestantischen Gesellschaft verbietet. Das Gegenspiel bei van Dyck sind die religiösen Szenen mit ihren starken Emotionen voll dramatischer Kontraste.

Wenn van Dyck einen Adligen darzustellen hat, gibt er in den meisten Fällen die ganze Figur – mag sie stehen oder sitzen; wenn er es aber mit einem Menschen von bürgerlichem Beruf zu tun hat, schneidet er das Bild ungefähr in gleicher Höhe ab wie Hals. Es scheint sich also hier eine allgemeine Vorstellung der Zeit auszudrücken. Darum ist es besonders lehrreich, einen bürgerlichen van Dyck mit Hals zu vergleichen (*Portrait eines Mannes*, 1627) und umgekehrt den einen

»aristokratischen« Hals (z.B. *Portrait eines Kavaliers*, Studie) mit einem entsprechenden van Dyck.

Zum aristokratischen Frans Hals

(vgl. Frans Hals, *Portrait eines Kavaliers*, Studie, ohne Datum, *Willem van Heythuyzen*, 1625, und van Dyck, *William Cavendish ...*, 1639)

1 Bei Hals gibt es nicht wie bei van Dyck Stand- und Spielbein nebeneinander, wohl aber den einen Fuß en face und den anderen im Profil, jedoch hintereinander  (statt ) , so daß sie sich überschneiden und die Standfläche außerordentlich schmal wird. (Es ist dies eine Veränderung gegenüber der Skizze, wo die beiden Beine sehr eng nebeneinander stehen, die beiden Füße in einem stumpfen Winkel auseinander gehen ().

Die Stellung des Heythuyzen wirkt gewollt angespannt und zugleich tänzerisch; die Beinstellung im van Dyck-Bild wirkt entspannt mit einer guten Gewichtsverteilung der Lasten über der Standbeinseite, die steigt, und des herabhängenden Armes an der Spielbeinseite. Der Körper wird so getragen, daß er entspannt ruhen kann, und es entsteht sofort der Eindruck einer vornehmen Lässigkeit. Bei Hals lagert die ganze Körperhöhe als Masse, die in sich geschlossen ist, über der schmalen Standfläche. Dieses Paradox wird absichtlich betont, denn – im Gegensatz zur Skizze – werden die Kniehosen sehr breit gemacht und durch den vom rechten (hinteren) Arm herunterfal-

lenden Mantel noch einmal verbreitert. Kann man in der Skizze noch eine gewisse Anlage zur Trennung von Belastung und Entlastung erkennen – wobei das Gewicht auf die entlastete Seite gerückt wird –, so fehlt dies gänzlich für das ausgeführte Bild, wo nur die Arme eine Bewegungsmöglichkeit haben, der Körper aber eine in und durch sich selbst ungegliederte schwere Masse ist, die als solche lastet und nur durch ihre Verteilung auf der Bildfläche in eine statische Rechnung einbezogen wird, d.h. in den Gegensatz von Bewegungsrichtung und Masse. Dies ist aber ein nicht vom Menschen gewollter, sondern ihm aufgezwungener Gegensatz und dient mehr dazu, seine Gebundenheit und Unfreiheit zu betonen als seine Freiheit. Hier liegt wohl ein fundamentaler Gegensatz: Der Mensch des Frans Hals sucht aus seiner Gebundenheit (die eine moralische, resp. unschöpferische ist) durch eine natürliche und künstliche Vitalität auszubrechen; der Mensch des van Dyck ist im Prinzip frei und beschränkt sich in seiner Freiheit oder findet sich in ihr beschränkt.

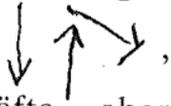
2 In dem Bild von Hals liegen *beide* Arme und Hände beträchtlich oberhalb der waagrechten Mittelachse, die im übrigen in keiner Weise realisiert ist; die Kurve der Jacke liegt teils unter-, teils oberhalb. Bei van Dyck geht die waagrechte Achse ungefähr durch das Handgelenk der rechten Hand und ist annähernd die Basis für die Finger der linken Hand (ähnlich im Portrait Philipp IV. bei Velasquez). Das zunehmende Herausgehobensein über die Mitte gibt der ganzen Haltung bei Hals etwas gewollt Protziges und Hoch-

mütiges, etwas beabsichtigt Arrogantes und Herausforderndes (viel mehr als Stolz). Bei van Dyck dagegen entsteht eine entspannte Sicherheit, die zwischen Wille und Zwang, Anspannung und Nachgiebigkeit steht. Der linke Arm bei van Dyck hat die für Hals so charakteristische Winkelknickung. Aber diese ist auf das Spielbein bezogen (durch eine Variante, die allerdings von der Parallelen weit entfernt ist, Oberarm auf Unterschenkel und Unterarm auf Oberschenkel).

Bei Hals fehlt diese Beziehung, es handelt sich um ein isoliertes Motiv, dessen Isolierung noch dadurch unterstrichen wird, daß der Arm (Ellbogen) vor dem Körper aus dem Bild herauskommt und man in die aufgestützte Hand hineinsieht. Diese Schärfe (die bei Hals schon dadurch gemildert ist, daß der Ellbogen nicht an den Bildrahmen stößt, wie sonst so oft) ist bei van Dyck nicht vorhanden: Der Arm ist etwas stärker in die Planparallele gedreht, und man sieht den Handrücken. Außerdem ist der ganze Raum (Abstand) zwischen Unter- und Oberarm überdeckt von einem Stoff, der über dem Oberarm liegt in einer Lage, aus der er leicht zur Seite und nach unten gleiten könnte. Dieses Schweben einer Schwere hebt sich vom Körper ab



, zwingt den Arm zu einem Dienst und nimmt ihm so viel von seiner Freiheit, ohne seine Funktion im Raum zu schmälern. Es ist sozusagen

ein Mittleres zwischen Steigen und Fallen , ein Parallelogramm der Steig- und Fallkräfte – aber außerhalb des Körpers.

Hals hatte in der Skizze auch den Oberarm bedeckt

durch einen nach hinten herunterfallenden Stoff; dies hat er dann weggelassen, vielleicht um das Fallen des Vorhanges nicht zu wiederholen. So ist der Arm jetzt frei und wirkt als ein Ausdruck des Hochmuts, der Arroganz oder des bewußten Willens zur Kraft.

Hals hat nun in dem Bild den rechten (hinteren) Arm durch einen Stoff belastet, der das Fallen des roten Vorhanges mit einem Dunkelgrün nach unten fortsetzt. Dieser Arm hält ein Schwert am Griff – die rechte Hand liegt etwas höher als die linke –, aber die Handhabung des schräggestellten Schwertes wird durch diese Belastung des Oberarms unmöglich; es kommt so etwas Überflüssiges, Spielerisches, Theaterhaftes in die Arm- und Handhaltung, etwas Stutzerhaftes, selbst Geckenhaftes, das zur ganzen ungelösten Schwere der Körpermasse in Widerspruch steht.

Die Hauptsache scheint für Hals gewesen zu sein, daß dieser hintere Arm oberhalb der Mittelachse bleibt und sich nicht nach unten senkt, d.h. die Kraft des Steigens nicht nach unten zurücklenkt. Die Beziehung zur Erde muß abgebrochen bleiben, weil dieser Mensch ausschließlich aus einem Willen zur Bewußtheit lebt, die aber ihrerseits – trotz aller angesammelten Energie – nicht groß oder hoch genug ist, um sich den Luxus einer Entspannung leisten zu können. Energieladung und tote Masse, repräsentieren-wollendes Bewußtsein und unrepräsentative Erde sind für diese Bürger so weit auseinander getreten, daß man das Vertrauen zu allem Unbewußten vollständig verloren hat. In bezug auf Bein- und Armstellung verkörpert Hals ebensosehr die völlige Negation der Antike, wie van Dyck sie im Prinzip bejaht.

3 Beide Künstler stellen den Portraitierten diagonal in die Raumbtiefe, aber es gibt Varianten. Bei Hals ist

die Raumdiagonale  nur hinten aufgehalten

durch die Gegenschräge des Armes, und beide stoßen an ihrer Begegnung hinten gegen die Planparallele des Grundes. Bei van Dyck geht die Diagonale nicht über den ganzen Körper in die Tiefe, sondern nur am Oberkörper entlang und hier mit geringerem und weniger direktem Tempo. Es liegt dies daran, daß die Diagonalebene namentlich am Ende stärker auf die

Planebene bezogen ist . Bei Hals ist die Diago-

nale vielmehr eine aufgezwungene Stellung, bei van Dyck mehr eine in sich bewegte Haltung. Bei Hals ist die Beziehung zwischen Diagonaler und planparalleler Ebene äußerlich – sie stoßen zusammen; bei van Dyck setzen sie sich vielmehr innerlich auseinander, und dies macht den Zwang notwendiger und die Freiheit größer. Bei Hals wirkt die Stellung wie eine ein für alle Male fixierende, festlegende Prädestination; bei van Dyck ist die Haltung momentan und wesentlich zugleich, eine konkrete, dauernde aber aufhebba-re Bestimmung und Begrenzung der Freiheit.

4 Der Mensch des Frans Hals hat eine so große Energieladung und -spannung, daß sie an der Grenze zwischen Menschlichem und Künstlichem steht; sie ist bis zu einem solchen Grade *gewollt*, daß man sich nach dem Gegengewicht fragt: der »Vitalität« steht eine »Moralität« gegenüber wie der Energie die Masse (Trägheit). Diese Vitalität ist reiner Expansionsdrang

wie die Moralität Konvention und Zwang von außen. Die Verhältnisse beider können sehr verschieden sein (und durchaus nicht immer ist actio=reactio), aber es ergibt sich auf diese Weise niemals eine Durchdringung von lebendiger und träger Energie, eine gesellschaftlich-natürliche Menschlichkeit, eine lässige Entspannung. Die Menschen des Frans Hals sammeln Energien, wie man Geld sammelt, und stapeln sie auf, wie man die Ergebnisse anstrengender Tätigkeit aufstapelt. Es fällt ihnen nichts zu, sie haben nichts, sie sind ohne Gnade und ohne Natur, aber sie bilden sich ein, auserwählt zu sein und sind doch nur selbstgerecht.

Der Mensch des van Dyck hat einen Einheitspunkt gefunden für die Gegebenheiten der Natur, den Forderungen der Gesellschaft und der Sicherheit der Gnade, und er vertraut sich diesem überlieferten Einheitspunkt an, weil er etwas schwächlich, feminin und selbst dekadent ist. Die Menschen des Frans Hals haben keine Tradition, sie sind ohne Geschichte (plumpe Personen), aber bereit, ihre Geschichte zu machen. Sie stehen zwischen Druck und Explosion und versuchen rein quantitativ und äußerlich die Mitte zu halten. Manchmal explodiert der Expansionsdrang bis in die Technik hinein (vgl. *Willem Croes* (?), 1660, und *Portrait eines Mannes*, 1665); oft bleibt auch nichts anderes übrig, als das massige und dämmliche Produkt des Drucks, oft aber kommt es zu einer Balance (vgl. *Portrait eines Mannes*, 1650).

Bei van Dyck stehen sich nicht expansive Energie (Vitalität) und sozialer Druck gegenüber, und er sucht auch nicht das Parallelogramm dieser Kräfte. Seine

Menschen leben nicht aus einer individuellen Selbstbestimmung (die es auch bei Hals nicht gibt), sondern aus einer traditionellen Sozialbestimmung (Standesbestimmung) und realisieren ihre Individualität in ihr, nicht gegen sie – wozu sie zu schwach sind. Wenn Willem van Heythuyzen (vgl. das gleichnamige Bild von 1625) wirklich ein Adliger ist, so ist er ein (Berufs-) Soldat, der von allen Traditionen des Adels abgelöst ist – ein Ritter im Dienste des Bürgertums. Die Menschen van Dycks bleiben Grandseigneure der Erde und des Hofes, die es beide für die Menschen von Hals nicht gibt. Hier stellt Hals den Menschen zu andern Dingen, aber es kommt doch nicht zu einer Beziehung zu ihnen. Die Menschen des van Dyck stehen immer in einer Umgebung, die zugleich innerlich und äußerlich ist – also real und symbolisch. Die Menschen von Hals stehen in oder gegen eine Leere, und diese ist innen wie außen – er gibt Individualität als Beziehungslosigkeit – als Energieladung, als aufgestapelte und präsentierte Vitalität, die im Grunde ein gehaltvolles, substantielles Objekt mehr *sucht* als *hat*. Am deutlichsten wird die Beziehungslosigkeit zwischen dem Menschen und dem Vorhang und dem Menschen und der Landschaft, die völlig fremde Versatzstücke sind.

Bürgerliche Typen

(*Willem Croes* (?) und van Dyck, *Der Alte*)

Es besteht eine gewisse Ähnlichkeit in der Korpulenz der Körpertypen und im Sitzen, auch dürfte man es in

beiden Fällen mit Spätwerken zu tun haben (van Dyck vor 1632, also nicht spät). Die auffallendsten Unterschiede sind:

1 Die Figur des Frans Hals scheint nach vorn und nach den Seiten auseinanderzubersten. Das Gewand scheint zu eng, die fast waagrechten, unteren Ränder der weißen Kragen laufen betont zentrifugal, das Gewand spannt über der Brust und in den Nähten, das fleischige Gesicht löst sich in Fläche auf, die Haare gehen vom Kopf weg nach außen. Gewisse Gegengewichte sind vorhanden: die Andeutung einer senkrechten Mittelachse (die allerdings etwas geneigt läuft), der rechte Unterarm ist vor den Körper gelegt. Dieses Aufbrechen nach außen ist keine gewollte, sondern die zwangsläufige Folge einer Energieladung, einer Vitalität, der freilich dasjenige Gleichgewicht fehlt, das Rubens'sche Figuren-Portraits haben. Was bei Hals so ausbricht, ist weniger eine natürlich-persönliche Vitalität als ein energetisches Drängen nach sozialer Aktion aus einem materiellen Geltungsbedürfnis – das auf diesem Spätwerk einer kosmischen Atmosphäre eingeordnet ist.

Der Alte des van Dyck wirkt trotz seiner Korpulenz zurückhaltend, in den Raum hineingenommen und nicht aus ihm herausstoßend, in sich gesammelt, obwohl mit Auge und linker Hand nach außen gerichtet. Er dehnt sich nur in die Breite aus, und selbst hier geht das Gewand weiter als der Körper, und der verdeckte Ellbogen (resp. das zu ihm gehörige Mantelstück) erreicht nicht den Bildrand, während er bei Hals von diesem überschritten wird.

Der Mensch des Frans Hals (*Willem Croes*) scheint in eine momentane Explosionsbewegung konzentriert, der Mensch van Dycks lebt einen Moment, der in einer Situation (seelischer Akt) eingebettet ist, die eine Dauer hat. Der Mensch von Hals erspäht eine Gelegenheit, der des van Dyck ist ein ruhiger und scharfer Beobachter, der einer ebensolchen Betrachtung standhält. Der Mensch des Hals drängt mit voller Körperenergie und -volumen in die Raumlosigkeit und in einem höchst gesammelten Moment in die Zeitlosigkeit. Der Mensch des van Dyck dagegen bleibt von Raum und Dauer umgeben: er hat eine Vergangenheit und Gegenwart und ist nicht zukunftsüchtig – der Mensch des Hals ist so sehr nur dieses letztere, daß er nicht nur aus der Tradition, sondern auch aus der Gegenwart herausdrängt. Selbst sein Moment [?] ist nicht ein in der Gegenwart Dasein, sondern ein Auflauern und Hineindrängen in eine (offene und unbekante) Zukunft.

Ebenso ist der Raum nicht eine natürliche oder soziale Umwelt, etwas worin man ruhen kann, worin man zuhause ist, sondern ein Sprungbrett von einer Fessel weg ins Offene und Unbekante: in die Ferne *vor* einem. In einem rein formalen Sinne repräsentiert er jetzt und hier, in Wirklichkeit möchte er repräsentieren, was er sein *wird*, wenn alle seine potentiellen Energien realisiert sein werden; er lebt immer nur in Gedanken an zu verausgabenden Energien (oder in Erinnerung an verausgabte). Der Mensch des van Dyck lebt in einer Tradition und mit dem Tode, und dies gibt ihm und seinem Leben eine menschliche Fülle und Würde, eine Geschlossenheit und eine Form,

ein wirkliches Dasein (statt eines Willens zum Dasein bei Hals), der zugleich ein Wille zur Vernichtung ist – ein Wille vom Nicht-mehr zum Noch-nicht des Daseins.

2 Das Gewand ist bei Hals ein Gefängnis (des Körpers) und zwar in einem vielfachen Sinne:

Es liegt so eng am Körper, als dessen sozialer Haut, hinter der die natürliche des lebenden physischen Körpers nicht spürbar ist, so daß man es nicht von ihm ablösen kann.

Das Gewand ist der Widerstand gegen die angesammelten und explosiven Energien hinter, in ihm.

Das Gewand ist die Mauer, die Widerstand leistet gegen das Auge des Betrachters; es macht den Dargestellten zu einem Individuum ohne Kommunikation mit andern Menschen.

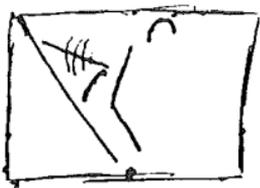
Bei van Dyck sind Körper und Gewand getrennte Schichten, zwischen denen Luft ist, so daß der Mensch eine völlige Bewegungsfreiheit *innerhalb* seiner schweren Massen hat. Diese Massen werden als ablegbar empfunden (und darum als beherrscht), andererseits haben sie ein so großes Gewicht, daß sie wie Lasten wirken, die dem Menschen Grenzen in seiner Bewegung nach außen setzen. Der Mensch van Dycks hat diese metaphysischen und sozialen Grenzen angenommen, und er ist frei in ihnen, während der Mensch des Frans Hals aus einem absoluten Zwang in eine absolute Willkür will. Obwohl die Gewänder des van Dyck wesentlich schwerer sind als die des Hals, wirken sie sehr viel weniger als Gefängnis, weil sie gleichsam Symbole allgemein menschli-

cher, ewiger Lasten sind und nicht Symbole des Drucks sozialer Konventionen.

3 Die Gesten des Frans Hals lassen sich im allgemeinen auf zwei Typen zurückführen: entweder jede Hand macht einen andern Gestus und die beiden Hände bilden keine Einheit; oder die beiden Hände werden übereinander gelegt, so daß eigentlich nur *eine* Hand oder *eine* Handgruppe vorhanden ist. In *Portrait einer Frau*, 1615, nähern sich die beiden Hände von zwei Seiten. Dies ist wohl die größte Annäherung zu van Dyck, aber bei van Dyck bilden die Hände eine Gruppe aus zwei selbständigen Teilen, eine sich durch sich selbst bindende Zweieinheit; bei Hals bleiben sie doch nebeneinander, und getrennt durch die Kette zwischen ihnen. Dies ist typisch für den dualistischen Zug in Hals, der bei ihm mit zunehmendem Alter immer stärker zu werden scheint. Van Dyck gibt entweder nur eine Hand oder wenn er zwei mit verschiedenen Gesten gibt, so verbinden sich diese aufgrund einer Verwandtschaft oder inneren Anziehungskraft.

Dieses verschiedene Verhältnis von Einzelsein und Zweisein wird besonders in den Ehebildern deutlich. Im allgemeinen ist für Hals eine Ehe gleich $1 + 1$. Nur zweimal ist er davon abgewichen, jede Person isoliert von der andern auf einem getrennten Bild zu geben: in *Junges Ehepaar in Landschaft*, 1625, wo ein junges Paar (vor einer Landschaft) auf einem Bilde zusammen dargestellt ist; und in *Stephanus Geraerds und Isabella Coymans*, 1648 - 50, wo die beiden Eheleute durch Gesten und Bewegungen aufeinander bezogen sind. In dem ersten Fall ist der Mann nach hinten

zurückgelehnt und nimmt die Schräge ein, die von der linken Ecke oben zur Bildmitte führt.

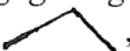


Er hat seinen linken Arm (den hinteren) in die Hüfte gestemmt, wodurch er seine Frau von sich fernhält, mit einem Stoß in die Rippen oder unter die Achselhöhle; die andere, vordere Hand liegt auf seiner Brust. Der Oberkörper der Frau ist nun in der Gegenschräge angeordnet (ganz ähnlich wie die Amme zu dem Kind), während ihr Unterkörper dem des Mannes einigermaßen parallel geht.

Mit anderen Worten: Die unten eng zusammenhängenden Körper wachsen nach oben auseinander, und die Verbindung ist völlig künstlich und äußerlich, indem die Frau ihren rechten, hinteren Unterarm (rechte Hand) auf den linken Oberarm des Mannes legt.

Zwischen den zwei freien vorderen Händen gibt es keine Beziehung. Beide Menschen lächeln, der Mann etwas erschöpft, die Frau verschmitzt und befriedigt, als ob beide ein Einverständnis beim Beschauer für den Liebesgenuß suchten, den sie hinter sich haben. Es gibt auf dem Bild nichts, was über den Moment des Genusses hinausginge, und schon die präsentierte Erinnerung an den Genuß ist ohne eigentliche Zärtlichkeit, eine Schaustellung von zwei Menschen, die keine tiefere menschliche oder religiöse Gemeinsamkeit haben. Dies zeigt sich auch darin, daß die beiden Oberkörper annähernd auf derselben Tiefendiagonale liegen,  aus der sich der Mann etwas nach hinten, die Frau etwas nach vorn herausbiegt, was die beiden Körper eher trennt als verbindet.

Eine andere Variante enthält das Spätwerk auf zwei Tafeln: Der Mann (S. Geraerds) sitzt leicht zurückgelehnt und scheint die Frau (I. Coymans) mit der vorderen Hand (von der linken Bildecke her nach rechts hinüber) zu fragen und zu locken, wobei dieser Gestus durch die hintere Grenze seines Körpers ein Ende findet. Die Frau, die sich schon weggewandt hat, also nach rechts gerichtet ist wie der Mann, wendet ihre rechte Hand (mit einer Blume) und ihren lächelnden Kopf zu dem Mann zurück, in einem merkwürdigen Gemisch aus lächelndem Versagen und bedauerndem Zusagen. Was hier verbindet, ist eher ein Scherz als ein Sakrament, ein Moment des Lustwillens als die Dauer der Genußfähigkeit.

Van Dyck gibt selbst da die Zweieinheit der Ehe, wo von Sexualität und Genuß nicht die Rede ist (*Bildnis eines Ehepaares*), die Menschen gehören durch etwas Un- und Überpersönliches zusammen, das sich auch im Leid bewährt. In dem frühen Bild gibt er diese Zweieinheit durch viele Mittel: das Aneinandergerücktsein der Körper, der Begegnung der zwei Diagonalebene der Oberkörper , der Arme des Mannes, der nach hinten faßt (hinter den Kopf der Frau), die rechte Hand des Mannes, die sich auf die der Frau legt, die Schließung der Kurve, die durch die Arme geht.

 In dem späteren Bild liegt zwischen den zwei Menschen ein beträchtlicher Abstand, die Richtung der Schrägebenen  und das Aufeinanderlegen der Hände genügen, wozu dann allerdings Affinitäten im Gesichtsausdruck kommen, wie sie sich auch durch

ein langes gemeinsames Leben (durch die *Geschichte* der Ehe) herausgebildet haben.

Bei Hals gibt es weder für den Einzelnen noch für das Paar eine Geschichte, sondern nur die gespielte und repräsentierte Wiederholung eines einmal gelebten Momentes. Die Geschichte ist für die Menschen des Frans Hals ein Bruch mit der Vergangenheit und ein Absprung in die Zukunft, die erste ist vergessen und die zweite ist unbekannt. Bei van Dyck ist die Geschichte eine Tradition, die im Sakrament begründet ist – eine Dauer, die sich in die Ewigkeit aufhebt. Auch van Dyck hebt das Zweisein nicht auf, aber er macht es zu einer Zweieinheit. Bei Hals ist die Zweieinheit fundamental, die Fremdheit das Wesentliche – sie kann durch nichts überbrückt werden. Bei van Dyck bindet die Summe der alltäglichen gemeinsamen Erlebnisse, und diese repräsentiert das Sakrament. Bei Hals laufen auch die täglichen Erfahrungen getrennt, und es entstehen zwei ganz verschiedene Endprodukte.

Aus der Zusammenstellung von Hals, van Dyck und Velasquez ergeben sich zwei allgemeine Fragen:

I. Welches ist der Unterschied der Eleganz und Aristokratie des van Dyck und des Velasquez (des englischen und des spanischen Hofes)?

II. Welches ist der Unterschied der Körper und Daseinsempfindung bei Hals und Velasquez?

Aristokratie und Eleganz
als sozial-ästhetische Kategorien

(van Dyck, *Bildnis König Karls I., stehend*,
Velasquez, *Bildnis König Philipps IV.*)

1 Beide Künstler geben der portraitierten Ganzfigur Stand- und Spielbein (beide Male rechts vom Beschauer, d.h. der Portraitierte steht mit seinem rechten Fuß fest auf einem durchgedrückten Bein). Nun scheint van Dyck auch den größten Teil des Körpers noch über das Standbein zu lagern und die Spielbeinseite als die entlastete durchzuhalten. Dieses Auseinanderhalten von belasteter und entlasteter Seite vermeidet Velasquez, indem er einen Teil des Körpergewichtes über das Spielbein nimmt, dafür aber durch den herabhängenden Mantel die Standbeinseite außerhalb des Standbeines belastet.

Velasquez unterscheidet also sehr deutlich eine Bewegungsrichtung der Figur nach rechts (über der Spielbeinseite) und eine Massenhäufung nach links (außerhalb der Standbeinseite).

Die Figur steht also zwischen zwei Arten von Energien und nimmt an beiden Teil, mit dem Paradox, daß sich die Figur von der Standbeinseite fortbewegt, um mit ihrem Körper die Spielbeinseite zu belasten, während ein hängendes Gewand die Standbeinseite – aber außerhalb des Körpers – beschwert. Van Dyck hat nicht für Figur und Raum *ein* zusammenhängendes Spannungsfeld. Seine Figur hat eine räumliche Umgebung aus einem fallenden Vorhang rechts und einer doch wohl steigenden Landschaftsatmosphäre links

(), die Figur steigt zwischen beiden. Die hohe Figur des Velasquez ist auf der waagrechten Dimension verspannt, die des van Dyck dagegen auf der Senkrechten. Das Format des van Dyck ist breiter, aber nur um 4 senkrechte Schichten zu entwickeln, das des Velasquez ist höher (schmäler), aber nur um die Figur auf der Waagrechten zu verspannen. Er bringt so einen dramatischen, engen Zusammenhang zwischen den beiden Dimensionen zustande, den Eindruck einer größeren (potentiellen) Energie und Aktivität, während van Dyck nur in den Richtungen einer einzigen Dimension lebt, die in Figur und Raum kontrastistisch variiert werden.

Die Figur des van Dyck hat den Raum als eine Umgebung, die von gleichen Kräften verschieden bewegt ist; die Figur des Velasquez steht in einem Kraftfeld, das die Hauptrichtung (Dimension) der Figur mit der Horizontdimension des Raumes verspannt. Die allgemein gleiche Haltung von Stand- und Spielbein dient also zwei ganz verschiedenen Zwecken: bei van Dyck hilft sie, die Figur im gleichartigen Raum zu isolieren, bei Velasquez verbindet sie die Figur mit den andersartigen Kräften des Raumes. Damit hängt natürlich auch zusammen, daß bei Velasquez der Raum eine ganz andere Qualität hat als bei van Dyck; und ebenso natürlich die Figur.

2 Velasquez faßt die Figur des Portraitierten ganz eng in sich zusammen, indem er sie in eine bestimmte Kurve einschreibt, die in sich geschlossen ist und mit der dann auch die herabhängende Pelerine in Beziehung bleibt. Van Dyck dagegen spreizt die Arme vom

Körper ab oder unterdrückt sie so, daß sie die Körperhöhe nicht verbreitern können. Beides hat denselben Zweck, den Körper so schmal und lang wie möglich erscheinen zu lassen, während Velasquez ihn verbreitert. Er geht dabei derart vor, daß er den äußeren Rand des Standbeines nach außen kurviert und dann diese Kurve im Arm fortführt. Die ganze Standbeinseite bekommt so etwas Geschwungenes, was der Tatsache des belasteten Stehens eigentlich widerspricht. Die Spielbeinseite dagegen läuft zwar unruhig und gebrochen, aber doch wesentlich senkrechter als die kontinuierliche Kurve. Die relativ Lotrechte steht dann auch wieder in einem gewissen Widerspruch zur Tatsache des Spielbeines. Van Dyck macht das Standbein senkrechter (gerader), und um dies durchzuführen spreizt er den Arm vom Körper ab. Die Knickung des Spielbeines macht er etwas geschwungener (weicher) und deutet sie im Arm noch einmal an.

Auf diese Weise gibt es keine Kurve, die die Figur zusammenfaßt; der abgespreizte Arm der Standbeinseite dient der Zurückleitung der Steigrichtung zum Boden. Die Figur sondert sich dadurch weniger vom Raum, in dem Steigen und Fallen kontrapostisch zur Figur angeordnet sind. Das hält beide zugleich auseinander und zusammen, bei einer qualitativen Gleichartigkeit und Verwandtschaft. Bei Velasquez aber sind sie einander fremd und feindlich – was sich oft in der Form und Gegenstandslosigkeit des Raumes äußert, zuweilen aber auch gerade dadurch, daß in Figur und Landschaft dieselben Bewegungszüge zu wirken scheinen (vgl. die Kinderbildnisse von 1626 und 1635). Diese Feindschaft von Figur und Raum gibt der

Figur nicht nur etwas streng Zusammengefaßtes, sondern auch ein stark waches und gespanntes Bewußtsein, daß oft mit der physischen Degeneriertheit der Figur kontrastiert. Umgekehrt gibt die nahe Verwandtschaft von Figur und Raum diesem letzteren eine Dramatik, der ersten dagegen eine lässige Entspannung und halbe Müdigkeit.

3 Bei van Dyck hat die gemalte Materie und mit ihr der Stoff des gemalten Gegenstandes etwas Weiches, Nachgiebiges, Anlockendes, Einschmeichelndes, was dann auch der ganzen Figur etwas Feminines gibt. Auf der andern Seite liebt van Dyck starke Kontraste von Licht und Schatten, die einen emotionalen und dramatischen Eindruck machen. Beides zusammen ergibt eine gewittrig-leidenschaftliche Atmosphäre oder Stimmung, die mit einer etwas eitlen Erschlaffung gepaart ist: ein genießerischer Emotionalismus, der seine Müdigkeit und Genußsucht gern als Drama und Leidenschaft repräsentiert.

Bei Velasquez ist die Materie trocken, matt, hart, abweisend – sie betont die Unzugänglichkeit, das Alleinsein, die Hohheit, das Männliche, das Bewußtsein – freilich alles mit einer gewissen Düntheit, Mattigkeit, Degeneriertheit. Bei Velasquez gehört die Schwäche nur dem Dargestellten, nicht der Darstellungsweise; bei van Dyck gehört die Müdigkeit und Schlaffheit wohl ebenso sehr und vor allem dem Künstler wie dem Gegenstand. Darum bedeutet bei van Dyck aristokratische Eleganz das Vertrauen in die Kräfte, die Mensch und Welt gleichmäßig beherrschen und erschöpfen, bei Velasquez dagegen das

wache Bewußtsein gegenüber der feindlichen Welt und das Wissen, daß die Kräfte des Menschen denen der feindlichen Welt leicht überlegen sind – so daß Sieger und Besiegte nur graduell verschieden sind, aber die Freude am Kampf oder die Notwendigkeit zum Kampf das Bejahen des Ausgangs ohne Ranküne gegen den Sieger miteinschließt.

Die Menschen des Velasquez distanzieren sich von ihren Gefühlen, Gedanken und Taten, die Menschen des van Dyck identifizieren sich mit ihnen – auf beiden so entgegengesetzten Wegen kommt es zu einer Überlegenheit des Bewußtseins über das Dasein. Van Dyck ist sentimentalisch, Velasquez ist objektiv. Van Dyck malt seine Figuren mit großen Licht- und Schattenkontrasten, und zugleich läßt er Licht und Schatten ineinander übergehen: es ist eine überpersönliche, kosmische Welt des Werdens, aus der die Figur bald stärker herausgehoben wird und in die sie bald stärker versinkt; es ist eine Welt des Werdens, in der die Figur eingeordnet bleibt wie in einem parallelen, aber umfassenderen Raum, in einer Atmosphäre. Velasquez dagegen schaltet innerhalb der Figur selbst alle großen Kontraste aus, er macht die repräsentative Erscheinung zu einem konstanten Dasein, er macht sie bei aller Bewegungsmöglichkeit unveränderlich, schlechthin identisch mit sich selbst und gegen eine fremde und feindliche Welt.

Diese Konstanz wird erreicht durch einen Willensakt, der nur zur ruhigen, steif-würdevollen, phlegmatischen Gestalt reicht – nicht dagegen zu einer eigentlichen Aktivität, die als Handlung aus der Dauer heraus- und in die Zeit hineinführen würde. Die Willens-

kraft erschöpft sich in der Herstellung der Erscheinung (gegen innere und äußere Widerstände), aber die hergestellte Erscheinung ist endgültig, unveränderlich, wenn auch zugleich ausgegeben und erschöpft. Kraft und Schwäche haben ihre Balance und Einheit in der Haltung der Ruhe, mit potentieller Beweglichkeit, gefunden.

Die Menschen van Dycks sind meistens weniger solche des intellektuellen Willens, als solche der emotionalen Erregung, des Gefühls, das gerne mehr Vitalität haben möchte als es hat. Daher liebt van Dyck die unruhig-bewegten Lichter und Schatten, Umrisse etc. ebensosehr wie Velasquez die ruhig-zusammengefaßten, die konzentrierten kleinen Differenzen. Van Dyck betont das durch die Tradition und die kosmischen Kräfte Gewordene und noch im Machen Begriffene, die Biegung, Spreizung, Unruhe, Nervosität, Beweglichkeit. Velasquez betont das Fertige und Unveränderliche. Darum muß er den Betrachter fernhalten und distanzieren, während van Dyck ihn anzieht in eine wohlwollende Intimität. Velasquez kennt keine Art von Entgegenkommen, nur ein strenges Urteil gleichsam von oben herab. Die Kategorie des Herrschens duldet schlechthin nichts neben sich – es sei denn die völlige Einsamkeit, die Wurmstichigkeit des Nicht-Herrschen-Könnens, wie die Kräfte schon in der Formung der Gestalt des Herrschers, in der Einnahme des Platzes des Herrschers ausgegeben sind.

4 Philipp IV. hat in seiner steifen Würde und bleichen Schwäche eine metaphysische Dimension hinter

sich: er ist der Vertreter einer metaphysischen Macht, er ist König von Gottes Gnaden. Dies gibt seiner Aristokratie das Monumentale und seiner Eleganz das Feierliche, das etwas Asketisches hat.

Dem König Charles fehlt diese transzendente Dimension, er hat nur eine irdische Umgebung – wie weit diese auch sein möge. Wegen dieser metaphysischen Dimension ist die Welt, selbst die des Hofes unendlich weit entfernt, und diesen Abstand kann nur der König und nur durch einen Gnadenakt überbrücken (weil der Herrscher von den Beherrschten ebenso weit entfernt ist, wie Gott vom Herrscher). Der König ist die Mitte zwischen dem schlechthin Absoluten und dem Beherrschten, dem Betrachter. Er ist in sich zur Ruhe ausbalanciert, weil er die Waage hält zwischen dem Herrscher der Herrscher und dem Untertan, weil er selbst als Herrscher auch Untertan ist. Charles, der König von England, sieht nicht so aus, als ob er irgendeine Gnade vergeben könnte – nicht nur, weil er zu unruhig und zappelig bewegt ist, zu labil, zu wenig ausbalanciert in sich selbst trotz Stand- und Spielbein, sondern weil er das Zentrum einer irdischen Welt ist, nicht aber die Mitte zwischen einer irdischen und einer transzendenten.

Wenn van Dyck auch katholisch ist (im Vergleich zu Frans Hals), so ist doch der Katholizismus des Velasquez etwas ganz anderes als der des van Dyck. Für Velasquez ist der König etwas schlechthin Einziges (und darum völlig Isoliertes, allein Seiendes, Einsames), für van Dyck ist der König nur ein höherer Adliger; für ihn ist die Macht nur eine irdische Qualität und darum im Prinzip schwach und zerbrechlich; für

Velasquez dagegen eine metaphysische Qualität und darum im Prinzip stark, selbst wenn der König als Person schwach ist.

Velasquez hat – gegenüber der dialektischen Einheit von Gott und Mensch (Transzendenz und Immanenz) die Trennung mehr betont als den Zusammenhang, van Dyck mehr das Ineinandergehen als die Trennung. Die Folge für Velasquez ist einerseits das Ausfallen der ganzen kirchlichen Sphäre der Göttlichkeit, andererseits die Verselbständigung der Welt, soweit sie nicht zum Göttlichen vermittelt. Damit gewinnt aber für Velasquez der Hof und speziell der König eine ganz besondere Funktion: er malt ihn wie andere Künstler rein religiös-kirchliche Gegenstände malen; nur da, wo er der weltlichen Macht der Kirche begegnet (wie in der Person des Papstes) erhält diese für ihn die gleiche Bedeutung wie der Hof: die Bedeutung des Mittlers.

Dieser metaphysische Dualismus wirkt sich am Ende auch als räumlicher und sozialer aus – so vor allem in den Weberinnen (*Teppichwirkerinnen*), aber auch bereits in *Las Meninas*, wo Raum und Figuren merkwürdig dualistisch sind. Andererseits zwingt ihn dieser Dualismus, die Vermittlung zu suchen und zwar von zwei Seiten her: vom Hof abwärts zum Adel (und hier liegt der Höhepunkt wohl in der *Übergabe von Breda*) und andererseits vom Volk aufwärts zum Hof (und hier liegt der Höhepunkt wohl in den Bildern der Zwerge und Narren des Hofes).

Velasquez legt in den Staatsaktionen des Hofes das Spiel der höfischen feinen Sitten bloß und in den Spielfiguren des Hofes den ungeheuren Ernst des Lebens.

So schafft Velasquez um den isolierten König eine Welt des Hofes. Er vermochte dies wohl nur, weil er selbst ein Bestandteil des Hofes war, mit dem er sich doch nirgends identifizieren konnte.

Persönlich lag dem sicher bei Velasquez ein ruhiges Daseinsgefühl zugrunde, das weder den panischen Schrecken vor der Welt noch die metaphysische Angst kannte, die beiden primären Erlebnisse, die van Dyck ins Ekstatische trieben. Darum hat bei ihm das Aristokratische und die Eleganz leicht einen Maskencharakter, der allerdings nicht zynisch gespielt ist (wie bei Manet und im ganzen Dandytum), sondern eine zweite Natur ist. Die persönliche Erlebnisbasis von Angst, Furcht und Schrecken, dieses süchtige Verlangen nach Ekstase, nach befreiendem Schrei verliert sich immer mehr, die Maske wird immer mehr Selbstzweck. Dieses Umschlagen der Immanenz in Maske ist genau das Gegenteil von dem, was bei Velasquez stattfindet: die Einigung des Dualismus von Welt und Transzendenz in der doppelten Umgebung des isolierten Königs: dem Adel und den Zwergen (Narren) des Hofes.

Dem Triumph der Maske über die innere Wirklichkeit bei van Dyck steht bei Velasquez das Schaffen und Zerfallen einer Hofwelt in zwei Dingen gegenüber: den Hof und den Nicht-Hof. Das vielleicht vollkommenste Beispiel des ruhigen Daseinsgefühls des Velasquez ist der Rückenakt; es ist bezeichnend, daß diese Frau, die vom Beschauer nur von rückwärts gesehen wird, sich selbst im Spiegel schaut – ein Symbol dafür, daß Velasquez eine Trennung von Dasein und Bewußtsein nicht kennt, selbst da nicht, wo die Menschen (Zwerge etc.) über ihr Schicksal zu reflek-

tieren scheinen. So weit das Absolute vom Irdischen getrennt ist, so innig und eng und unzertrennlich sind Dasein und Bewußtsein eins.

Bei van Dyck ist das in der Jugend durchaus nicht immer der Fall, nicht als wüßten die Menschen sehr gut um die Theatralik ihrer Emotionen und selbst künstlichen Steigerungen in die Leidenschaft. Dies zeigt sich besonders deutlich in dem Jugend-Selbstbildnis oder durch den Vergleich von van Dyck (*Henry Danvers, Graf von Danby*) und Velasquez (*Don Diego del Corral*). Diese Leidenschaft ist da – Körperlichkeit und Schatten zugleich; die des van Dyck dagegen spielt oder repräsentiert im Dasein und weiß es, d.h. sie repräsentiert eine pomphaft erscheinende Erscheinung, während die des Velasquez ein nüchternes Dasein ist. Die Nüchternheit des Velasquez ist die Askese dessen, der wissend vor dem unzugänglichen Absoluten steht; der Pomp des van Dyck entspringt dem Wunsch, etwas zu scheinen im Gegensatz zum eigenen Wissen. Darum gibt es bei van Dyck Figuren, die an der Grenze des Hochmutes stehen, bei Velasquez nur solche auf der Höhe der Machtbrutalität.

Das Daseinsgefühl bei Hals und Velasquez

Velasquez gibt entweder die ganze Figur (stehend oder sitzend) oder das ganze Brustbild; das letztere gibt die geistige, das erste auch die physische Freiheit.

Hals vermeidet diese beiden Ansichten fast immer zugunsten eines Kniestückes. In den ganz wenigen Parallelen, wo Velasquez annähernd ähnlich ausschneidet wie Hals, bleibt doch der fundamentale Unterschied erhalten: daß die Figuren des Velasquez eine innere Freiheit haben, insofern sie in sich selbst ruhen, wie groß und unentrinnbar auch der äußere soziale Zwang sein mag, während die Figuren des Frans Hals völlig determiniert sind, wie unruhig bewegt auch die Gesten und Kopfhaltungen sein mögen.

Diese Determiniertheit wirkt wie eine Prädeterminiertheit, und alle Bewegungen innerhalb der Fesselung unterstreichen nur die Macht der Fessel. Die Freiheit bei Velasquez dagegen kann erhalten bleiben, wie groß auch die sozialen Fesseln sind, und diese verstärken sich mit der sozialen Ranghöhe, d.h. sie sind am stärksten bei König und Papst. Nie hat Hals gewagt, einen sitzenden Menschen so in den Rahmen der Stuhllehnen zu spannen wie Velasquez Papst Innocenz X.; er läßt mindestens die Köpfe über die Rückenlehne hinausragen, während diese bei Velasquez in Stirnhöhe des Papstes liegt. Die Ursache liegt darin, daß Hals nur zeigen kann, wie die Menschen versuchen, aus der Urgebundenheit herauszukommen, während Velasquez darstellt, wie die Urfreiheit

gebunden und in der Bindung erhalten wird, je mehr sich der Mensch in sein Innerstes zurückziehen, auf es stützen kann – ohne daß deswegen eine komtemplative Haltung dargestellt wird.

Daraus folgt, daß die Menschen des Velasquez Gefühle darstellen, die in der Freiheit wurzeln: die Grazie, die Würde, das Schweigen etc.; die Menschen des Hals dagegen zeigen nur das Stillhalten, den Ausbruch, die gewaltsame Fröhlichkeit etc. Die Gefühle aus diesen fundamental verschiedenen Quellen scheinen sich an keiner Stelle zu decken, weil die einen letzten Endes ins Schweigen des Lebenden, die anderen in der Unruhe des Lebenwollenden wurzeln.

Wenn z.B. Velasquez den Bacchus darstellt, deutet er Ausgelassenheit eines Einzelnen nicht einmal an: er gibt ein sehr feierliches Weinernte-Weihfest. In dem einen Fall, wo Hals weiblichen Charme zu malen sucht (*Isabella Coymans*), streift er das Plump-Verführerische; dort, wo er Stille vermittelt, gibt er nur das befriedigte Verlangen oder Gewissen; dort, wo er Würde geben will, kommt er leicht ins Hochmütige.

Bei beiden Künstlern findet sich überwiegend ein Begriff des Ernstes. Er ist bei Velasquez so sehr mit dem Begriff der Würde verbunden, daß wohl nur zwei Mal ein Lachen vorkommt: auf dem frühen *Bacchus* lacht ein (oder lachen zwei) Bauer(n), und dann der Narr im späten Bild *Der Hofnarr Don Juan de Calabrezar*. Eine Standesperson lacht nicht. Dies gilt mit wenigen Ausnahmen auch für Hals, und doch sind Ernst und Lachen bei beiden Künstlern ganz verschieden. Der Bauer des Velasquez lacht aus einer Sicherheit des physischen Lebens, der Narr aus einer Sicher-

heit des geistigen – beide aus Freiheit, und so lächelt der Sieger von Breda. Bei Hals haben das Lächeln und das Lachen etwas Gewolltes, Gezwungenes; das Lächeln kommt aus einer Selbstironie, die man nicht zu zeigen wagt, weil es nicht als gesellschaftsfähig gilt, sich selbst nicht ernst zu nehmen. Und das Lachen ist bald ein Wille zur Lustigkeit (*Der fröhliche Lautenspieler*) oder ein Wille zum Hohn (*Malle Babbe*): man trinkt der Welt zu – lachend, oder man trinkt sich selbst zu und verlacht die Welt. Das selbstironisierende Lächeln wird leicht zur Verschmitztheit (*Portrait eines Mannes*) und das Anlächeln eines Andern (*Stephanus Geraerds* und *Isabella Coymans*) wird leicht zweideutig; sein Gegenteil ist die Bitterkeit der Enttäuschung. Die Menschen des Velasquez sind Ernst, die des Hals haben Ernst; die Quelle in dem einen Fall ist die Würde und Bürde des Lebens, im andern Fall der Tod oder das Gewissen. Das Lachen des Velasquez-Narren ist die Freiheit des Weisen, der die Torheit als die beste Maske unter allen Zwangsmasken erkannt hat. Das Lachen der Malle Babbe ist das eines Erdwesens, das im Trunk Beziehung zu sich selbst herstellt und den Unsinn der sozialen Welt verhöhnt. Der Narr ist wirklich heiter, die Malle Babbe ist bitter – es ist der Unterschied zwischen einem freien und einem bloß für den Augenblick befreienden Lachen.

Man hat oft gesagt, Hals und Velasquez glichen sich darin, daß beide nur die äußere Gestalt ohne jede Innerlichkeit malten. Aber es zeigt sich, daß die äußere Gestalt eine ganz andere ist, je nachdem, ob man von der Freiheit oder der Unfreiheit als metaphysi-

schem Prinzip ausgeht, bzw. von dem Verhältnis, in dem das metaphysische Prinzip zur realen Wirklichkeit steht, also, ob man die Freiheit erhalten oder die Unfreiheit überwinden kann.

Damit aber offenbart sich selbst die ganz äußerlich angesehene Gestalt als Realisation eines Geistigen. Dies wird noch sehr viel deutlicher, wenn man den raumzeitlichen Umfang dieser äußerlichen Gestalten betrachtet, sowohl den natürlichen als auch den sozialen und metaphysischen Raum-Zeit-Umfang.

Selbst da, wo Velasquez seine Figur gegen einen Grund stellt, unterscheidet er Boden und Wand und markiert einen Horizont. Es ergibt sich auf diese Weise ein Raum ohne Gestalt, aber mit unbestimmter Ausdehnung, ein dingloser Raum ohne eigene Dinghaftigkeit, aber ein unbestimmt weit gedehntes Gefäß für einen ganz bestimmten begrenzten Körper. Daraus folgt dann, daß Velasquez diesen Raum nicht nur mit Dingen, sondern auch mit Bewegungsrichtungen und Energiegrößen anfüllen kann, die zu denen der Figur in Gegensatz stehen. Das Wesentliche ist, daß alle seine Figuren auf einen Raumweite schaffenden und tiefliegenden Horizont bezogen sind. Sobald er darum mehr als einen Gegenstand oder eine Figur zeigt, kann er sie in verschiedene Tiefenschichten stellen, die Distanzen luftperspektivisch bestimmen und den Raum alle zugleich umfassen lassen: Der Raum ist unabhängig von der Zahl der Figuren, eine Entität in sich, er ergibt sich ebensowenig aus den Figuren wie sich die Figuren aus ihm ergeben.

Hals malt immer einen Hintergrund, der nicht nur ohne Gestalt, sondern auch ohne Ausdehnung ist; sei-

ne Menschen sind nie auf einen Horizont bezogen. Im Alter gerät bei ihm dieser Grund in Vibration, er bekommt eine atmosphärisch-kosmische Bedeutung, er wirkt sogar auf die Figur ein, läßt deren Determiniertheit mit andern Mitteln erscheinen – aber er gewinnt nicht Ausdehnung. Es dürfte dies als eine Reaktion auf die unendlichen Ebenen Hollands zu verstehen sein, in deren allseitiger Offenheit sich der Mensch verliert. So konzentriert Hals die ausdehnungslose Räumlichkeit eng um die Figur, die jene selbst dann noch äußerlich beherrscht, wenn sie ihr innerlich bereits unterworfen ist. Darum kann Hals auch auf seinen Gruppenbildern die Figuren nicht in verschiedene Rauntiefen stellen, die luftperspektivisch graduiert sind. Es hätte dies dem demokratischen Prinzip widersprochen, daß es sich um Gleichgeordnete handelt und die deswegen dieselbe soziale Raumgestaltung nicht durch eine verschiedene Geltung an der natürlichen Ausdehnung antasten können. Hals darf sie also nur zugleich hinter- und übereinander schichten, so daß jede Differenzierung des Naturraumes ausgeschlossen bleibt.

Im Alter versucht Hals zwei entgegengesetzte Wege. Er lockert die Figur so sehr auf, daß die Gruppe der Figuren mit dem Raum sich zu decken scheinen oder sich der Deckung annähern; oder aber er faßt jede Figur und die Gruppe so zusammen, daß sie sich vom Grund anhebt und beide auseinandertreten. Bei der monistischen wie bei der dualistischen Tendenz bleibt der Raum ohne Ausdehnung (eine bloße Schwingung), eine Entität ohne Gestalt und Weite.

Das einzig Gemeinsame zwischen Velasquez und

Hals ist wohl, daß bei beiden Raum und Körper zwei einander fremde Wesenheiten sind, die letzten Endes in einem unaufhebbar dualen Verhältnis zueinander stehen – wie Velasquez in *Las Meninas* ganz scharf betont hat. Aber bei Hals ›sitzt‹ der Raum so eng am Gewand wie das Gewand am Körper – und wenn der Körper danach trachtet, seine Ausdehnung zu erhöhen, so beschränkt er den Raum, und wenn im Alter der Raum etwas zunimmt, dann wird der Körper noch mehr eingeengt. Diese fast gefängnisartig einengende Bedeutung des Raumes – das völlige Gegenstück zu der Volumenerweiterung des Körpers in seinen Jugendwerken – kommt in dem *Portrait eines Malers* am deutlichsten zum Ausdruck. Bei Velasquez ist umgekehrt der Raum die weite und beherrschte Welt.

In bezug auf die Zeit ist für Hals bereits in dem Vergleich mit van Dyck gesprochen worden: die (Bewußtseins-)Konzentration in eine rein momentan aufgefaßte Zeitlosigkeit. Bei Velasquez haben wir oft auch eine Zuspitzung in einem Moment, aber der Moment ist die konkrete Fassung einer Dauer, einer zeitlichen Weite, die zu der zeitlichen Enge des Frans Hals sehr stark kontrastiert. Damit hängt wohl sehr eng zusammen, daß Hals niemals eine Handlung, einen Vorgang, Geschehen, Ereignis dargestellt hat; sie würden Ablauf und Dauer voraussetzen, die beide aus seinem Zeitbegriff ausgeschlossen sind. Er kann nur eine Situation mit verschiedenen Kopf- und Handbewegungen geben, d.h. verschiedene Momente so zusammenstellen, daß sie keine Folge ergeben, sondern nur ein getrenntes Nebeneinander von vereinzelt

Momenten. Das ist die Art, wie er eine gewisse Lebendigkeit in seine Gruppenszenen einführt. Diese Lebendigkeit ist dementsprechend nicht Leben, sondern Lautheit, nicht Folge, sondern Gewirre. Darum ist auch seine sogenannte Vitalität eher die Explosion einer gewollten oder verhinderten Energieladung als ein Lebensprozeß. Die Ursache liegt wohl darin, daß die Menschen gegeben sind, wie sie sich mit Bewußtsein repräsentieren, und es liegt im Wesen bewußter Repräsentation, daß man jeden zeitlichen Prozeß ausschaltet, um das gewollte Resultat für immer festzuhalten. Dieses Für-Immer-Beharren eines Momentes ist die dauerlose Zeitlosigkeit der Maske. Vitalität und Maske gehören bei Hals zusammen. Auch das Alter ist bei Hals viel mehr ein charakteristischer Moment des Lebens als das Ergebnis einer Lebengeschichte. Da es sich fast ausschließlich um städtische Menschen handelt, fragt es sich, wie weit dieses Sich-Beschränken auf den Moment mit dem Wesen der Stadt zusammenhängt – während auf dem Land (man vergleiche Le Nain) die Zeit Dauer und Abfolge hat.

Um die Zeitauffassung und -darstellung des Velasquez zu erklären, wird man wohl die Darstellung von Geschehnissen von denjenigen der Portraits zunächst trennen müssen. Es zeigt sich dann, daß Velasquez danach strebt, den fruchtbaren Moment zu gewinnen oder die Zukunft ahnen läßt oder beides zugleich. Damit erreicht er dann in der *Übergabe von Breda*, daß eine in der Natur (bzw. Wirklichkeit) nur momentane Bewegung, wie die Schlüsselübergabe durch den Besiegten an den Sieger, Dauer erhält. Indem er also

die Abfolge (Aufeinanderfolge) anschließt oder beginnen läßt, erhält der Moment Dauer oder anders gesagt: im Moment schlägt die Abfolge in Dauer um.

Ein solcher fruchtbarer Moment ist verschieden von dem verursachenden Moment, wie ihn Leonardo im *Abendmahl* gibt. Leonardo denkt in der Abfolge: Eine Ursache löst viele Wirkungen aus, und diese sind, als zeitliche Folge, ein notwendiger räumlicher Zusammenhang. Leonardo verwandelt die Ursache in Wirkung, das Wort in Gestalt, die Zeit in Raum, einen Vorgang in ein notwendiges Dasein. Velasquez denkt nie kausal in bezug auf den Stoff, und es fragt sich, ob und wieweit er kausal mit Bezug auf den Bildaufbau denkt. Zwischen dem, was die Menschen getan haben und dem, was sie tun werden, liegt der Moment, in dem sie das eine nicht mehr und das andere noch nicht tun. Es ist ein Moment, der nur *eine* konkrete Realität, aber eine unbekannte Fülle von Potentialitäten enthält. Und dieses Verhältnis gibt dem Moment sowohl (innere oder äußere) Dauer als auch Bewegtheit ohne Akte der Bewegung. Um diesen Moment der Dauer konzentriert sich dann die körperlich-räumliche Gestalt. Das Geschehen ist also einerseits in die Totalität entrückt, andererseits gewinnt dieser Moment, der die bloße Abfolge transsubstantiiert, Dauer und Gestalt. Im Moment nähert sich also die zeitliche Ausdehnung Null an, ohne die entgegengesetzten Richtungen der Vergangenheit und der Zukunft zu unterdrücken. Zugleich aber beginnt mit ihm die räumliche Ausdehnung, deren zentrale Achse er ist, ohne ihre Ursache zu sein. Bei Hals gibt es einen solchen Einheitspunkt zwischen zeitlicher und

räumlicher Ausdehnung nicht – wohl aber bei Leonardo, nur daß hier der Einheitspunkt die gemeinsame Ursache ist (wenigstens im *Abendmahl*).

Etwas ganz Analoges scheint nun auch für die Portraits des Velasquez zu gelten. Ein jedes deutet an, was der Portraitierte eben getan hat und läßt ahnen, was er gleich tun wird – mag der Moment selbst Ruhe oder Bewegung betonen, beide erhalten Dauer. Ganz offensichtlich hat Velasquez nicht von Anfang an diesen fruchtbaren Moment gekannt, wie noch das Bacchusbild, das Jakob-Josef-Bild und die *Schmiede des Vulkan* beweisen. Hier herrscht noch die Auffassung von einer Ursache und verschieden vielen Wirkungen, wobei auch die zeitliche und die räumliche Gestaltung voneinander unabhängig sind. Das legt die Frage nahe, ob der »fruchtbare Moment« nur für eine begrenzte Epoche gilt und ob nicht am Ende seines Lebens eine andere Zeitauffassung vorherrscht. Vor allem *Las Meninas* und die *Teppichwirkerinnen*, aber auch der weibliche Rückenakt (*Venus und Cupido*) lassen das vermuten.

Möglicherweise liegt die Ursache für die Veränderungen nicht in der Entwicklung, sondern im Sujet. Denn in *Las Meninas* ist ja nicht ein Vorgang gegeben, der verräumlicht werden muß, sondern eine räumliche Situation, die nur verzeitlicht werden soll. Ausgangspunkt hierfür ist die Infantin (die nicht in der Mittelachse steht); ihr Dasein löst zwei Reaktionen aus: in der ersten Schicht zu beiden Seiten eine Reaktion der Bewegung, geordnet auf einer Diagonalen; in der zweiten Schicht eine solche der Ruhe (auf der Gegendiagonalen). Es ergibt dieses für die Köpfe eine

Kurve. Für die Infantin selbst ist ein fruchtbarer Moment angenommen; man kann sie aber kaum die bestimmende Ursache für die restlichen Bewegungen nennen, sondern höchstens ihre auslösende Veranlassung. Auch für die räumliche Gestaltung steht die Infantin in einer Sammelachse, aber die Raumgestaltung geht nicht von dieser aus, sondern von den Grenzen: Wände, Boden, Decke. Es besteht insofern wieder – wie in den Frühbildern – zwischen Raum- und Zeitgestaltung eine gewisse Diskrepanz: Der Raum betont die Statik der Grenzen, die Zeit ein Fließen zwischen den Grenzen der Ruhe (Statik) und konzentriert um einen Wendepunkt.

Alles Momenthafte scheint bei dem liegenden Rückenakt ausgeschaltet zu sein: man sieht zuerst eine von links nach rechts verlaufende, dann von rechts nach links zurücklaufende Kurve. Der von Cupido gehaltene Spiegel bringt keinen Halt, und es scheint fast, als ob die ganze Mythologisierung erst später hinzugemalt worden wäre. Hier sehen wir den Körper zusammen mit der Zeit als eine rückläufige Kurve ohne Achse entwickelt; oder aber die Achse ist ideell und ohne Verankerung im Bildformat, wodurch die Figur einen für Velasquez ungewöhnlichen Grad an realer Freiheit erhält. Ist damit angedeutet, daß der Akt für Velasquez kein vollwertiges Sujet war?

Es fragt sich, ob es auch bei Hals eine Entwicklung in der Zeitauffassung oder -darstellung gibt. Man wird sagen können, daß die innere Zeitlosigkeit und Momentaneität des Bewußtseins oder Gewissens immer begleitet ist von Ansätzen zu äußeren Bewegungen und Gesten, zu Mienenspiel und zu Geräu-

schen. Es wird äußerlich durch Bewegungen (von verschiedenen Graden der Ansätze und der Durchführung) der Eindruck von Zeit erweckt. In den *Regentinnen* (1664) dagegen steht »die äußere Zeit still«. Es bleibt nur die in Sprüngen vor sich gehende Wahrnehmungszeit des Betrachters. Aber diese Entwicklung ist doch wohl nur graduell. Eine gewisse Spannung zwischen äußerer Zeit und innerer Zeitlosigkeit bleibt erhalten. Hals lebt in einer dualistischen Welt.

Über einige Eigenschaften der Menschen

Diese haben bei beiden Künstlern eine große *Gewichtigkeit*, und in beiden Fällen kommt sie aus der sozialen Funktion der herrschenden Klasse, die das eine Mal der Adel (und der Hof), das andere Mal das Bürgertum ist. Diese aber haben verschiedene Eigenschaften nicht nur als zwei verschiedene Klassen, sondern auch dadurch, wie dieser Klassencharakter sich mit andern Eigenschaften und Werten, sowohl metaphysischen wie individuellen, verbindet. Die *Gewichtigkeit* der Figuren des Frans Hals kommt aus ihrer vollkommenen *Determiniertheit* – mag diese einen aktiven oder einen passiven Charakter haben.

Diese *Determiniertheit* äußert sich physisch als *Sattigkeit* oder *Energieladung* (Ellbogenfreiheit), geistig als *Selbstgerechtigkeit* und *befriedigtes, sattes Gewissen* – in dem *Bewußtsein* (Gewissen), dem *Mittelmaß* zu genügen. Dargestellt wird diese *Gewichtigkeit* durch die *Schwere* der Gewänder und den *Umfang* des *Körpervolumens*, durch die *Unfähigkeit*, den ganzen Körper zu bewegen und die *Beschränkung* der *Bewegungsmöglichkeit* auf Kopf und Hände, durch

die Zugkraft der schweren Gewänder nach unten und die mangelnde Steigkraft der Figur (d.i. die geringe Aktivität in der Höhen- relativ zur Breitendimension und zwischen Höhen- und Breitendimension).

Bei Velasquez liegt die Gewichtigkeit begründet in der Spannung zwischen der Last und dem Zwang, der aus der sozialen Funktion kommt, und der Freiheit, die sich der Mensch demgegenüber bewahrt. Selbst bei den späten *Infantinnen*, wo die Weite der Röcke nicht nur den Körper völlig verschwinden läßt, sondern die ausgebreiteten Arme kaum genügen, um den Rand des Gewandes zu erreichen, ist der Eindruck der Freiheit gewahrt. Bei aller Schwere des Rockes ist dieser vom Boden getragen, so daß er über diesem zu schweben scheint; zwischen Waagrecht und Senkrechter besteht eine aktive Spannungsbeziehung, und die Senkrechte selbst hat zwei Richtungen, nach oben und nach unten.

Die Menschen des Frans Hals sind beschränkt auf sich selbst, isoliert in sich selbst, beherrscht durch ihr Gewissen, d.h. durch die aktive und passive Identität mit ihrer Determiniertheit, die ihnen außer- und übermenschlich erscheint. Daher bleiben sie an sich selbst gebunden, selbst da, wo sie aus sich herausstreben; sie haben keine Distanz zu sich selbst – im besten Falle eine solche zu der Erscheinungsform, in der sie sich repräsentieren. Im metaphysischen und im physischen Sinne ist alles Enge und Sturheit.

Die Menschen des Velasquez sind bezogen auf etwas Transzendentes, ebenso metaphysischer wie sozialer Art, das sie zwar umfängt, begrenzt (auch wenn sie König oder Papst sind – und dann vielleicht

sogar am meisten), ihnen aber auch Distanz zu sich selber gibt, Freiheit vom Zwang oder im Zwang.

Nicht weniger verschieden ist die Beziehung zu den Grundfähigkeiten des Menschen. Die Menschen des Frans Hals können weder genießen – sich etwas Fremdes mit sinnlicher Freude zu eigen machen – noch sich hingeben; sie können weder handeln noch ganz in Stille versinken. Sie haben zwar den Drang und die Energie zur Tätigkeit, aber es ist immer mehr ein Wille zum Handeln als eine Aktion oder ein Prahlen mit Energien, statt eines selbstverständlichen Überganges vom Wollen zum Handeln. Auch die ganz still sitzenden Figuren (Frauen) haben noch eine stumme Gestikulation (bzw. Mienenspiel) – es bleibt immer ein Krampf, dem der Rückzug in die Stille der Entspannung versagt ist. Die dargestellten Menschen haben viel Speise und Trank zu sich genommen oder oft viel Geschlechtsverkehr gehabt; aber entweder haben sie es (wie die meisten Frauen) zu gering oder wie die Männer zu hoch bewertet. Sie haben immer den natürlich-sinnlichen Genuß durch ein Urteil ersetzt. An die Stelle der erotischen Sexualität ist ein nüchterner Geschäftsvollzug getreten, der bei den Frauen durch Kühle, Gleichgültigkeit und Unbeteiligtsein, bei den Männern durch Prahlen mit Kraft und Brutalität charakterisiert ist. Es herrscht Wille zum oder Abneigung (Bedenklichkeit) gegen den Genuß, nicht aber harmonische Genußfähigkeit oder Hingabefähigkeit. Die Ursache dafür ist, daß der allgemeine Dualismus in dem Verhältnis der Geschlechter eine besonders scharfe Form annimmt, was mit dem spezifischen Begriff der Individualität zusammenhängt. Dieser

schließt die einmalige Determiniertheit jedes Einzelnen ein, so daß die Beziehung zwischen Einzelnen ganz äußerlich bleiben muß – ein Kontrakt der treu oder untreu eingehalten wird – und jede andere als die empirische Gemeinschaft zusammen verlebter Tage ausschließt. Es fehlt auch zwischen den Einzelnen jede Vermittlung wie auch jeder Oberbegriff.

Die Menschen des Frans Hals zeigen sehr oft einen Willen, andere zu beherrschen, aber sie sind eigentlich nie mächtig, sondern nur energiegeladen, und man hat oft den Eindruck, daß gerade die Größe der Energieladung sie unfähig macht zu einer wirklichen und geistvollen Ausübung der Macht: Die hohe Energieladung blendet oder verblendet sie zum Moralisieren, zur Brutalität, zur Protzerei, zu einer überheblichen Selbstgerechtigkeit – was alles ganz verschieden ist von wirklicher Macht und Machtausübung.

Was die Sexualität betrifft, so überwiegt selbst in der *Zigeunerin*, wo Hals weitgehend seinen persönlichen Neigungen folgen konnte, die Freude und der Genuß an den Darstellungsmitteln diejenige am Gegenstand. Velasquez verselbständigt niemals die Handschrift und macht niemals die Mittel unabhängig vom Gegenstand. Dieser ist sinnlich und zwar weder in der gesteigerten Weise wie bei Rubens, noch in der pantheistischen des Giorgione, noch mit dem Sex Appeal des Goya. Hals verspritzt seine Sinnlichkeit nach allen Richtungen, wie jemand, der seine Entfesselung genießt, während Velasquez sie zusammenhält, sie einer zugleich kühlen und weisen Betrachtung unterwirft: Sie ist gebändigt und distanziert, dabei zugleich anziehend und voll. Die Sinnlichkeit

des Frans Hals hat etwas Verspieltes, Virtuoses, Zweideutiges, die des Velasquez dagegen etwas Sachliches, Ruhiges und fast Unpersönliches, darin jedoch etwas schlechthin Einzigartiges.

Das Verhältnis zwischen Dasein und Bewußtsein ist bei beiden Künstlern sehr verschieden. Hals scheint beides weitgehend zu trennen, und die akzentuierte Halskrause unterstreicht diesen Dualismus, der auch ein rein quantitativer Größenkontrast ist. Der Körper ist weitgehend ein der Schwere gehorchendes Dasein, der Kopf dagegen ein Gewissen-Bewußtsein und darum moralisierend oder antimoralisierend. Es findet sich zwar immer eine Affinität zwischen Körper und Kopftypus, aber im Körper kommt nicht das Bewußtsein des Dargestellten, sondern das des Künstlers zur Erscheinung, und nur im Kopf erscheint das des Dargestellten, der seine Körperlichkeit behält.

In den späten Werken sucht Hals die Gegensätze stärker zu einen, aber er erreicht dies doch eigentlich nur durch die Ausdehnung der Subjektivität der Pinselführung. Das subjektiv geführte, als Handschrift auftretende Darstellungsmittel allein eint Dasein und Bewußtsein. Es liegt dem ein fundamentaler Dualismus von Dinghaftigkeit und Geist-(Seelen-)Haftigkeit, von Ausdehnung und Denken zugrunde, dem die Einheit der Substanz im Sinne Spinozas fehlt; sie ist ersetzt durch die Subjektivität der Technik, dem Willens- und Könnensakt des Künstlers, so daß Gabe und Aufgabe sich einen, um das Eine und das Sein zu ersetzen. Man könnte auch sagen: bei Hals ist das Dasein auf der Suche nach Bewußtsein und das Bewußtsein auf der Suche nach Dasein; bei Velasquez

dagegen existieren beide zugleich und in Durchdringung. Ihr Verhältnis kann sich verändern, entwickeln, aber es kann sich nicht auflösen: wo Dasein ist, da ist Bewußtsein und umgekehrt. Das Dasein kann zu einer schweren und geballten Masse werden wie bei dem *Hofnarren Sebastian de Morra*, aber diese Masse ist nicht nur von einem bewußt nachdenklichen Kopf bekrönt, sondern sie hat an jeder Stelle ein objektives Bewußtsein, in das das Bewußtsein des Künstlers gänzlich aufgegangen, mit dem es sich völlig identifiziert hat. Man kann weder sagen, daß Dasein und Bewußtsein identisch, noch daß sie nur äußerlich vermittelt seien; sie sind vielmehr eine Zweieinheit irdischer Art, zu der als dritter Faktor etwas Seelisches gehört: die reale Fähigkeit zu leiden, zu herrschen, zu geniessen etc., gesammelt in konkreten Gefühlen und Gedanken. Und diese irdische Zwei- bzw. Dreieinheit hat die innige Durchdrungenheit und Unauflösbarkeit, weil sie transzendiert ist. Bei Hals ist der den Gegensatz von Dasein und Bewußtsein transzendierende Faktor gänzlich unbestimmt und später findet er einen konkret-kosmischen Inhalt; Velasquez dagegen transzendiert alles Irdische; bei Hals ist er eine Enge und Grenze, bei Velasquez eine unendliche Weite.

Bei Hals ist das Individuum der aus dem Ganzen herausgelöste, völlig isolierte Teil, der nicht einmal Beziehungen zu andern Teilen finden kann, weil die Spezifizierung (und damit Enge und Oberflächlichkeit) seine einzige Bestimmung ist. Dadurch ist die Individualität wurzellos, erschöpft sich sofort und ist gleichsam absolut endlich. Daher das Bedürfnis, sich

zur Geltung zu bringen und diesen Geltungsanspruch überzubetonen. Daraus erklärt sich sowohl der traurig-melancholische, pessimistische als auch der exhibitionistisch-kraftprotzende, optimistische Zug. Die individuelle Spezifität ist bei Hals keine Selbstbestimmung, sondern eine natürlich-gesellschaftliche Vorgegebenheit, die der Einzelne hinnimmt, ohne aus ihr einen innerlichen Selbstbestimmungsgrund zu machen, oder den er nach außen wendet, ohne dadurch Welthaftigkeit zu gewinnen.

Dieser Mangel an reiner Innerlichkeit (die etwas anderes ist als ein seelischer Ausdruck) und an metaphysischer Welthaftigkeit findet sich bei Velasquez nicht. Hier reicht der Einzelne über die Grenzen sowohl seines körperlichen Daseins als auch seines Bewußtseins hinaus. Er steht – auch als Individuum – in Zusammenhängen, die alle Individualität im Prinzip transzendieren und ihr apriori sind. Es ist gleichsam eine begrenzte Substanz in einer unendlichen Substanz. Eine andere Frage freilich ist, ob der Einzelne in diesen Zusammenhängen eine Person ist, ob sein Bestimmungsgrund nur in seiner sozialen Stellung und Funktion liegt oder ob per se, d.h. aus dem Selbst des Einzelnen entstanden, seine Setzung ist – die natürlich mit der sozialen Vorgegebenheit zusammenfallen könnte. Man wird wohl sagen müssen, daß es sich um eine Spannung zwischen sozial-traditioneller Vorbestimmung und individueller Selbstbestimmung handelt und daß aus dem Grad von Deckung bzw. Diskrepanz sich der konkrete psychische Ausdruck erklärt. Eine völlige Identität beider Bestimmungsgründe scheint beim *Olivarez* vorhanden, eine

offene Diskrepanz beim Infanten Don Carlos (*Bildnis König Philipps IV.* und beim *Reiterbildnis der Königin Margherita von Österreich*); Philipp IV. scheint eine Diskrepanz in der Maske der Ausdrucksindifferenz zu verbergen.

Vergleicht man nun die Trinker-Bilder des Hals, in denen er sich selbst überlassen war und am ehesten Selbstbekenntnisse äußern konnte (*Der fröhliche Trinker* und *Malle Babbe*) mit den Bauern auf dem Bacchusbild des Velasquez (*Die Trinker*), so ergeben sich etwa folgende Unterschiede: Die Bauern des Velasquez sind gleichsam braune Erde und wie Schollen gemalt, und sie reagieren wie die Erde oder ihre Bebauer. Das Lachen des linken Bauern ist breit und gesund, der Mund öffnet sich wie ein von der Sonne getroffenes Erdstück. Der Nebenmann lacht verschmitzt, lustig, schlau, als wollte er jemanden hinters Licht führen. Das Getränk steht in Zusammenhang mit der Erde, die es trägt, und mit dem Bauern, der es zieht. Dementsprechend haben sie die Weinschüsseln oder -gläser fest in ihren Händen – wie das kostbare Gut ihrer Arbeit und ihres Schweißes. Bei Hals hat der »fröhliche Trinker« das Glas eigentlich nur zwischen Daumen und Zeigefinger, so daß es wie leicht beschwipst schwebt und schwankt; die andere Hand ist geöffnet und spreizt die Finger: Man sieht in den Handteller hinein und zwischen die Finger hindurch. Die beiden so verschiedenen Gesten der offenen Hand, wo nichts zu halten ist, und der geschlossenen, wo etwas festgehalten werden sollte, haben keine direkte Ursache in dem Zustand des Mannes, der

auch durch den leicht geöffneten Mund und eine leicht lallende Zunge charakterisiert wird. Die Farbe des ganzen Bildes (Gewandung des Mannes und Grund) sind bestimmt von der Farbe des Weines (Gelb), also von dem fertigen Produkt (und nicht von der produzierenden Erde), das allein für den Bürger oder Bohemien der Stadt zählt.

Es ist zu beachten, daß es eine Erfindung von Velasquez war, den Bacchus unter Bauern zu setzen, wie es eine Erfindung von Hals war, eine Erscheinung zwischen Bürger und Bohemien (eine Randgestalt der bürgerlichen Gesellschaft) zu wählen. Velasquez kennt nur soziale Funktionen (selbst der Zwerge und des Narren), nur eine geordnete soziale Hierarchie, nicht dagegen ein *Lumpenproletariat*. (Oder ist ein solches in der *Schmiede des Vulkan* oder in *Jakob erhält den Rock Josefs* vorhanden?) In Holland dagegen werden die Randgestalten große Kunst (Rembrandt, Brouwer).

Was nun den Zustand des Menschen betrifft, so scheint es mir mehr als fraglich, ob er wirklich nur Fröhlichkeit ausdrückt. In dem Schwips scheint mir doch weniger die reine Freude als die Seligkeit des Vergessens ausgedrückt zu sein. Bei Velasquez bedeutet das Lachen gesunde Selbstvollendung und Selbstgenuß, bei Hals vielmehr eine Spaltung zwischen dem, was der Dargestellte ist und was er sein möchte, eine Mischung aus Vergessen des Unglücks und Seligkeit im Vergessen: ein Hymnus auf die Wirkung des Weines (und nicht eine Danksagung für das Gedeihen der Weinrebe). Bei Velasquez wird sich die Fruchtbarkeit der Erde im Lachen des Menschen selbst bewußt; bei

Hals entschwindet im Lachen das Gewissen des Menschen mit seinen Zwiespalten.

Nimmt man *Malle Babbe* zum Vergleich, so scheinen die schwarzen Erdfarben dem Velasquez näher; aber das Lachen ist hier das Hohnlachen eines unüberbrückbaren Zwiespaltes, der Trunk hat nur die Hemmung beseitigt, um es herauszustößen. Trotz der erdigen Farben kommt das Lachen nicht aus der Erde, sondern aus und über die Gesellschaft, und es legt eine ebenso soziale wie metaphysische Krankheit dieser Gesellschaft bloß: daß sie für ein Temperament wie dieses keinen Platz hat und daß zwischen menschlicher Würde und sozialer Funktionslosigkeit ein Abgrund aufgerissen ist, in dem allein die Wahrheit der Gesellschaft ausgesprochen werden kann.

Dem Repräsentieren der sozialen Konvention entspricht das Repräsentieren des sozialen Krebschadens, während bei Velasquez das Leben unmittelbar sich darbietet in seiner gesunden erdhaft-beruflichen Realität, selbst dann, wenn der Vorwand ein mythologischer ist. Bei Hals sind die Bürger kastrierte Menschen und die Menschen kastrierte Bürger; der Trunk – Bier oder Wein, öffentlich oder geheim – ist das Mittel, um über diese Kluft hinwegzukommen.

Das Daseinsgefühl des Hals trägt also an der Wurzel einen Zwiespalt in sich, der künstlich überbrückt werden muß: durch den Trunk, das Gebetbuch, die Maske der Repräsentation. Das Daseinsgefühl des Velasquez wächst unmittelbar aus dem natürlichen und sozialen Dasein, es ist in der Wurzel gesund und kann daher sowohl die Degeneration des Königs als auch die zwingende, einzwängende Etikette des Hofes mitumfas-

sen. Das Daseinsgefühl des Hals ist im Grund wurmstichig, und der entscheidende Stich kommt vom Tod, d.h. von der Unwilligkeit, sich die kalte Gegenwart des Todes einzugestehen. Bei Velasquez dagegen gibt es keine Furcht vor dem Tod, die Menschen sind dadurch geformt, daß der Tod für sie keinen Schrecken hat, sondern zur Ursache ihrer Daseinsfülle geworden ist.



Frans Hals, Kind mit Amme, 1620



*Frans Hals, Portrait eines Offiziers, genannt
Der lachende Kavalier, 1624*



Frans Hals, Bildnis eines alten Mannes, 1627/32



Frans Hals, Stephanus Geraerds, 1648–50



Frans Hals, Isabella Coymans, Ehefrau des S. Geraerds, 1648–50



Frans Hals, Portrait eines Kavaliers (Studie), 1635–1636



Frans Hals, Willem van Heythuyzen, 1625



Frans Hals, Zwei singende Knaben mit einer Laute, 1625



Frans Hals, Der fröhliche Trinker, 1627–28



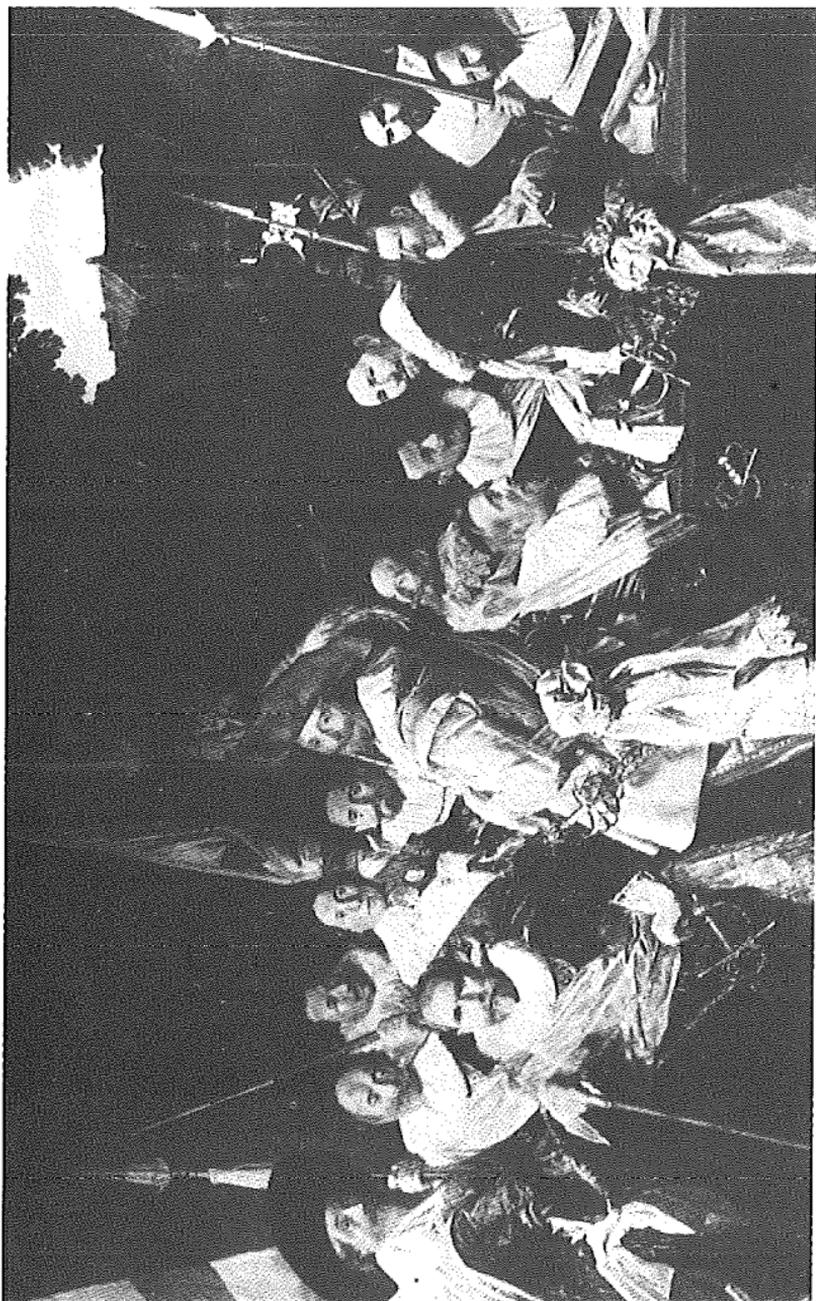
Frans Hals, Malle Babbe, 1629–30



Frans Hals, Die Zigeunerin, 1628–30



Frans Hals, Portrait einer jungen Frau, 1618–20



Frans Hals, Versammlung der Offiziere der St. Adriansschützen, 1633



Frans Hals, Regenten des St. Elisabeth Hospitals in Haarlem, 1641



Frans Hals, Bankett der Offiziere der St. Adriansschützen, 1627



Frans Hals, Bankett der Offiziere der St. Georgsschützen, 1616



Frans Hals, Portrait einer älteren Frau, 1648–50



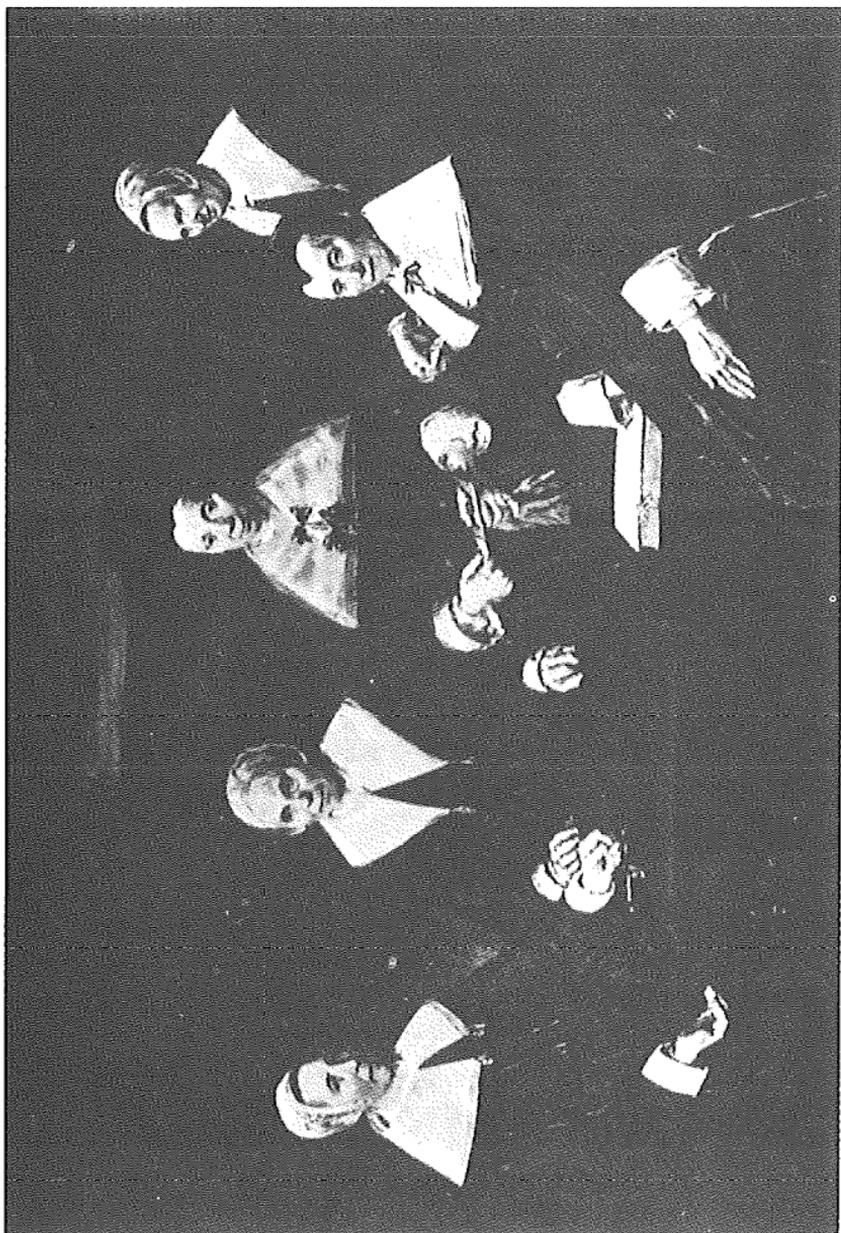
*Frans Hals, Aletta Hanemans,
Ehefrau des Jacobs Pietersz Olycan, 1625*



Frans Hals, Portrait einer Frau, 1640



Frans Hals, Lucas de Clercq, 1627



Frans Hals, Die Regentinnen des Altmännerhauses in Haarlem, 1664



Frans Hals, Die Regenten des Altmannerhauses in Haarlem, 1664



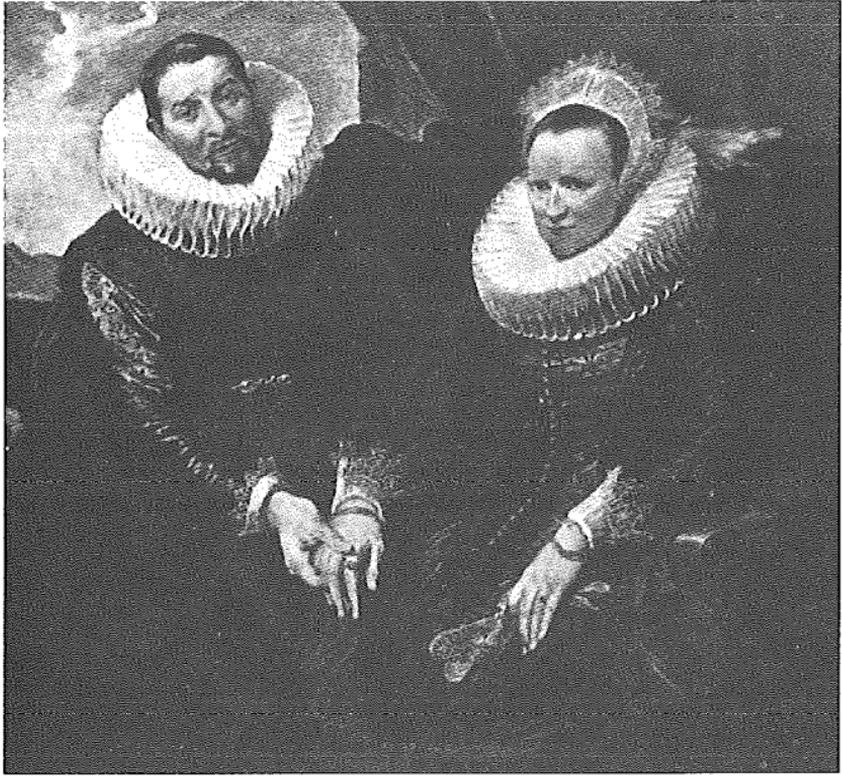
Frans Hals, Junges Ehepaar in Landschaft, 1625



Frans Hals, Willem Croes (?), 1660



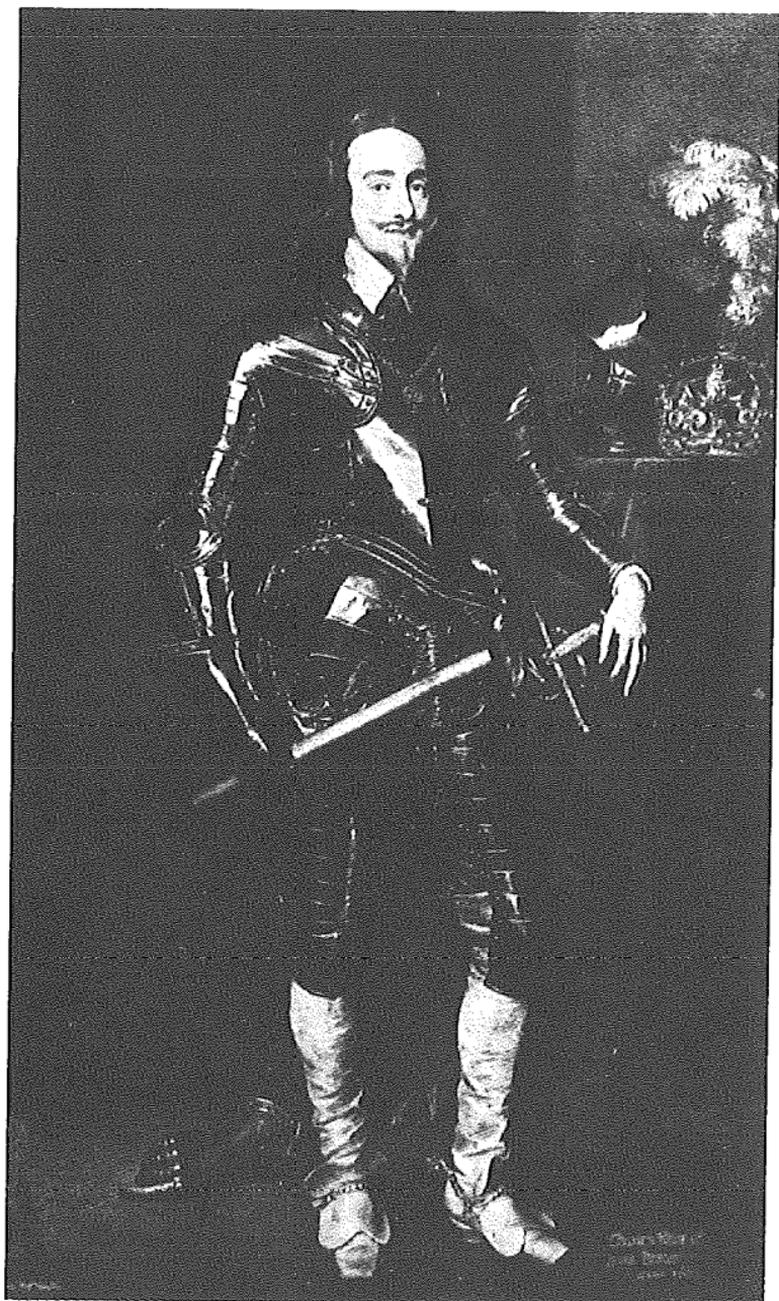
Van Dyck, Portrait eines alten Mannes [Der Alte], vor 1632



Van Dyck, Bildnis eines Ehepaares, Frühzeit



Van Dyck, Bildnis eines Ehepaares, 1627-32



Van Dyck, Bildnis König Karls I., stehend, ca. 1638



Velasquez, Bildnis König Philipps IV., 1635



Velázquez, Las Meninas, 1656



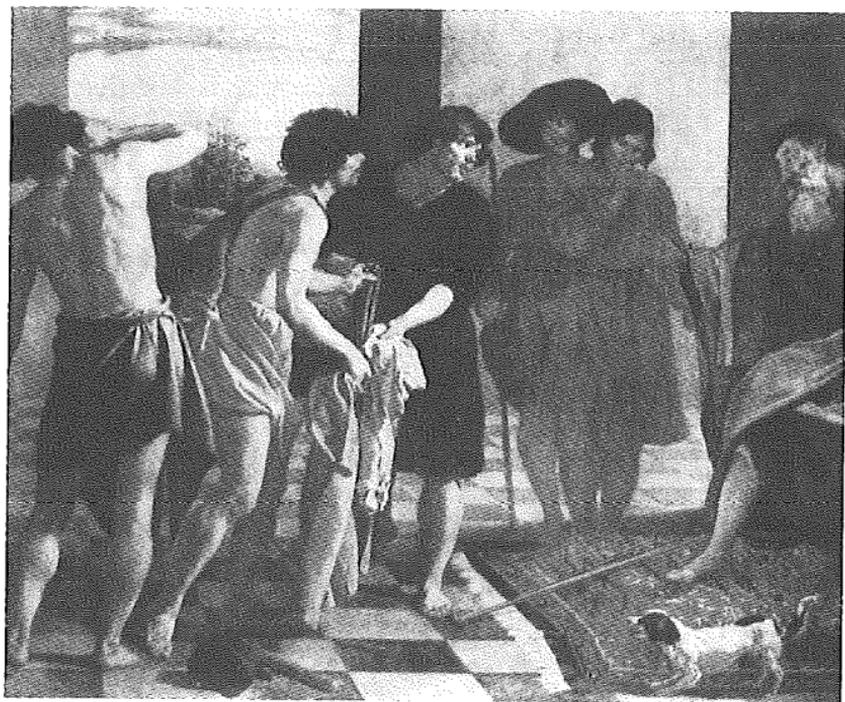
Velasquez, Die Übergabe von Breda, 1634–35



*Velasquez, Reiterbildnis des Don Gaspar de Guzman,
Graf von Olivarez, Herzog von San Lucar, 1634*



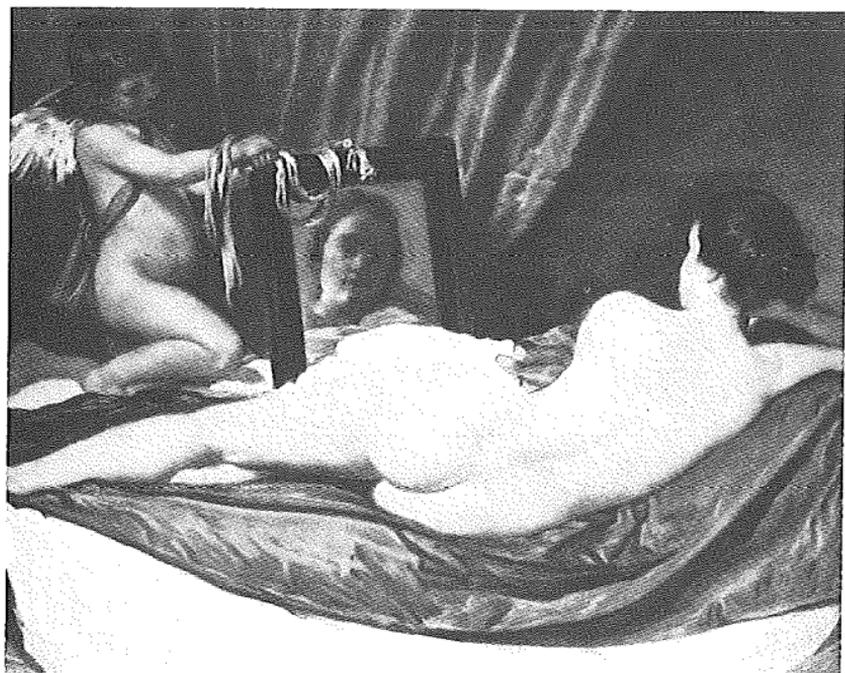
Velasquez, Die Trinker, 1628



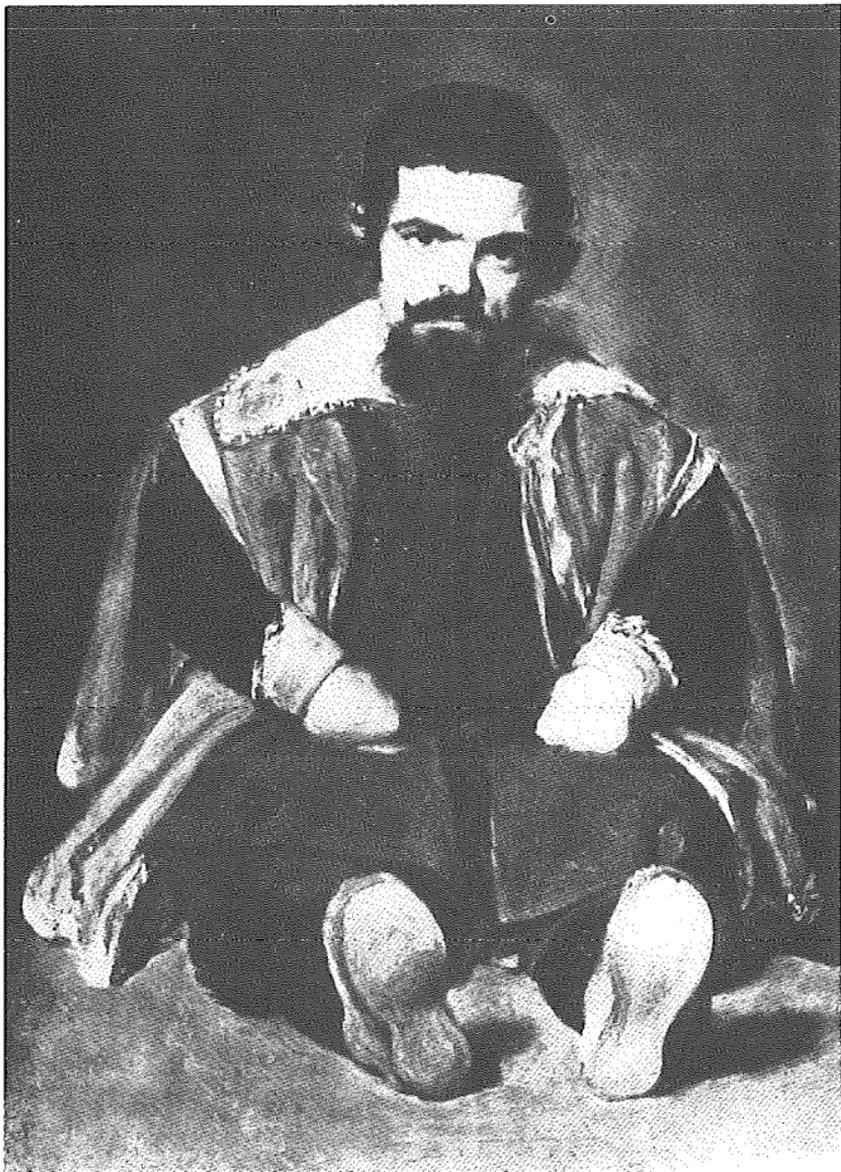
Velasquez, Jakob erhält den Rock Josefs, 1630



Velasquez, Die Schmiede des Vulkan, 1630



Velasquez, Venus und Cupido, 1650



Velasquez, Der Hofnarr Sebastian de Morra, 1644



*Velasquez, Reiterbildnis der Königin Margherita von Österreich,
1629-35 (?)*

Abbildungsnachweise

Abbildungen in den Aufsätzen, S. 29 - 307

- S. 30: Louis Le Nain, **Bauernfamilie**. Ca. 1640. Paris, Louvre
- S. 45: Kurt Seligmann, **Radierung**. 1938. 24,5 × 19,5 cm. Zu: »Une Ecriture Lisible« von Georges Hugner
- S. 46: Kurt Seligmann, **Tuschzeichnung**. 1934. 25,7 × 20,3 cm. Aus: Brunidor-Album I, »Aceton«
- S. 56: Gian Lorenzo Bernini, **Verzückung der Heiligen Teresa**. 1645/52. Rom, S. Maria della Vittoria, Capella Cornaro
- S. 66: Tilman Riemenschneider, **Abendmahl (Blutaltar)**
- S. 68: Tilman Riemenschneider, **Verkündigung** (Creglinger Marienaltar)
- S. 79: Leonardo da Vinci, **Die Anbetung der Könige [Weisen]**. 1481/82. Öl und Biester auf Holz. 240 × 246. Florenz, Uffizien
- S. 82/83: Leonardo, **Das Abendmahl**. 1495–98. Tempera auf grundierter Mauer. 480 × 880 cm. Mailand, S. Maria della Grazie
- S. 98/99: Raffael (Santi), **Die Schule von Athen** 1509/10. Fresco. Rom, Palazzo Vaticano, Stanza della Segnatura
- S. 100: Raffael, Ausschnitt aus: **Die Schule von Athen**. (rechte Seite)

- S. 102: Leonardo, Ausschnitt aus: **Das Abendmahl.** (Mitte)
- S. 104/105: Leonardo, **Das Abendmahl.** (Gliederung nach Joachim Schumacher)
- S. 106: Leonardo, Ausschnitt aus: **Das Abendmahl.** (links)
- S. 107: Leonardo, Ausschnitt aus: **Das Abendmahl.** (rechts)
- S. 125: Raffael, **Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel.** 1512–14. Rom, Palazzo Vaticano, Stanza d'Eliodoro
- S. 126: Raffael (G. Romano?), **Der Borgo-Brand.** 1514–1517. Rom, Palazzo Vaticano, Stanza dell' Incendio
- S. 127: Raffael, **Die Befreiung des heiligen Petrus aus dem Gefängnis.** 1512–14. Rom, Palazzo Vaticano, Stanza d'Eliodoro
- S. 134: Raffael, Studie für die linke untere Hälfte der **Disputa.**
- S. 135: Raffael, **Disputa.** 1509. Fresko. Basisbreite 770 cm. Rom, Palazzo Vaticano, Stanza della Segnatura
- S. 155: Raffael, **Der wunderbare Fischzug.** 1515/16. Karton. 318,7 × 398,78 cm. London, Victoria and Albert Museum
- S. 166: Tintoretto, **Die Auffindung Mosis.** 1550–60. Öl/Lwd. 77,4 × 134 cm. New York, Metropolitan Museum (neuerdings Domenico Tintoretto zugeschrieben; auch Datierungen um 1570)
- S. 193: Tizian, **Venus und Adonis.** 1554. 186 × 207 cm. Madrid, Prado

- S. 215: Peter Paul Rubens, **Venus und Adonis**. Ca. 1635. Öl/Lwd. 240 × 196 cm. New York, Metropolitan Museum
- S. 217: Auguste Renoir, **Madame Charpentier und ihre Kinder**. 1878. Öl/Lwd. 154 × 190 cm. New York, Metropolitan Museum
- S. 220: El Greco, **Ansicht von Toledo** (Gewitter über Toledo). Ca. 1600. Öl/Lwd. 121,3 × 108,6 cm. New York, Metropolitan Museum
- S. 241: El Greco, **Portrait eines Kardinals**. Ca. 1600. Öl/Lwd. 194 × 130 cm. New York, Metropolitan Museum (wurde lange Zeit mit dem Kardinal Fernando Niño de Guevara identifiziert, nach neuerer Forschung handelt es sich um den Kardinal Bernardo de Sandoval y Rojas)
- S. 266: Jan Vermeer, **Schlafendes Mädchen**. Ca. 1657. Öl/Lwd. 87,6 × 76,5 cm. New York, Metropolitan Museum

Im Band beschriebene Bilder von Frans Hals, van Dyck und Velasquez; die mit einem Sternchen versehenen sind abgebildet auf den Seiten 374 ff.

Zusammengestellt von Andrea Lienaerts-Müller.

Frans Hals:

- Kind mit Amme***. 1620. 86 × 65 cm. Berlin, Staatliche Museen S. 374
- Portrait eines Offiziers, genannt Der lachende Kavalier***. 1624. 84 × 67 cm. London, Wallace Collection S. 375
- Bildnis eines alten Mannes***. 1627/32. 100 × 120 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlung S. 376
- Paulus van Beresteyn**. 1620(?). 137,5 × 104 cm. Paris, Louvre
- Catharina Booth van Der Eem, dritte Frau von P. v. Beresteyn**. 1620 (?). 137,5 × 104 cm. Paris, Louvre
- Stephanus Geraerds***. 1648 - 50. 115,4 × 87,5 cm. Antwerpen, Königliches Museum der Künste S. 377
- Isabella Coymans, Ehefrau des S. Geraerds***. 1648 - 50. 116 × 86 cm. Paris, Privatsammlung S. 378
- Portrait eines Kavaliers (Studie)***. 1635 - 36. (Zuschreibung fraglich) 62,5 × 42 cm. London, Buckingham Palace S. 379
- Willem van Heythuyzen***. 1625. 205 × 135 cm. München. Alte Pinakothek S. 380
- Zwei singende Knaben mit einer Laute***. 1625. 67 × 52 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlung S. 381
- Singender Knabe mit Flöte**. 1625. 62 × 54,5 cm. Berlin, Staatliche Museen
- Der fröhliche Lautenspieler**. 1625. 90 × 75 cm. London, Privatsammlung

- Der Junge mit dem Totenkopf, genannt Hamlet.** 1626 - 27. 92 × 81 cm. London, Collection Proby
- Der fröhliche Trinker*.** 1627 - 28. 81,5 × 66,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum S. 382
- Malle Babbe*.** 1629 - 30. 75 × 64 cm. Berlin, Staatliche Museen S. 383
- Der Mulatte.** 1627. 75,5 × 63,5 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste
- Die Zigeunerin*.** 1628 - 30. 58 × 52 cm. Paris, Louvre S. 384
- Portrait einer jungen Frau*.** 1618 - 20. 103 × 82,5 cm. Kassel, Staatliche Kunstsammlung S. 385
- Versammlung der Offiziere der St. Adriansschützen*.** 1633. 207 × 337 cm. Haarlem, Frans Hals Museum S. 386
- Offiziere der St. Georgsschützen.** 1639. 218 × 421 cm. Haarlem, Frans Hals Museum
- Regenten des St. Elisabeth Hospitals in Haarlem*.** 1641. 153 × 252 cm. Haarlem, Frans Hals Museum S. 387
- Bankett der Offiziere der St. Adriansschützen*.** 1627. 183 × 266,5 cm. Haarlem, Frans Hals Museum S. 388
- Bankett der Offiziere der St. Georgsschützen*.** 1616. 175 × 324 cm. Haarlem, Frans Hals Museum S. 389
- Bankett der Offiziere der St. Georgsschützen.** 1627. 179 × 257,5 cm. Haarlem, Frans Hals Museum
- Portrait einer älteren Frau*.** 1648 - 50. 108 × 80 cm. Paris, Louvre S. 390
- Aletta Hanemans, Ehefrau des Jacobs Pietersz Olycan*.** 1625. 124 × 98 cm. Den Haag, Mauritshuis S. 391
- Portrait einer Frau*.** 1640. 121,5 × 95,6 cm. Köln, Wallraf-Richartz Museum S. 392
- Lucas de Clercq*.** 1627. 126,5 × 93 cm. Amsterdam, Rijksmuseum S. 393
- Portrait einer Frau (Frans Hals zugeschrieben).** 1648.

122 × 98 cm. Boston, Museum of Fine Arts

Die Regentinnen des Altmännerhauses in Haarlem*.

1664. 170,5 × 249,5 cm. Haarlem, Frans Hals Museum

S. 394

Die Regenten des Altmannerhauses in Haarlem*.

1664. 172,5 × 256 cm. Haarlem, Frans Hals Museum

S. 395

Junges Ehepaar in Landschaft*. 1625. 140 × 166,5 cm.

Amsterdam, Rijksmuseum

S. 396

Portrait eines Mannes. 1627. 115,5 × 91,5 cm. New

York, Frick Collection

Willem Croes (?)*. 1660. 47 × 34,5 cm. München, Alte

Pinakothek

S. 397

Portrait eines Mannes. 1650. 100,5 × 83 cm. New York,

Frick Collection

Portrait einer Frau. 1615. 94 × 71 cm. Chatsworth,

Devonshire Collection

van Dyck:

William Cavendish, Graf von Devonshire. 1639 (?). 220

× 130 cm. Chatsworth, Devonshire Collection

Portrait eines alten Mannes [Der Alte]*. Vor 1632. 120

× 100 cm. Wien, Galerie Lichtenstein

S. 398

Bildnis eines Ehepaares*. Frühzeit. 130 × 112 cm.

Budapest, Museum für bildende Kunst

S. 399

Bildnis eines Ehepaares*. 1627 - 32. 118 × 160 cm. Kas-

sel, Staatliche Kunstsammlung

S. 400

George Gordon, zweiter Marquis von Huntly. 1632 - 40.

210 × 128 cm. London, Sammlung des Herzogs von

Buccleuch

Bildnis König Karls I., stehend*. ca. 1638. 220 × 130

- cm. Leningrad, Eremitage S. 401
Bildnis des Grafen Henry Danvers, Graf von Danby.
 1632 - 40. 245 × 130 cm. Leningrad, Eremitage
Beatrice de Cusance, Prinzessin de Cantecroix. 1635
 (?). 210 × 122 cm. Windsor

Velasquez:

- Bildnis König Philipps IV.*** 1635. 199,5 × 113 cm. London, National Gallery S. 402
Bildnis des Infanten Don Carlos. 1626. 209 × 125 cm. Madrid, Prado
Reiterbildnis des Infanten Don Balthasar Carlos. 1635. 209 × 173 cm. Madrid, Prado
Las Meninas*. 1656. 318 × 276 cm. Madrid, Prado S. 403
Die Übergabe von Breda*. 1634 - 35. 307 × 367 cm. Madrid, Prado S. 404
Don Diego del Corral y Arellano. 1631. 215 × 110 cm. Madrid, Prado
Reiterbildnis des Don Gaspar de Guzman, Graf von Olivarez, Herzog von San Lucar*. 1634. 313 × 239 cm. Madrid, Prado S. 405
Papst Innocenz X. 1650. 140 × 120 cm. Rom, Galerie Doria Pamphilj
Die Trinker*. 1628. 165 × 225 cm. Madrid, Prado S. 406
Der Hofnarr Don Juan de Calabazar. 1639. 106 × 83 cm. Madrid, Prado
Jakob erhält den Rock Josefs*. 1630. 223 × 250 cm. Madrid, Escorial S. 407
Die Schmiede des Vulkan*. 1630. 223 × 290 cm. Madrid, Prado S. 408

- Die Teppichwirkerinnen.** 1657 (?). 220 × 289 cm.
Madrid, Prado
- Venus und Cupido*.** 1650. 122,5 × 175 cm. London,
National Gallery S. 409
- Der Hofnarr Sebastian de Morra*.** 1644. 106 × 81 cm.
Madrid, Prado S. 410
- Reiterbildnis der Königin Margherita von Österreich*.**
1629 - 35 (?). 297 × 309 cm. Madrid, Prado S. 411

Geschichte und Geschichtsbilder

Dieser Text ist der Mappe 14.14 des Raphael-Nachlasses entnommen. Das Entstehungsdatum wird unterschiedlich mit 1942 und 1948 angegeben.

Anhang: Über den Geschichtsmaler Kurt Seligmann

1944 besprach Raphael eine Ausstellung Kurt Seligmanns in New York. Der unpublizierte Text findet sich im Raphael-Nachlaß in der gleichen Mappe wie der Aufsatz über »Geschichte und Geschichtsbilder«, unter der Nr. 14.14. (Emma Raphael hat in einer Auflistung von Raphaels Aufsätzen 1944 durchgestrichen und als Datum den 31. III. 1943 vermerkt. (Zu dem Verhältnis von Raphael und Seligmann vgl. auch den Band *Lebens-Erinnerungen*, 1985, S. 360 ff.) Weggelassen wurde hier nur der erste Absatz, der auf die Ausstellung Bezug nimmt und sodann einleitend der Kunst Seligmanns die Vorschrift Poussins »L'art c'est la délectation« entgegensetzt. Raphael bezeichnet, wie auch im Aufsatz über die »Geschichtsbilder«, Seligmanns Bilder als erschreckend gegenwärtig: Bilder der »Angst vor dem Tod, der Furcht vor einem sich selbst zerstörenden Leben, der Flucht in die Illusion«.

Die drei Einheiten. Raum, Zeit, Handlung

Dieser Anfang 1939 geschriebene Text findet sich im Nachlaß in der Mappe 14.11; der Untertitel stammt vom Herausgeber.

(fraglich: schon 1932 in *Neue Züricher Zeitung* publiziert?)

Anmerkungen zum Barock

Außer der vorliegenden, bislang unveröffentlichten Fassung existiert auch eine französische Version, die in der Zeitschrift *minotaure*, Cahier 1, Paris 1933 veröffentlicht wurde. Es konnte nicht ermittelt werden, welcher Text das Original darstellt und ob Raphael der Übersetzer ist. Da aber zuweilen als Datum des deutschen Textes 1932 angegeben ist, läßt sich vermuten, daß er das Original ist. Der französische Titel heißt »Remarque sur le baroque«, in der Abschrift im Deutschen steht »Anmerkungen ...«. Der Text findet sich im Raphael-Nachlaß unter der Kennziffer 14.1.

Raphaels Schreibweise *der Barock* wurde belassen.

Figur, Licht und Raum bei Tilman Riemenschneider

Raphael publiziert diesen Aufsatz zu Riemenschneiders 400. Geburtstag unter dem Titel »Große Künstler: I. Tilman Riemenschneider« in der *Davoser Revue*, Nr. 10, 15. 7. 1931.

Raphael spricht auch gelegentlich von einer Arbeit mit dem Titel »Der aufständische Künstler. Zum Gedächtnis Riemenschneiders 1931«. Publiziert in: *Die Welt am Abend*, Nr. 155 (7. Juli), Beilage.

In einer Auflistung von Raphaels unpublizierten Arbeiten taucht auch ein Text »Tilman Riemenschneider«, 19 Seiten, in der Studienmappe I, Nr. 36, auf.

Am 2. 7. 1931 schreibt Raphael an die Vertragsab-

teilung der »Funkstunde« des Senders Freies Berlin: »Meine augenblicklichen Vorschläge gehen dahin: I. Zu der Feier des 400. Todestages von Riemenschneider einen Vortrag über den Zusammenhang seines Lebens und seiner Kunst (am 7. 7.). Einen ersten Entwurf hierzu, der in einer Schweizer Zeitschrift erscheinen wird, lege ich dem Brief bei.«

Im handschriftlichen Nachlaß Max Raphaels finden sich zwei Skizzen »Die Entwicklung der religiösen Empfindungen Riemenschneiders« (ca. 2½ S.) und »Zur Soziologie des Flügelaltars« (1 ½ S.). Sie bilden den deskriptiven Hintergrund der vorliegenden Analyse. In der ersten faßt Raphael das Gemeinsame der beiden Flügelaltäre »Marienaltar« und »Blutaltar« – (»die Dreiteiligkeit des Aufbaues«) – und ihre Verschiedenheit zusammen: »der nähere Aufbau und die Durchführung«, »die Darstellungsmittel und deren Komposition«. »Zusammenfassung: [...] Man sieht also, daß um 1500 eine Wandlung stattfindet, die prinzipielle Bedeutung hat, indem eine Einheit in einen Dualismus aufgelöst wird (mag es nun die Einheit des Altares in sich oder die des Altares mit dem Raum sein), indem der dynamisch verstandenen Höhenrichtung die (irdischere) Breitenrichtung entgegengestellt wird (der Kurve – die Gerade, dem schwebenden Licht – die fixierende Linie etc.).«

Hat Leonardo eine Hieroglyphe entziffert?

Von Raphael englisch geschriebener Text ohne nähere Angaben. Ein handschriftlicher Hinweis deutet auf das Jahr 1937 als Entstehungsdatum. Die Arbeit wurde von Käthe Trettin ins Deutsche übertragen.

Verschiedentlich ist Leonardos »abweichende Gehirnorganisation« (bei ihm war die »rechte Hemisphäre für das Sprechen und die Sprachverarbeitung dominierend«) herausgestellt worden. (vgl. Mecacci 1986: 153ff.) Nimmt man Leonardos Vorliebe für die Spiegelschrift und seine eigene Aussage hinzu, er sei ein »omo senza lettere« (wörtlich: ein Mensch ohne Buchstaben) gewesen, läßt sich auch von hierher seine Begabung zur Entzifferung von Hieroglyphen ableiten.

Fläche und Raum im *Abendmahl* Leonardos

Dieser von Max Raphael 1938 (verschiedentlich wird auch 1934 und 1936 angegeben) verfaßte Text findet sich im Nachlaß unter der Kennziffer 14.5 und mit dem Titel »Eine Anmerkung zum Abendmahl Lionardos«. Vor allem Ilse Hirschfeld hat auf die Bedeutung dieser Arbeit hingewiesen.

In der Zeitschrift *Davoser Blätter* (60. Jahrg., Nr. 42, 16. Okt. 1931) findet sich die Zusammenfassung eines Vortrags von Raphael: »Italienische Abendmahlsbilder«.

Raum und Körper (Figur) bei Raffael und Leonardo

Diese von Emma Raphael als »Anmerkungen« bezeichnete Rohfassung eines Aufsatzes findet sich im Nachlaß in der Studienmappe I, Nr. 36. Vorangehen ein Aufsatz über Katakomben und Notizen zu Raffael; es folgt ein Text über Raffaels *Altar von Perugia*.

Von allen in diesem Band vorliegenden Texten verlangte dieser die weitestreichende redaktionelle Arbeit. Gerade die völlige Übergliederung (in I, 1, a

etc.), auch wenn sie – in Maßen – für Raphael als charakteristisch zu gelten hat, ist ein Indiz für die oft bloß additive und zergliedernde Zusammenstellung. Dies betrifft vor allem den Anfang: Nachdem Raphael aus Schriften zu Raffael und Leonardo exzerpiert hat (was hier weggelassen wurde), beginnt er voraussetzungslos mit der Bildanalyse, schreibt sich aber zunehmend frei und gelangt schließlich zu faszinierenden Analysen. Daß diese fragmentarisch bleiben, ist auch daran zu erkennen, daß Raphael den vorliegenden Text mit A kennzeichnete, ohne daß ein Teil B vorläge. Geschrieben wurde der Text 1942 – 1948. Die zeitliche Eingrenzung scheint wahrscheinlich, obwohl als generelle Angabe für diesen und alle folgenden Texte von Emma Raphael in einer Auflistung angegeben wird: »erstreckt sich über die Zeit 1945 – 52«.

Tintoretto: *Die Auffindung Mosis*

Dieser Text findet sich (einschließlich des Anhangs) in der Studienmappe I, Nr. 36 des Raphael-Nachlasses. Er steht im Zusammenhang mehrerer Aufsätze bzw. Aufzeichnungen zu El Greco und Tintoretto. Geschrieben 1945 – 1952.

El Greco: *Ansicht von Toledo*

Dieser Text aus dem Raphael-Nachlaß (Studienmappe I, Nr. 36) eröffnet eine Folge von Aufsätzen bzw. Aufzeichnungen zu El Greco und Tintoretto. Am engsten gehören dabei zusammen die Analysen von El Grecos Bildern *Ansicht von Toledo*, *Anbetung der Hirten*, *Portrait eines Kardinals* und *Christus im Hause Simeons*. Geschrieben 1945 – 1952.

El Greco: *Portrait eines Kardinals*

Siehe Anm. zu El Greco: *Ansicht von Toledo*.

Jan Vermeer: *Schlafendes Mädchen*

Dieser Text bildet den Abschluß der Studienmappe I, Nr. 36 im Raphael-Nachlaß. Geschrieben vor dem Original in der Collection Altmann, im Metropolitan Museum, New York, 1945 – 1952.

Hals, Velasquez und van Dyck

Außer den hier abgedruckten Arbeiten zu Frans Hals stellte Raphael weitere Vergleiche zwischen Hals' *Bildnis eines Mannes* und Goyas *Portrait* sowie zwischen Hals und van Dyck an. Diese 1945 – 1952 geschriebenen Arbeiten wurden in dem Band *Die Farbe Schwarz*, 1983, S. 9 ff. und 51 ff., aus dem Nachlaß (Mappe »Material zur Kunsttheorie«) publiziert.

Im Raphael-Nachlaß (Studienmappe I, Nr. 36) findet sich ein umfangreiches Konvolut, das aus drei Teilen besteht. Die Titel, die Raphael den einzelnen Teilen und dem Ganzen (das fortlaufend durchnummeriert ist) zu geben gedachte, sind nicht eindeutig.

Es ist denkbar, daß als Titel des ersten Teiles und als Gesamttitel »Zur Weltanschauung von Frans Hals« gedacht war. Der Untertitel »Vergleich mit van Dyck und Velasquez« kann sich nicht auf diesen ersten Teil beziehen, und da die folgenden Teile eigene Titel tragen, kann es sich nur um eine Zusammenfassung des zweiten und dritten Teils handeln. Diese sind überschrieben: »Anmerkungen zum Vergleich Hals und van Dyck (hauptsächlich soweit es sich um bürgerliche Porträtbilder handelt)« und »Das Daseinsgefühl

bei Hals und Velasquez«. Sie sind noch weitgehend unausgearbeitet: die Gliederung besteht in einer fortlaufenden Zählung der Absätze (1., 2., 3. usw., a, b, c usw.); die besprochenen Bilder sind in der Regel nicht angegeben, nur die Kataloge, auf deren Reproduktionen sich Raphael bezieht; in den Texten selbst stehen noch Exzerpte und Notationen für Auszuarbeitendes. Zwei dieser Passagen wurden weggelassen, andere überarbeitet. Aber – und das war das Entscheidende – nach einem schwierigen, unfertigen Anfang und vorläufigen Zwischenteilen entfaltet sich eine Beschreibung und Analyse von einer Direktheit, Stimmigkeit und Entschiedenheit, mit einer Kraft der Wahrheitssuche und einer Lebendigkeit des Bildersehens, daß sich alle Zweifel an der Publikationsfähigkeit von alleine auflösten.

Nachwort von Bernd Growe

Die Bildbeschreibungen Max Raphaels

Das literarische Genre Bildbeschreibung ist für die Kunstgeschichte wie die Kunstkritik und andere, mit der Kunst befaßten Disziplinen eine weitgehend unproblematische Angelegenheit. Bildbeschreibung ist nach gängigem Selbstverständnis »eine logisch aufgebaute Wiedergabe alles visuell Sichtbaren und dessen gestalterischer Verknüpfung. Sie schreitet in der Regel von der Großform zu den Details fort.«¹ Die lapidare lexikalische Definition setzt bereits voraus, daß die Bildbeschreibung ein funktionaler Text ist, der je nach dem, in welchem Kontext er eingesetzt wird, seine Form und seinen Inhalt ändern wird. In restauratorischen Bereichen kann die Beschreibung eines Werkes helfen, seinen Bestand und seine etwaigen Schäden genau festzuhalten, als Katalogtext mag sie den Leser auf besondere Aspekte des Werkes aufmerksam machen und seinen Blick mehr oder weniger lenken. Vor allem aber ist die Bildbeschreibung *Voraussetzung* jeder interpretativen Anstrengung, insofern sie das Werk allererst sprachlich repräsentiert.

Es ist die implizite Frage nach diesem methodischen Status der Bildbeschreibung und nicht die systematische Ausarbeitung von Regeln für die Praxis der Bildbeschreibung, welche den vorliegenden Texten Max Raphaels ihre Eigenart gibt. Wie provisorisch sie im einzelnen sein mögen: in ihnen erprobt Raphael

das Leistungsvermögen einer am individuellen Werk entwickelten extensiven Beschreibungsanstrengung. Denn aus der Konsequenz eines im Anschaulichen fundierten Bildverständnisses² sieht er in ihr selbst schon ein eigenständiges Interpretationsverfahren, das seinen Status als gegenstandssicherndes Hilfsmittel weit hinter sich gelassen hat. Erreicht wird das vor allem dadurch, daß Raphael nicht ein bestimmtes Resultat der Beschreibung im Auge hat, eine »logisch aufgebaute Wiedergabe alles visuell Sichtbaren« zum Beispiel, sondern daß er in erster Linie am Beschreiben selbst interessiert ist, d.h. am *Prozeß der sprachlichen Bilderschließung*.

Raphaels Sprache folgt dem Bild, bereitet es nicht zuvor sprachlich auf. Gerade darum liest sie sich häufig so schroff. Das Aufzählende, Parataktische seiner Sätze bleibt dem zu Sehenden auf der Spur. Die Sätze suchen immer gleich nah am Gegenstand zu bleiben. Wenn Raphael sagt: »Ich habe keine organische Beziehung zur Sprache«, dann heißt das, er nimmt die Sprache nicht an sich selbst ernst – ihren Ausdruckswert –, sondern er interessiert sich für sie allein als *Mittel* zur Bilderfassung. Manche Sätze bilden kaum Sequenzen aus, sie sind von sich aus wenig oder gar nicht gegliedert. Wenn dennoch den Beschreibungen eine große Dichte zuzusprechen ist, so ist diese keine Folge emphatischer Rhetorik oder einer eigenwilligen Metaphorik, sondern verdankt sich der Fülle der Beobachtungen, die keine Wiederholung, kein Noch-einmal-Hinsehen scheuen, um dem bereits Gesagten neue Differenzierungen abzugewinnen. Gegenüber

so weit ausformulierten Texten wie in »*The Demands of Art*« zeichnet die Bildbeschreibungen daher eine kaum vorstellbare, zuweilen beinahe schwer erträgliche Steigerung in der Akkuratessse der Beschreibung, der Detaillierung der Bestimmungen aus. Darin drückt sich selbstverständlich auch das Mißtrauen Raphaels gegen den verallgemeinernden Zugriff der Sprache auf das Bild aus, oder, anders gesagt, die Skepsis des Betrachters, ob und inwieweit das Gesehene (das zu Sehende) in sprachlichen Bestimmungen überhaupt eingeholt werden kann.

Andererseits stehen die Wahrnehmungen auf diese Weise ständig in der Gefahr sich zu vereinzeln, sich scharf voneinander abzutrennen, so daß der Verdacht einer Ansammlung loser Eindrücke entstehen könnte. Zuweilen gibt es dann Diskrepanzen, Sprünge oder Brüche zwischen den mehr deskriptiven und den eher analytischen Partien der Beschreibungen (Vgl. auch das Vorwort des Herausgebers).

Raphael ist kein Flaneur, wie Benjamin, der sich an dem, was ihm zustößt, probiert, der im Zufall seinen Gesetzgeber findet. Er ist ein überaus planvoller Arbeiter, ein Ingenieur der Bildbeschreibung. Seine Texte haben den Aufbau, die Gliederung und den Charakter einer Bauanleitung, eines bildlichen Konstruktionsplanes. Wenn die Beschreibungen derart als Neu-Produktion verstanden sind, dann liegt das natürlich auch an der Aufgabe, die Raphael dem Betrachter zuweist. Beschreibung ist nicht der Versuch zur Wiedergabe dessen, was das Bild vorstellt, sondern der Versuch seiner Wiederherstellung. Insofern verstehen sich seine Bildbeschreibungen als Aussagen über

objektive Tatbestände und nicht als Erlebnisberichte über Erfahrungen mit Bildern. Der Wunsch nach Bruchlosigkeit im Erfassen der bildlichen Elemente und Prozesse ist hierfür nur ein weiteres Indiz. Ein erdrückender Wille zur Durchschaubarkeit des künstlerisch Gegebenen wird gelegentlich zur Ursache deskriptiver Bildverschüttung. Das Notwendigkeitsvokabular der Texte, in denen allenthalben von ›Gesetzen‹ die Rede ist, ist dann weniger zwingend als gewaltsam.

Unübersehbar ist jedenfalls der enorme Beschreibungsehrgeiz, ja Beschreibungsfuror, der Raphaels Texte kennzeichnet. Ihre Akribie, die Genauigkeit im Erfassen noch der geringsten stofflichen Nuancen, erinnert beinahe an den Stil des ›nouveau roman‹.

Die Beschreibungen folgen keiner ein für allemal festgelegten, methodisch begründeten Reihenfolge oder Gliederung. Sie sind nie völlig systematisch, aber ebensowenig willkürlich. Häufig wenden sie sich, nachdem ein kurzer Satz das Generalthema der Beschreibung hat anklingen lassen, zuerst der Form oder dem Aufbau des Werkes zu, um dann über die Werkverfassung und deren Beschreibung zu Aussagen über die Weltanschauung des jeweiligen Künstlers zu gelangen. Aufgabe der Bildbeschreibung ist es also, die in der formalen Disposition des betreffenden Werkes realisierte Weltanschauung freizusetzen: »Was im Bild Form geworden ist, muß aus dem Bild analysiert werden.« Denn dieses »Was« ist im ästhetischen Schaffensprozeß und in der sozialen Wirksamkeit der Werke fundiert.

Seine Klärung erfolgt auf dem Weg des zuerst von der Anschauung ausgehenden rein sachlichen Erfassens. Sodann im nächsten Schritt oder bereits einhergehend mit ihm, folgt der Versuch, die Beobachtungen begrifflich zu systematisieren. Und schließlich das sinnbildliche Auslegen der Befunde, wie z.B. in den Passagen über die Farbe bei El Greco. Diese letzte Stufe reicht oftmals über die ersten beiden hinaus. So sagen die teilweise frappanten, schlagenden Formulierungen mehr aus, als die seitenlangen Aufzählungen einzelner Bildbefunde, die quasi mechanisch erfolgen. Denn wo die visuelle Evidenz in eine erhellende Formel transkribiert ist – wie zum Beispiel in der Rede vom »Köpfen« der Figuren durch die Malweise des Frans Hals – da blitzt durch die Inventarisierung des Bildes das eminente Auge auf, das Raphael ja auch gewesen ist.

Diese Vorgehensweise der Bildbeschreibung insgesamt entspricht in etwa dem, was Raphael in seinen methodischen *Notizen zur Bildbeschreibung*³ festgehalten hat, die gleichfalls von einem methodischen Dreischritt jeder Bildbeschreibung ausgehen. Gezielt wird in diesem Verfahren auf eine bessere Einsicht in die Poetik der Werke, ihres künstlerischen Konzeptes. Das einzelne Werk bleibt dabei immer Ausgangs- und Zielpunkt des Vorgehens, es steht im Zentrum sowohl der beschreibbaren anschaulichen Aktivitäten als auch der theoretischen Interessen Raphaels. Allerdings durchaus mit Querverbindungen und Ausblicken, die den Horizont des individuellen Werkes überschreiten.

Das zeigt ein Blick auf die Texte im einzelnen. Die ersten Texte dieses Bandes sind keine Bildbeschreibungen im engeren Sinn. Sie sind außerdem stärker zu Aufsätzen durchgearbeitet als jene, wie Entwürfe zu größeren Arbeiten, und, sieht man einmal von der Besprechung der Ausstellung Kurt Seligmanns ab, erste Vergewisserungen einer veränderten Sichtweise alter kunstwissenschaftlicher Fragen. Was sich in den Bildbeschreibungen vornehmlich in den jeweiligen Resumees findet: eine nicht deskriptiv entwickelte, sondern direkt artikulierte Auslegung, hier erstreckt sie sich auf den gesamten Text. In den weniger ausgearbeiteten Bildbeschreibungen bringt sich dagegen die Tatsache positiv zur Geltung, daß der unmittelbare Zugriff sprachlich stets noch abgebildet bleibt. Negativ, so paradox es klingen mag, wirkt sich in ihnen dagegen ein Verlust an Werknähe aus. Die folgenden Bemerkungen suchen diese Aspekte von Raphaels Vorgehen an einigen Bildbeschreibungen herauszuarbeiten und die aus ihnen resultierenden Besonderheiten der Interpretation zu unterstreichen. Sie verstehen sich als Hinweise in einer beginnenden Diskussion von Raphaels Werk, nicht als erschöpfende Auskunft über es.

Das Historienbild, um mit dem ersten der hier versammelten Texte zu beginnen, galt jahrhundertlang als höchste Bestimmung und bedeutendste Aufgabe der Malerei. Gleichwohl verfügte die Kunstgeschichte über keinerlei entwickelte Theorie der Gattung, mit Ausnahme der immer noch singulären Untersuchung *Werner Hagers*.⁴ Raphael hat möglicherweise diesen

einigen Versuch einer gattungsgeschichtlichen Klärung des Historienbildes gekannt, wie auch jene Ausstellung, die bereits Hager zu seinem Buch angeregt hatte. Im Frühsommer des Jahres 1935 hatte es in Berlin eine von *Alfred Hentzen* und *Niels von Holst* eingerichtete Ausstellung der Nationalgalerie gegeben, die mit deutschen Historienbildern von Dürers Triumphpforte Kaiser Maximilians bis zum »1. Mai« von Ludwig Gies eine umfassende Übersicht über »Das Ereignisbild« zu geben versuchte.

Unter Historienbild wurden dort solche Werke verstanden, deren Darstellungsinhalt »eine Haupt- und Staatsaktion« sei⁵, und diese inhaltliche Bestimmung der Gattung entsprach durchaus den Gepflogenheiten der Diskussion. Raphael richtet dagegen sein Augenmerk auf die künstlerischen *Verfahren* der Gattung, da nicht jede bildliche Dokumentation eines historischen Ereignisses schon per se »Geschichtsbild« ist: »Das Geschichtsbild ist durchaus nicht an epochemachende Ereignisse gebunden, deren Wiedergabe oft nur Episode oder Dokument ist, sondern daran, daß das konkrete Einzelne in seiner Funktion zum Ganzen gegeben ist.« Diese Umgewichtung der Gattungsbestimmung vom Sujet zu seiner Gestaltung entspricht dem, was schon Hager in seiner Gattungstypologie postuliert hatte: »Das Ereignisbild will geschichtliche Wirklichkeit im Bild des Geschehenen vor Auge führen. [...] Es gilt dabei, den Vorgang so auszuschöpfen, daß darin das Ganze erscheint, der historische Gesamtzustand und auch die ihn bergenden Kräfte ...«⁶

In der Abkoppelung der Gattungsfragen von rein motivischen Bestimmungen geht Raphael aber noch einen Schritt weiter. Er fundiert das Geschichtsbild in der vom jeweiligen Werk konkret artikulierten Zeitvorstellung. Über die Veränderung dieser Zeitvorstellung kann das Historienbild dann auch eine entwicklungsgeschichtliche Gliederung erfahren: von der ägyptischen Vorgeschichte, in der »das religiöse Geschichtsbild beansprucht, die ganze Vergangenheit und die ganze Zukunft zu erfassen« über das heroische Geschichtsbild der Griechen, das »die ganze Zeit im Augenblick konzentriert« und das christliche Geschichtsbild als Kreuzungspunkt von Sündenfall und Christi Opfertod wird eine Entwicklung der Zeitvorstellungen umrissen. Anders als die Berliner Ausstellung, die eine Kontinuität der Gattung bis in ihre Gegenwart behauptete, geht Raphael durchaus von der Erfahrung der Krise des bürgerlichen Geschichtsbildes aus.

Schon bei Rubens konstatiert er Geschichte bloß als »Vorwand für die Komposition bewegter farbiger Massen«. Bei David und Goya finden sich noch Geschichtsbilder »die eine Epoche nicht bloß repräsentieren, sondern darstellen«, aber mit Delacroix und schließlich Manet werden Historienbilder »wie ein Stilleben mit gesellschaftlicher statt natürlicher Atmosphäre betrachtet.« Parallel zur Verselbständigung der Darstellungsmittel gegenüber den geschichtlichen Sujets kommt es zur »Monumentalisierung des Genrebildes«. Diese These Raphaels, die die Beziehungen von Historien- und Genremalerei im 19. Jahrhundert neu faßt, verdient im Licht der gegenwärti-

gen Konjunktur der Salonkunst eigene Aufmerksamkeit. Die Aufspaltung der Gattung in abstrakte Geschichtsbilder einerseits und ein monumentalisiertes Genre andererseits spitzt einen Konflikt aus marxistischer Sicht zu, den *Jakob Burckhardt* in seinem Vortrag »Über erzählende Malerei« als Dichotomie von »malerischer Erscheinung« und »historischer Illusion« beschrieben hatte.⁷ Der tradierte Anspruch des Historienbildes, in die Wirklichkeit der Geschichte, die Gegenwart, zu wirken, mußte damit – für Raphael wie für Burckhardt – hinfällig werden; die bürgerliche Geschichte droht »bildlos« zu werden. Wenn Raphael diese Gefahr auch marxistisch intoniert und wenn man die von ihm erhoffte Rettung des Geschichtsbildes durch den Surrealismus, die nicht zuletzt auch zu seiner problematischen Einschätzung der Kunst Kurt Seligmanns führt, selbst skeptisch beurteilen mag, so ändert das nichts an den produktiven Einsichten systematischer Natur in die Struktur des Historienbildes, die Einsicht in seine Fähigkeit, durch die künstlerische Formulierung einer Zeitvorstellung Ausdruck einer »Geschichte der Zukunft« zu sein und nicht bloß historische Konvention.

Der folgende kurze Text »Die drei Einheiten: Raum Zeit Handlung« sucht auf ähnliche Weise vom geschichtlich-soziologischen Gesichtspunkt aus die ästhetische Forderung nach den drei Einheiten eines dramatischen Werkes als Kriterien der Kritik zu beleuchten.

Wenn es sich hier auch um Forderungen primär an das Drama handelte, so erweitern vor allem die

Bemerkungen Raphaels zum Wesen der Handlung und zur Zeit im Werk die bereits in »Geschichte und Geschichtsbilder« eröffnete Sichtweise. Die Bedeutung der Zeit für jede Handlungsdarstellung, sei es im Medium der Sprache oder des Bildes, wird über das von Raphael dort bereits angedeutete weiter differenziert. »Die Zeit ist (also) umfassender als die Handlung und bestimmt sie als eine ihr apriorische Form.« Diese Einsicht wird dann in den detaillierten Bildbeschreibungen immer wieder fruchtbar gemacht im Gegensatz zu seinen auf die Raumgestaltung fixierten fachwissenschaftlichen Zeitgenossen.⁸ Raphael befragt die inhaltlichen Veränderungen der Forderung nach den drei Einheiten im Durchgang »von der Wirklichkeit zur Abstraktion und der Abstraktion zur Wirklichkeit«, um zu verdeutlichen, daß es sich nicht nur um Inhalts-, sondern auch um Funktionsveränderungen handelte und daß die drei Einheiten eben nicht als absoluter Maßstab für das ästhetische Gewicht eines Dramas geeignet sind.

In seinen Anfang der dreißiger Jahre verfaßten »Anmerkungen zum Barock« versucht Raphael eine Skizze jener Epoche in Architektur und Malerei, die deutlich von dem gewaltigen Schub der Barockforschung der zwanziger Jahre inspiriert ist. Dort war, nach den früheren, bahnbrechenden Arbeiten von Riegl und Wölfflin⁹, in denen die Barockkunst aus ihren negativen Besetzungen gelöst wurde, der Barock vollends von entwicklungsgeschichtlichen Problemstellungen freigesetzt – der Frage seiner Abgrenzung zur Renaissance z.B. – und als eine von eigenen

sozialen und geistigen Prämissen ausgehende Kunstform vorgestellt worden.

Für Raphael ist denn auch »der Barock und insbesondere Tintoretto der Höhepunkt und die Vollen-
dung der katholischen Kunst.« Folgt er damit der seinerzeit vieldiskutierten These *Werner Weisbachs* vom nachtridentinischen Charakter des Barock¹⁰, so betont er doch, daß die oppositionellen Energien des Barock sich nicht bloß theologischer Programmatik verdanken, sondern der gelungenen Realisierung neuer künstlerischer Lösungen. Hatte die Entdeckung der Eigenständigkeit des Barock unter den Vorzeichen von Absolutismus und Gegenreformation rasch zur Inflationierung des Begriffs geführt, legt Raphael seinerseits umso mehr Gewicht auf die Widersprüchlichkeit der Epoche und die Notwendigkeit, alle Aussagen über sie an die in ihren Werken beobachtbaren gestalterischen Prinzipien zu binden. Er verfolgt die den Barock kennzeichnende Arbeit »unendlicher Entmaterialisierung« an konkreten Werken Tintoretts oder El Grecos, ohne auf resumierende Akzentsetzungen zu verzichten. Raphaels Annotationen münden in einer überraschenden Apotheose Poussins, dessen Kunst sich den Kriterien des Barocken deutlich entzieht, und in einem ebenso pointierten Ausblick auf das Rokoko. Raphael scheut sich dort nicht, Chardin, in dessen Werk er den Vorgriff auf eine proletarische Kunst erkennt, zum »Marat der Malerei« auszurufen!

Neben weiteren, ähnlich prägnanten Charakterisierungen barocker Architektur und Malerei fällt die gleich eingangs geäußerte ungewöhnlich scharfe

Abrechnung mit dem methodischen Paradigma der Stilgeschichte ins Auge; umso mehr, als der Gegenstand dieser Kritik für die akademische Kunstgeschichte noch heute ein Thema ist.¹¹ Raphaels apodiktisches Urteil: »Über einen Stil zu schreiben, schließt den Verzicht ein, über Kunst zu schreiben; denn der Stil ist kaum die Physiognomie der Kunst«, hätten den Zeitgenossen, die es 1933 in der französischen Zeitschrift ›Minotaure‹ nicht zur Kenntnis nehmen konnten, wohl harsch in den Ohren geklungen. Und die Stilgeschichte blieb noch auf Jahrzehnte hinaus, nicht zuletzt wegen der von Raphael beanstandeten geistesgeschichtlichen Vereinnahmung der Kunstgeschichte, der Königsweg dieser Wissenschaft. Hier hat die strikte Werkbindung seines Vorgehens Raphael frühe Einsichten in die Unzulänglichkeiten einer Methode verschafft, der die Kunst zum Symptom eines Allgemeinen werden mußte. Und dieser Akzent hätte dem Text Raphaels, obwohl es sich nur um eine Skizze handelt, ein merkliches Eingreifen in die zeitgenössische Kontroverse um den Barockbegriff gesichert.

Einen gewissen Gegensatz zu den weit ausgreifenden »Anmerkungen zum Barock« stellt dann der Aufsatz über Tilman Riemenschneider dar. Das gilt schon für die Textform, denn Raphael faßt in ihm Künstlerwürdigung und Forschungsbericht zusammen. Seine abweichenden Vorschläge zu einzelnen Datierungen sind allerdings von der weiteren Forschung nicht bestätigt worden. Aber die Betonung des Lichtes, die er als das Hauptdarstellungsmittel Riemenschneiders herausarbeitet, ist zuletzt von *Michel Baxandall* in dessen

Beschreibung gerade des Hl. Blut-Altars eindrucksvoll erneuert worden.¹² Baxandall beschreibt ausführlich die Veränderungen der Sichtweise des Altars, die der Wechsel des Lichtes im Verlauf eines Tages hervorbringt und zeigt, wie genau Riemenschneider mit der Wirkung des Lichtes bei der plastischen Formulierung der Heilsgeschichte gerechnet hat.

Der kurze Text Raphaels, der aus Anlaß des 400. Geburtstages von Tilman Riemenschneider erschien, legt entgegen den sonstigen Gepflogenheiten des Autors und auch im Widerspruch zu den folgenden Bildbeschreibungen den Akzent auf die Charakterisierung der Persönlichkeit des Künstlers. Nicht die genaue Erfassung der Werke also, sondern eine Einstimmung in die seelische Verfassung Riemenschneiders bestimmt den Tenor der Ausführungen. Gerade ihr kritischer Akzent, der Hinweis auf die Gefahr bloßen Virtuositums, verdeutlicht, wie sehr hier ausnahmsweise einmal die Person vor dem Werk und dessen Beurteilung steht.

Im übrigen ist die historische Relativierung ästhetischer Normen, wie sie in den genannten Texten immer wieder zum Ausdruck kommt, eine Konsequenz der Betrachtungs- und Beschreibungsweise Raphaels, nicht aber das eigentliche Ziel seiner Arbeit. Dieses liegt, wie die folgenden Bildbeschreibungen im engeren Sinn unschwer erkennen lassen, in der möglichst differenzierten Erfassung der Besonderheit des jeweils zur Rede stehenden konkreten Werkes.

Mit apokalyptisch orientiertem Blick sucht Raphael etwa die Erschütterung zu fassen, die Leonardos berühmte Abendmahlsdarstellung in Mailand weit über ihre eigene Zeit hinaus auszulösen vermochte. Seine beschreibende Annäherung basiert auf der theologischen Auslegung der bildbeherrschenden szenischen Spannung zwischen der Einsetzung des Abendmahlsakramentes durch Christus¹³ einerseits und seiner überraschenden Verratsankündigung andererseits. Raphael gelingt es, ausgehend von Goethes Beschreibungsversuch von 1817¹⁴, hier eine den bloß narrativen Konflikt noch überbietende Konfrontation zwischen der »inneren Haltlosigkeit« der Jünger und der Intangibilität Christi als Kern der Bilddisposition Leonardos herauszuarbeiten, die erst die Möglichkeit einer anschaulich veranlaßten »Verbindung von Geschehen und Mysterium« bietet, und das heißt, einer paradoxerweise bildlich artikulierten Verbindung von sichtbarem Ereignis und nicht sichtbarem Sakrament.

Raphael konzentriert seine Beschreibung infolgedessen auch auf die bildlichen Mittel, mit denen diese Verbindung anschaulich ins Werk gesetzt ist. Nicht das Literarische, selbst seine zugespitzte These, sondern deren *konkrete bildliche Formulierung* ist Gegenstand seines Textes. Vor allem in der Anstrengung zu genauesten Analysen der Raumgestaltung, durch die Leonardo »den geistigen Gehalt seines Bildes anschaulich darstellt und unmittelbar sichtbar macht.« Die enge sprachliche Verschränkung von räumlichen und planimetrischen Befunden in der Beschreibung legt eine systematische räumliche

Bestimmtheit des Bildes frei, die den Zusammenhang der Figurenkomposition als »eine konkretere aber engere Wiederholung des das ganze Bild beherrschenden Raummotives« ausweist und das Bild damit jene »unendliche Endlichkeit« gewinnen läßt, die es in Raphaels Augen neben Platons »Symposion« stellt.

Diese Analyse von Leonardos »Abendmahl« wird dann noch um den Vergleich mit Raffaels »Schule von Athen« erweitert, der, eng verbunden mit dem Ansatz der vorhergehenden Bildbeschreibung, beider Raumkonzeption und figuralen Zusammenhang gegenüberstellt. Wo bei Leonardo eine geschlossene Raumgestalt die Szene hinterfängt, findet bei Raffael das Geschehen vor einer abgründigen Leere statt und der »gegliederten Bewegung« Leonardos entspricht bei Raffael daher eine von Zäsuren unterbrochene, allein in der Fläche abgesicherte Figurenordnung.¹⁵ Der ausgeführte Vergleich szenischer Unterbrechungen in beiden Werken weist Raffael einmal mehr als genau, zu subtilen Unterscheidungen befähigten Betrachter aus und trifft zugleich den Nerv von beider Werkverständnis. Wieder ist es eine differenzierte Zeitanalyse, in der Raffael die Frage nach der Möglichkeit bildlicher Handlungsdarstellung problematisiert. Aus ihr werden dann folgenreiche Schlüsse für die jeweiligen künstlerischen Verfahren der beiden Künstler gezogen, ohne daß die Beschreibung an äußeren, der Werkanschauung vorgeordneten Bestimmungen und Wertungen orientiert wäre.

Vollends in der Beschreibung von Tintoretts »Auf-
findung Mosis«, einem der schönsten Texte des Ban-

des, erweist sich die Frage der Zeitlichkeit von Bildern als heimlicher Leitfaden aller Bildbeschreibungen Raphaels. Und zwar schon deshalb, weil Bilder nach Raphaels Grundauffassung nicht als Objekte, als Material zu verstehen sind, sondern als *Geschehen*.

Über eine Farbanalyse, die der koloristischen Sammlung der Kontraste und Übergänge nachgeht, und eine Analyse der Gestik wird das Ineinander der Figuren und deren Zusammenhang mit der Landschaft eindringlich verfolgt. Tintorettos Bild wird so zunächst als Ausdruck einer »weltanschaulichen Dualität von Mensch und Natur« gesehen. Aber die Beschreibung beschränkt sich nicht darauf, sie untersucht die bildliche Konstitution dieser Dualität auf einer elementareren Ebene. Die Bewegung, die Tintorettos Bild auszeichnet, ist nicht figurenbezogen, sondern sie betrifft das Bildganze. Raphael spricht sogar von bildlichen »Rotationsachsen von Bewegungen, um die sich die Figuren sammeln.« In der bildbeherrschenden Dynamik, die Bewegungen nicht abbildet, sondern gewissermaßen erzwingt, schärft seine Beschreibung den Blick für die sinnliche Eigenart der Bildlichkeit Tintorettos¹⁶, »eine äußere und eine innere Sinnlichkeit der Emotion«, der sich jede Betrachtung der Werke dieses Malers unterworfen sieht, wie die Figuren des Bildes der Rotation des Raumes. Die Atemlosigkeit Tintorettos, das Stürzende, Gehetzte seiner Figuren, ihr Abkippen in klaustrophobische Perspektiven, muß im abschließenden Vergleich mit Tizians »Venus und Adonis« nur umso stärker hervortreten. Wenn Raphael in diesem Fall der Variante eines von Tintoretto mehrfach aufgegriffenen Themas

seine Aufmerksamkeit schenkt¹⁷, so weiß er in seinen Bildbeschreibungen auch vieldiskutierten ›Meisterwerken‹ eine neue Sichtweise, und das heißt eine neue Bedeutung abzugewinnen, wie an El Grecos »Ansicht von Toledo« zu sehen ist.

El Greco hat insgesamt drei Ansichten der Stadt Toledo gemalt¹⁸, aber das Bild des Metropolitan Museums besitzt unbestritten Ausnahmecharakter – nicht nur im Oeuvre des Künstlers selbst. Seit seiner Wiederentdeckung zählt es zu den berühmtesten und immer wieder diskutierten Werken El Grecos. Im Gegensatz zu den meisten Autoren bis heute versucht Raphael erst gar nicht, diese Besonderheit des Werkes in stilistischer¹⁹ oder gattungsgeschichtlicher²⁰ Hinsicht in einen kunsthistorischen Hintergrund einzubinden, sondern konzentriert seine deskriptive Aufmerksamkeit auf gerade jene Aspekte, in denen das Bild am sinnfälligsten vom Normfall der Gattung abweicht.

So beginnt er mit der Feststellung des Unerwarteten, daß nämlich keineswegs eine konkrete Natursicht das Thema dieses Landschaftsbildes ist, sondern im Gegenteil eine den topographischen Bestand der Lokalität selbst verändernde kontrastreiche »Stimmung«. Raphael beläßt es bei der Feststellung dieses Sachverhalts, ohne die willkürlichen Veränderungen im Landschaftsbestand im Einzelnen aufzuführen, die El Greco vorgenommen hat und die allein schon das Bild denkbar weit von einem sachlichen, empirischen Panorama entfernen: die Übersteigerung der Hügellage, der veränderte Flußlauf, die falsch plazierten Bauten. Freilich betont Raphael sogleich die Diffe-

renz dieser »Stimmung« von jeder atmosphärischen Schilderung (Gewitter); »Stimmung« ist hier vielmehr eine das Bild insgesamt bestimmende künstlerisch artikulierte Wirkkraft, durch die »das Irdische seine Trägheit verliert und sich in etwas ganz anderes: Aktives, Kosmisches und Transzendentes, oder in einen offenbaren Verkehr mit dem Transzendenten verwandelt.« Die künstlerischen Mittel aber, die zur Konstitution dieser Wirkkraft aufgeboten werden, lassen sich genau beschreiben.

Raphaels Beschreibung folgt zunächst dem äußeren Aufbau des Bildes, der zwischen Gewitterhimmel und Stadtansicht nicht sachlich trennt, sondern beide bildlich zusammenfaßt, so daß die Erde »gleichsam als ein Spiegel des Himmels« aufgefaßt werden kann und muß. Im folgenden manifestiert sich Raphaels Werkverständnis und sein Anspruch, dessen individuelle Konkretion bis ins Letzte zu verfolgen, besonders deutlich, denn an keiner anderen Stelle betont er mit ähnlichem Nachdruck, daß für das Bildverständnis alles davon abhängt, wie die sukzessiv verfolgbareren Einzeldaten der Bilderscheinung in die Simultaneität der Anschauung überführt sind. Nicht die Stadtansicht oder das Naturereignis, sondern sofort und immer ist das *Bild* das Ziel seines Verfahrens. So gewinnt bereits in der Beschreibung die Besonderheit der »Ansicht von Toledo« semantische Dimensionen: sie zeigt »das Hineingerissenwerden der ganzen Erde auf einmal in eine vom Himmel ausgehende Bewegung, die Transsubstantiation der Erde (des Irdischen) und ihrer Trägheit in eine unendlich wachsende, alles erfüllende Bewegung oder Bewegtheit.«

Jenen Prozeß verfolgt Raphael dann auch im Aufbau der Farbe und des Lichtes, deren kontradiktorische Rhythmik von Partien kontinuierlicher Aufhellung und sie durchschießender abrupter Dunkelwerdung der Bildlichkeit El Grecos eine eigentümliche Beschleunigung verleiht. Alle Darstellungsmittel, selbst noch die Auftragstechnik des Werkstoffs, die zügige Pinselführung und borstige Faktur dienen der Erzeugung spannungsvoller Bewegung, ja Beschleunigung, denn »auch hier scheint das Entscheidende zu sein, daß Übergänge nicht aufkommen, daß ein plötzlicher Übergang, ein Umschlag zwischen Kontrasten stattfindet.« Als Konsequenz dieser Gestaltungsweise erkennt Raphael eine Entwertung der Dinglichkeit: »Die Dinge sind um der Ausdruckswerte willen da ...«, sie fungieren bildlich allererst als Werkstoff (Farbe) und Ausdruckswert. Die im Aufsplintern von Bildebene und Gegenstandsoberfläche verselbständigten Ausdrucks- und Farbwerte bilden dann eine bildübergreifende Struktur scharfer Kontraste aus, die das Formverständnis El Grecos zu erkennen gibt. Form ist nicht gesicherter Dingbestand sondern ein dramatisches Gegeneinander aufgeregter Massen über die gesamte Bildfläche hin. Das Fehlen von Perspektive und Flächengestaltung, d.h. von planparallelen Ebenen sind hier bedeutsam.

Neuerlich mündet die Werkanalyse in einen Vergleich, diesmal mit einer Darstellung Tintoretts, und zwar unter den Gesichtspunkten des Dramatischen und der Farbe. Dieser Vergleich erbringt vor allem den Nachweis, daß Greco nicht nach Kriterien des Kolorismus italienischer Provenienz zu diskutieren

ist, denn bei ihm transzendiert sich die Farbe: »Sie zieht den Sinn, die Emotion, das Geistige nicht in sich hinein, um an ihm ihre volle Sinnlichkeit erst zu gewinnen, sondern sie extensiviert sich und expandiert sich, um Sinn zu entlassen und durch den entlassenen Sinn für die Sinnlichkeit [des Betrachters!] zur bloßen Funktion erniedrigt zu werden.«²¹

In Raphaels Sicht ist Farbe für El Greco bloßes Mittel, ein Anderes um Geistiges zu offenbaren; ihr kommt keine eigene Wirklichkeit zu. Ja, in seiner Beschreibung wird deutlich, daß die Eigenmacht der Farbe von El Greco vergewaltigt wurde, um sprechend werden zu können: »ein Mittel, das man entwickelt und verbannt, um in der Flamme, die darin aufleuchtet, den Sinn zu erfassen, anstatt das isolierte Sinnliche dadurch zu vollenden, daß man es zur Synthese des Emotionellen und Geistigen macht.«

Aus der Beschreibung des Bildaufbaus und der Organisation des Farb-Lichtverhältnisses entwickelt Raphael also seine Deutung Grecos als Spiritualist und Mystiker. Wenn er in seiner Bildbeschreibung mit Greco dabei prinzipiell auch nicht anders verfährt als er etwa auch mit Cézanne verfahren würde²², so zielt er zuletzt doch auf eine historische Situierung des so erfaßten »Spiritualismus«²³, indem er El Greco beispielsweise mit Manet vergleicht und in dessen »materialistischen Sensualismus« den modernen Widerpart zur Kunst des Toledaners ausmacht. Raphael schließt mit einem nachdrücklichen Verweis auf die gattungsgeschichtliche Besonderheit der »Ansicht von Toledo« und knüpft damit wieder beim Anfang seiner

Werkbeschreibung an: »Es ist sicher nicht zufällig, daß El Greco eine Landschaft gewählt hat, um zu zeigen, daß die Welt dem Tode unterworfen bleibt.« Nur wenig später wird *Halldor Soehner* diese künstlerische »Großtat« El Grecos ausgerechnet im »landschaftsfeindlichen Spanien« hervorheben: »Greco behandelt Gott und den Himmel nicht mehr als abseitige und jenseitige Welt wie in der Talaverazeit, sondern sieht im Weltall eine Erscheinungsform des göttlichen Seins. Durch Aufhebung der dualistischen Weltsicht gelangt er zu einer neuen Weltverbundenheit. Die Allgegenwart Gottes zeigt harmonisches Lebensgefühl.«²⁴

Die anschließende Beschreibung von Grecos Bildnis eines Kardinals erweitert und vertieft diesen Befund noch einmal. Im Vorgehen schließt diese Beschreibung zunächst an die Analyse der »Ansicht von Toledo« an, erfaßt den Aufbau der Figur in der Fläche und geht den Irritationen der zentralen »Kompositionsachse« des Bildes nach. Doch dann wechselt Raphael bald zu Farbanalysen; ausgehend vom beherrschenden Rot-Violettton als der bildbestimmenden »Hauptfarbe«. Zug um Zug verfolgt er das Verhältnis Körper/Raum, um die »potentielle Bewegung der Figur« freizulegen. Es stellt sich heraus, daß der Kardinal bildlich nicht ausbalanciert ist.²⁵ Raphael will darin aber kein Defizit der Darstellung erkennen, sondern eine Möglichkeit, die potentielle Aktivität der Figur anschaulich zugänglich zu machen. Er zeigt, wie El Greco hier ein barockes Sprachmittel vereinseitigt und verfeinert – das kontrapostische Gegeneinander

von Figur und Raum. Wenn er also konstatiert: »Es handelt sich für ihn darum, entgegengesetzte Energie-ladungen in einem Spannungszustand rein dynamischer Natur zu erhalten und nicht darum, Massen ins Gleichgewicht zu bringen«, dann wird überdeutlich, wie sehr Raphaels Art der Bildbeschreibung nicht auf das Feststellen abstrakter Kompositionsleistungen zielt, sondern den konkreten, individuellen Sinnaufbau eines Bildes durch die Werkorganisation verfolgt. Nur auf diese Weise kann er die bildlich artikulierte Spannung zwischen innerer Verfassung der Person und äußerer Gegebenheit überhaupt offenlegen, also das, was das Bild *als Bild* über die Person zu sagen imstande ist, im Versuch einer Annäherung – womit die Vorgehensweise und der Grad des Gelingens gleichermaßen bezeichnet sind – sprachlich einholen. Nur so werden auch die metaphorischen Wendungen, der Kardinal besitze ein Bewußtsein von der »Unangemessenheit seines Wesens«, material für die Anschauung fundiert.

Figur und Energie treten durch Grecos Bildmittel auseinander, erscheinen anschaulich gespalten: der Kardinal ist ein anderer, als der, den er repräsentiert. Vor allem Raphaels deskriptive Erschließung und Auslegung der Lichtgrate, die die Figur des Kardinals so ausfächernd überziehen, daß das Licht aktive Qualitäten gewinnt und den Kirchenfürsten belebt, zeigt die Produktivität dieser Art von Beschreibung. Sie erinnert stark an die zeichnerische Analyse desselben Bildes von *Johannes Itten*²⁶, die Raphael gekannt haben mag, und die überdies in ihren Skizzen und Stichworten eine ähnliche Wendung nimmt, wie

Raphaels ausführlicher Text: »Dieser Mensch hat weder eine Beziehung zu Gott noch zur irdischen Welt, sondern nur eine zum Tod und zur Macht.« Raphaels Beschreibung klärt aber nicht nur die psychologische Bedeutung der konstitutiven Bildelemente und ihrer Syntax, vielmehr gelingt es ihr, wie gerade seine Diskussion der Grecoschen Lichtgestaltung verdeutlicht, den *Ereignischarakter von Bildlichkeit* freizusetzen.

Entsprechend geht Raphael im Gegensatz zu den Usancen der Vermeerdiskussion in seiner Beschreibung von Vermeers Bild »Schlafendes Mädchen« eben nicht von der Ruhe und Regungslosigkeit der Frau aus. Die Beschreibung setzt sogleich bei der bildlichen Verfassung des Motivs an, dem Gegensatz der Farben. Schwere, gedeckte Farben und leichte, transparente Farben tragen den Gegensatz von Raum und Objekt aus. Raphaels beschreibendes Vorgehen spürt auf, daß dieser Gegensatz vom Licht nicht nachvollzogen wird. Es bildet seinerseits eigene Kontrastformen aus. Die Beschreibung erfaßt Kontrastformen von Farbe und Licht, fragt nach ihrem bildlichen Zusammenhang. Dazu werden die Beziehungen zwischen den Farbachsen minutiös verfolgt. Partien wie diese verdeutlichen mehr als andere, wie sehr die Originalanschauung für die Bildbeschreibungen Raphaels im Grunde unabdingbar ist. Die sprachlich kaum faßbaren Ausdifferenzierungen farbiger Relationen jedenfalls lassen sich an Reproduktionen nicht nachvollziehen. Der farbige Wandel ist für das Bildkonzept aber fundamental wichtig: er stiftet den Zusammenhang

der Fläche, evoziert mit Nachdruck das von Raphael mehrfach betonte *Zusammensehen* des Bildes.

Den solcherart farbig ausgewiesenen Dualismus zwischen Ding und Raum, Ding und Bewegung, begrenztem und offenem Raum, sieht Raphael nun begründet durch das Sujet: ein Traum. Der Traum, und um diesen geht es der Beschreibung fortan, scheint Raphael sexueller Natur. Es ist der Widerspruch zwischen dem »Alpdruckartigen des Sexualtraums« und der epischen Ruhe der Bildform, die ihn fasziniert und die dem Bild bei aller augenscheinlichen Regungslosigkeit eine eindringliche interne Dramatik verleiht.

Was Raphael hier aus der reinen Beschreibung der Darstellungsmittel an Interpretation gewinnt, und in erster Linie aus der Analyse der Farbe, ist in der Vermeerforschung wenig später von seiten der Ikonographie ebenfalls diskutiert worden. Es war insbesondere der Cupido auf einem Gemälde an der Wand, auf das Raphael nicht weiter eingeht, der hier Anlaß zu Spekulationen über das Thema des Bildes gab²⁷, das einmal als Liebesgram²⁸, ein andermal als »Liebesenttäuschung«²⁹ oder, nächstbenachbart zu Raphaels Lesart, als »Liebesphantasie«³⁰ aufgefaßt wurde.

Erschließt Raphael zunächst aus der Erfahrung der bildbestimmenden Dualismen das Thema, so gründet sich für ihn umgekehrt in der feststellbaren »relativen Autonomie der ästhetischen Sphäre« eine Kluft zwischen Konzeption und Realisierung. Ein Netzwerk von senkrechten und waagrechten Schichten, die »rhythmischen Hauptakzente« des Bildes, vereinheitlichen das Werk. Man kann fast sagen, daß Ra-

phael in Vermeer Mondrian erkennt, wenn er sich über die Komposition des Bildes Rechenschaft gibt.³¹ Seine Kompositionsskizze zu Vermeers Bild ist durchaus auch als Mondrian lesbar! Es ist jedenfalls ein »Werktypus eigener Art, in dem sich individuelles Motiv und generelle Konstruktion gegeneinander ausbalancieren, anstatt daß das Bild aus dem Motiv zum Ganzen aufwächst.« Zu ihm verschafft erst Raphaels konkrete, auf das individuelle Werk ausgerichtete Bildbeschreibung einen Zugang, wenngleich die Formel vom »Eingefangenwerden in Stille und Passivität«, die er für es findet, bereits den ganzen Vermeer umfaßt.

Die den Band abschließenden Beschreibungen der Bildnisse vor allem von Frans Hals, aber auch von Velásquez und van Dyck, gehen anderen, doch grundsätzlich vergleichbaren Fragen nach. Die Bildnisse des Frans Hals zeigen für Raphael nicht einfach die Gestalt von Personen, sondern es gelingt Hals ihr äußeres Erscheinungsbild daraufhin transparent zu machen, wie sie sich repräsentieren. Es ist das Beschreibungsanliegen dieses Textes, so deutlich als möglich sichtbar zu machen, daß die Sachlichkeit der Malweise des Niederländers es dem Betrachter erlaubt, dieses Repräsentieren zu durchschauen, wenn sie es nicht gar denunziert. Ein wichtiges Element seines künstlerischen Procederes ist hier die Augenstellung der Porträtierten, in der die innere Spannung der Personen angezeigt ist; ihr Versuch, nach Außen einen Eindruck zu erzielen und dabei zugleich dessen Wirkung zu kontrollieren. Hals zeigt

Personen, die sich selbst immer als Gesehene verstehen. Weitere Argumente hierfür finden sich in der Beschreibung des Verhältnisses von Körper und Kleidung. Hals malt Kleidungen »wie eine Zwangsjacke«, ja er benutzt die Mode, »um die Dargestellten gleichsam zu köpfen.« Insofern geben die Bildnisse bei aller Sachlichkeit im Verfahren einen kritischen Befund über die Gezeigten wieder: »Ihre repräsentative Gestalt erschöpft ihre Existenz.«

Diesen Befund konfrontiert Raphael mit der ganz anderen Bildnisauffassung von van Dyck und Velásquez. Dem »überspitzten Bewußtsein« der Modelle des Ersteren stehen dann ein »glückliches Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Geistigkeit« bei den anderen gegenüber, die protestantische Ethik einer katholischen Religiosität. Die »Vitalität« der Menschen bei Hals findet in der »Eleganz« bei van Dyck³² und der »Hoheit« bei Velásquez eine Entsprechung. Wie Raphael im Einzelnen aus der Beschreibung der elementaren Realisation »farbiger Tonflecken« – »mit einem Zug zum Abstrakten« – die Deutung der künstlerischen Verfahren insgesamt entwickelt, das »naive« individuelle Repräsentationsbedürfnis bei Hals von der »sentimentalischen« Darstellung sozialer Repräsentationskonventionen bei van Dyck und schließlich der »objektiven« Natürlichkeit des Repräsentativen bei Velásquez³³ anschaulich zu unterscheiden versteht, das bietet noch einmal die Summe der Möglichkeiten seiner Bildbeschreibungen auf.

Insgesamt zeichnen sich die Bildbeschreibungen Raphaels durch eine hohe Frequenz von Wiederho-

lungen aus; diese sind geradezu ein Strukturmerkmal seines Vorgehens. Wiederholung und Abweichung in der Formulierung sind der Fond aller Analysen, sie entwerfen die Muster einer dann immer wieder variierenden Deutung. Die Wiederholungen sind gewiß mit auf den Grad der Ausarbeitung der Texte zurückzuführen, die in dieser Form nicht für eine Publikation bestimmt waren: gerade in ihnen werden aber die Sinnkonturen der Werke sichtbar.

Hier findet ein ständiger Wechsel der Perspektiven statt, in einer Sprache, die allen Einfällen des ungebunden beobachtenden Auges folgt. Das derart artikuliert Sehen, eine Art ›Jäger-Optik‹, ist daher streckenweise eher ein *Observieren* des Bildes, denn eine *Betrachtung*. Der nüchterne Blick Raphaels – der freilich auch gelegentlich emphatisiert wird – herrscht in den Texten vor, eine Art starrer Präzision. Das Problem, das sich damit stellt, ist jedoch keineswegs autorspezifisch. Es stellt sich für alle Bildbeschreibungen. Denn die, bei Raphael allerdings besonders hoch entwickelte, deskriptive Aufmerksamkeit ist immer *punktuelle* Aufmerksamkeit; d.h. eine Aufmerksamkeit die ständig Gefahr läuft, auf Kosten des Ganzen zu gehen. Schon die Referenzpunkte des Beschreibens sind bei den prinzipiell unendlich vielen ›Quellen‹, die jedes Werk in dieser Hinsicht bietet, mehr als problematisch. Insofern kann die Vollständigkeit einer Beschreibung nicht an ihrer Ausführlichkeit gemessen werden.³⁴ Die Gefahr der Vermittlung von bloßen Eindrücken bleibt, denn das Kriterium für die Richtigkeit von Beobachtungen ist nicht allein ihre Überprüfbarkeit am jeweils anschaulich Gegebenen,

sondern mehr noch an ihrer Stimmigkeit zum Werk-
ganzen. Raphael weiß darum, und so sind die Bildbe-
schreibungen ihrer Tendenz nach immer mehr als eine
Registratur des Gesehenen, wenn auch das Auge der
Kamera deutlich das Modell der in ihnen artikulierten
Sichtweise ist. Ein Modell für das Vorgehen im Detail,
das die Texte insgesamt aber deutlich hinter sich las-
sen.

Denn wenn sie sich bei einem ersten Zugang
zunächst wie Aneinanderreihungen von Einzelbeob-
achtungen lesen mögen, so überlappen sich diese
jedoch zunehmend, verdichten und durchkreuzen sich
zur Struktur beziehungsreicher Ineinanderblendung.
Mitteilungen von Eindrücken ohne jeden Rekurs auf
die Werkgegebenheit stehen dabei neben Partien, in
denen die Seherfahrungen genauestens nachgezeich-
net werden. Ein Haupteffekt dieser Art von Bildbe-
schreibung ist die extreme Verlangsamung (oder Kon-
zentration) der Anschauung, wenn sie den Texten
folgt. Die eigentliche Brisanz der Bildbeschreibungen
steckt jedoch in der Schärfe ihrer Bestimmungen, von
denen aus eine oft neue Auslegung künstlerischer Welt-
erfahrung möglich wird.

Raphaels Bildbeschreibungen suchen eine, sicherlich
an Wölfflin geschulte, aber materialistisch weiterent-
wickelte Anerkennung der anschaulichen Gegeben-
heiten des Werkes und der Konsequenz, wie es in
einem der Texte wörtlich heißt, »die sich aus dieser
Erfassung des Anschaulichen für die Deutung des
Inhaltlichen ergibt.« Hatte sich Wölfflin auch immer
wieder zu diesem Vorgehen bekannt – »Dem unge-

trübten Auge den anschaulichen Tatbestand faßbar zu machen und seine zeitliche Bedingtheit zu kennzeichnen, war mir immer die Hauptangelegenheit«³⁵ – so hatte er dieses Programm doch im Rahmen einer Stilgeschichte verfolgt, die Raphael wohl nicht zufällig immer wieder scharf angreift. In seinen Augen verallgemeinert eine Stilgeschichte auf unzulässige Weise, sie glättet und vereinheitlicht, was sich diachron sprunghaft entwickelt und synchron spannungsvoll und heterogen auftritt.³⁶ Einem kunstgeschichtlichen Verfahren, das »die Kunstgeschichte zu einem Kapitel der Geistesgeschichte« macht, was nichts anderes heiße, als »die Tatsachen um ihre Wirkungsfähigkeit (zu) bringen«, steht Raphael daher äußerst kritisch gegenüber. Alle Bildbeschreibungen des Bandes beziehen dagegen mehr oder weniger direkt Stellung, bis hin zu der bereits zitierten das Fach frontal attackierenden Maxime: »Über einen Stil schreiben, schließt den Verzicht ein, über Kunst zu schreiben.«

Die Kritik an der Stilgeschichte hat den Einsatz des Stilbegriffs kaum berührt. Sein Gebrauch, wenn gleich durch die Vielfalt und andersartige Gestalt der Phänomene in der Moderne vielfach in Frage gestellt³⁷, blieb weitgehend selbstverständlich. Für Raphael sind Fragen stilistischer Feinanalyse oder symbolischer Werkentschlüsselung aber irrelevant, die Bedeutung steckt gewissermaßen in der Oberfläche des Bildes. Seine Würdigung des bildlich Gegebenen ist also nicht nur handwerklich gemeint. Im *Bildorganismus* (Raphael), auf dessen jeweiliges Verständnis die Bildbeschreibungen zielen, sind Bedeutung und Werkgestalt voneinander unablösbar. Oder,

wie Raphael es an einer Stelle formuliert: »Der Sinn drängt das Sinnliche nicht beiseite, noch fügt er ihm etwas hinzu: Das Sinnliche enthält nicht nur, es *ist* der ganze Sinn.« Die *werkbedingte Hervorbringung* dieses Sinns, nicht der Besitz von Bedeutung ist das Ziel der Bildbeschreibungen. Sie erstreben eine begriffliche und praktische Entfaltung des visuellen Sinnesvermögens.

Und zwar, indem sie im Sinne von Leitfragen in den verschiedensten Werken immer wieder die gleichen Gestaltungsprobleme verfolgen: das Verhältnis von Körper und Gestik, die Raumkonstruktion (insbesondere in der Leonardoanalyse), die Farbkonstitution³⁸ (insbesondere in der Analyse El Grecos), die Beziehung zum Betrachter (insbesondere im Falle Tintoretos und Hals) und gelegentlich das Verhältnis von Moderne und Tradition. Raphaels Bildwahl ist dabei deutlich gattungsübergreifend; er diskutiert Historien, Landschaften und Bildnisse, was seinen methodischen Folgerungen eine größere Evidenz verleiht. Vor allem gewinnen die Bildbeschreibungen aber in der Frage der Zeitlichkeit des Bildes die produktivsten Bestimmungen, um den *Bildprozeß*, die Eigenart bildlichen Darstellungsvermögens in den Blick zu bekommen.³⁹ Sie geben damit nicht nur dringend erforderliche Auskünfte über den kunstwissenschaftlichen Status der Bildbeschreibung, über den sich die Kunstgeschichte höchst selten Rechenschaft ablegt⁴⁰, sondern sie dürfen darüber hinaus als Vorarbeiten zu einer Kunstphilosophie in Einzelanalysen verstanden werden.

Anmerkungen

- 1 *Art.* »Beschreibung von Kunstwerken«; in: *Lexikon der Kunst* (Leipzig 1968), S. 267.
- 2 Vgl. dazu etwa die Passagen in der Beschreibung von Leonardos Abendmahl in diesem Band aber auch das Nachwort des Verf. zu »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?«: Anschauung und Schaffensprozeß, ebd. (Frankfurt 1984), S. 369-395.
- 3 Abgedruckt in »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?«, ebd. S. 309/310.
- 4 *Werner Hager*: Das geschichtliche Ereignisbild. Beiträge zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung (München 1939).
- 5 *Das Ereignisbild.* (Kat. Staatliche Museen, Nationalgalerie Berlin, 1935).
- 6 *Hager*, Ereignisbild; a.a.O., S. 2.
- 7 *Jakob Burckhardt*: Über erzählende Malerei (188.), in: ders.: Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge zur bildenden Kunst (hg. von Henning Ritter) Köln 1984, S. 430-446. Raphael erwähnt Burckhardt in seiner Besprechung der Ausstellung Kurt Seligmanns ausdrücklich im Zusammenhang mit beider »pessimistischen Geschichtsauffassung«.
- 8 Zur Besonderheit von Raphaels Zeitauffassung vgl. die Ausführungen des Verf. im Nachwort zu »Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?«, S. 381 ff.
- 9 *Heinrich Wölfflin*: Renaissance und Barock (1888). Eine Neuauflage erschien 1926!
Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom (Wien 1908).
- 10 *Werner Weisbach*: Der Barock als Kunst der Gegenreformation (Berlin 1921).
Zur Diskussion des Barockbegriffs vgl. im übrigen: *Hans Tintelnot*: Über den Stand der Forschung zur Kunstgeschichte des Barock; in: DVjschr. f. Lit.wiss. u. Geisteswiss. Jg. 40 (1966), S. 116-158.
- 11 Die Problematisierung der Stilepochen-Kunstgeschichte erfolgte erst spät und zögernd. Mit dem Begriff des Stilpluralismus wurde ein Rettungsversuch unternommen, der schon den Charakter einer Auflösung hatte (*Hager, W. / Knopp, N.*

[Hg.]) Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977). Neuerdings ist das Konzept der Stilgeschichte einer schärferen Kritik unterzogen worden. Vgl. *Willibald Sauerländer: From stilus to style. Reflections on the fate of a notion*, in: *Art History*, 6 (1983), S. 253-270.

- 12 *Michael Baxandall: Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen* (München 1984), S. 197 f.

Zu den Datierungen der bei Raphael angesprochenen Altäre vgl. ebd. S. 338 f.

- 13 Gerade dieser Aspekt war in der Leonardorezeption so gut wie unbeachtet geblieben, die sich weitgehend auf die szenische Umsetzung der Verratsankündigung konzentriert hatte. Die Spannung zwischen Verratsankündigung und Einsetzung des Sakraments als Thema des Bildes ist, ohne Kenntnis der Analyse Raphaels, erst wieder von Herbert von Einem gesehen worden.

Herbert von Einem: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci; Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes NRW, Geisteswissenschaften, Heft 99 (Köln/Opladen 1961), S. 62 ff.

- 14 *Johann Wolfgang Goethe: Joseph Bossi über Leonardo da Vincis Abendmahl zu Mailand*; in: *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe, hg. v. Erich Trunz, Bd. 12), S. 164-168.

- 15 Die kompositorischen Zäsuren sind durchaus auch anders gedeutet worden, woran Raphael eventuell bei der Formulierung seiner Sichtweise gedacht hat. Vgl. *Theodor Hetzer: Gedanken um Raphaels Form* (Leipzig 1931), hier S. 34.

Es wäre überdies aufschlußreich, Raphaels Lesart im Einzelnen mit Rudolf Kuhns jüngster ausführlicher Beschreibung beider Werke zu vergleichen, in der »Kontinuum« und »Diskontinuum« als ihre gegensätzlichen Formprinzipien bestimmt sind.

Rudolf Kuhn: Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer historischen Kompositionslehre (München 1980).

- 16 In ihrer Intensität ist Raphaels Bildbeschreibung partiell durchaus literarischen Versuchen einer Annäherung an Tintoretto vergleichbar, wie sie mehr biographisch Sartre oder als Bildbeschreibung zuletzt Anne Duden unternommen haben.

Jean Paul Sartre: Le sequestre de Venise, in: *Les Temps modernes*, Nr. 141 (Nov. 1957) (dt.: *Der Eingeschlossene von*

- Venedig, in: *Porträts und Perspektiven* (Reinbek 1968), S. 233-276).
- Anne Duden*: Das Judasschaf (Berlin 1985), hier S. 20 ff.
- 17 Zum Stand der Tintoretto-Diskussion vgl. neben *Hans Tietze*: *Tintoretto. Gemälde und Zeichnungen* (London 1948), der die ikonographische Besonderheit der Verbindung des Themas mit einer Jagd hervorhebt, insbesondere *Rodolfo Palluchini/Paola Rossi*: *Tintoretto. Le opere sacre e profane* (Milano 1982), 2 Bde. Die Mosesthematik, mit Ausnahme der »Findungen«, diskutiert neuerdings *Karl M. Swoboda*: *Tintoretto. Ikonographische und stilistische Untersuchungen* (Wien 1982).
 - 18 Zum Forschungsstand vgl. *Jonathan Brown u.a.* (Hg): *El Greco und Toledo* (Berlin 1983), S. 196 f. Dort auch aktuelle Literatur zum Bild.
 - 19 Gerade die Stilkritik versucht immer wieder unter Verweis auf verwandte Züge in den Hintergrundlandschaften religiöser Ereignisbilder jener Werkphase die Besonderheit des Werkes zu relativieren. »Es scheint deshalb nicht gerechtfertigt, dem Stimmungscharakter des Bildes eine besondere Bedeutung zu unterlegen, die nicht zu dem für diese Schaffensphase typischen Stil (sic!) des Künstlers zählen würde.« *Brown*, a.a.O., S. 197.
 - 20 So reiht *Harold E. Wethey* (*El Greco and His School*, 2 Bde. Princeton 1962) das Bild in den Typus der »Übersichtslandschaft« ein, während zuletzt *Jonathan Brown* (*El Grecos »View of Toledo«*, in *Portofolio* 3; 1981, S. 34-38) in ihm eine »sinnbildliche Stadtansicht« erkennt.
 - 21 Raphael spricht damit ein kunsthistorisch weitgehend vernachlässigtes Grundproblem koloristischer Malerei an. Vgl. dazu vom Verf.: »Ein Fest für die Augen«. Zur Vorgeschichte konzeptueller Farbmaleri.; in *Erich Franz/Bernd Growe*: *Die Gegenwart der Farbe* (Bielefeld 1986), S. 9-22. Dort auch weitere Literatur.
 - 22 Greco wurde Anfang des Jahrhunderts von der Moderne neu entdeckt und geradezu als Begründer des Expressionismus gefeiert (Vgl. *Hugo Weber*: *Die Kunst El Grecos* [München 1914]) oder als »Vorläufer Cézannes« apostrophiert (*Julius Meier-Graefe*: *Die spanische Reise* [Berlin 1910]).
 - 23 Dvorak kennzeichnete Greco zuerst mit dem Begriff des »Spiritualisten«.

- Max Dvorak*: Über Greco und den Manierismus; in: Kunstgeschichte als Gattungsgeschichte (München 1928).
Vgl. auch *W. Weisbach*: Der Barock als Kunst der Gegenreformation (Berlin 1921).
- 24 *Halldor Soehner*: Greco in Spanien; in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. VIII (1957), S. 123-194, hier S. 159.
- 25 Diesem Aspekt des Bildes schenkt z.B. *Thomasine Kimbrough Kushner* in ihrer Untersuchung über Probleme der Bildbeschreibung besondere Aufmerksamkeit.
Thomasine Kimbrough Kushner: The Anatomy of Art. Problems in the Description and Evaluation of Works of Art (St. Louis, Miss.; o.J.).
- 26 *Johannes Itten*: Analysen alter Meister; in: Utopia. Dokumente der Wirklichkeit, hg. v. Bruno Adler, Weimar 1921.
Vgl. auch die Diskussion dieser Alternative zur deskriptiven Versprachlichung von Bildern bei *Oskar Bächtshmann*: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern (Darmstadt 1984), hier S. 52 ff.
- 27 Zum Bild, das radiographischen Aufnahmen zufolge vielen Veränderungen unterworfen war, vgl. *Leonardo J. Slatkes*: Vermeer and his contemporaries (New York 1981), hier S. 24. Dort auch weitere Literatur.
- 28 *J. Goldscheider*: Vermeer (Köln 1958), S. 24. Goldscheider vermutet im Modell die Frau Vermeers.
- 29 *P. T. A. Swillens*: Johannes Vermeer. Painter of Delft (Utrecht 1950).
- 30 *L. Gowing*: Vermeer (London 1952). Ob es bildnotwendig ist, die Phantasie oder den Traum so genau zu spezifizieren, wie Raphael das tut (»Entjungferungstraum«), sei dahingestellt (Vgl. Anm. 28!).
- 31 Vgl. auch die detaillierten Analysen bei *Ernst Scholz*: Realität und Idealität bei Jan Vermeer van Delft. Zu den stilistischen Grundlagen seiner Bildform (Diss. Bochum 1973).
Scholz gelangt bei der kompositorischen Analyse einiger Werke Vermeers auf anderen Wegen als Raphael zu derselben Einsicht in die Bildverfassung: »Die Struktur der Bildform läßt die Darstellung zum Sinnbild werden.« (ebd. S. 110).
- 32 In vergleichbarer Weise hatte Raphael Hals und van Dyck bereits in seinen koloristischen Analysen der Verwendung von Schwarz charakterisiert.
Max Raphael: Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstitu-

ierung der Form (Hg. K. Binder; Ffm. 1984).

- 33 Die hier nur in summierender Beschreibung vorgestellte Ausnahmeerscheinung Velásquez' – »Die Nüchternheit des Velásquez ist die Askese dessen, der wissend vor dem unzugänglichen Absoluten steht« – geht, nicht zuletzt in der Gegenüberstellung zu van Dyck, möglicherweise auf Beobachtungen von Wölfflin zurück, die dieser nach einer Spanienreise veröffentlicht hatte.

Heinrich Wölfflin: Velásquez; in: *Die Zukunft*, XXVIII (Berlin 1899), S. 446-449.

- 34 Vgl. *Walther Killy's* Untersuchung: Die Sprache der Bildbeschreibung; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 64 (München 1981), S. 1-8, hier S. 8.

- 35 So in einem späten Resümee einer lebenslang geübten Praxis, das diese Art Beschreibung allerdings auch deutlich als »Teil der kunstgeschichtlichen Aufgabe« eingrenzt. Dennoch würde er, »wenn ich noch einmal anzufangen hätte«, weitaus stärker »zur selbständigen Darstellung der verschiedenen Formfaktoren« übergehen. Auf seine eigene Weise ist Raphael diesen Weg gegangen.

Heinrich Wölfflin: *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Gedrucktes und Ungedrucktes (Basel 1940), S. VI f.

Wölfflin praktiziert aber ein einführendes, nacherlebendes Beschreiben. Beschreibung ist bei ihm – im Gegensatz zu Raphael – weniger ein Feststellen des Formenbestandes, ein Erfassen der Darstellungsmittel und ihres Rappors, als die Wiedergabe eines Seherlebnisses, dessen Verständnis gewiß dem Erlebnisbegriff *Diltheys* verwandt ist.

- 36 Zur Stilkritik vgl. Anm. 11.

- 37 Vgl. zur Kritik am Stilbegriff in diesem Kontext *Werner Hofmann*: »Manier« und »Stil« in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: *Studium Generale*, 8. Jg. (1955), Heft 1, sowie: *Lorenz Dittmann*: *Stil Symbol Struktur* (München 1967).

Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion um Stilgeschichte und Stilbegriff vgl. *Gerhard Kurz*(Hg.): *Stilfragen*, in: *Sprache und Literatur*, H. 55 (16. Jg., 1985), S. 1-8.

Raphael setzt allerdings an die Stelle der Stilgeschichte nicht nur eine Konzentration auf das einzelne Werk, sondern ein wenigstens ebenso problematisches Programm der Suche nach den konstitutiven Beziehungen zwischen der materiellen und geistigen Produktion.

- 38 Raphaels Formel für das Klärungsziel seiner Bildbeschreibungen – das »Verhältnis von Eigenmaterialität, Dingstoff, Darstellungsmittel und Ausdruckswert«.
- 39 Der Begriff *Bildprozeß* hat zuletzt bei Oskar Bätschmann zur Erschließung der spezifischen Produktivität bildlicher Darstellung an methodischem Gewicht gewonnen. Die Unterschiede in den Auffassungen beider Autoren von »Bildprozessen« können an dieser Stelle nicht eigens diskutiert werden. *Oskar Bätschmann*: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Vgl. Anm. 26, hier besonders §§ 46-55.
- 40 Eine der bedeutsamen Ausnahmen ist *Erwin Panofsky*. Es ist jedenfalls nicht auszuschließen, daß Raphael dessen 1932 zuerst erschienenen Aufsatz »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« (in: *Logos* 21 (1932), S. 103-119) gekannt hat. Das wäre insofern von Bedeutung, als Panofsky jede Beschreibung bereits als Interpretation versteht (»... jede Deskription wird – gewissermaßen ehe sie überhaupt anfängt – die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; auch damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf.«). Was Panofsky durchaus kritisch und in symbolischen Limitierungen sieht, dessen Produktivität sucht Raphael freizusetzen. Er macht ernst mit der Feststellung Panofskys, jede noch so primitive Beschreibung sei »in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation.«

Namenregister

- Alciate, Andrea 58
Aristoteles 118, 124
Augustinus 76, 78
- Bernini, Giovanni Lorenzo 58
Bier, Justus 70, 71, 72
Boileau, Nicolas 48
Bosch, Hieronymus 199
Brouwer, Adriaen 371
Burckhardt, Jakob 41
- Caesarea, Basilius 77, 78
Champollion, Jean-François 76
Chardin, Jean Baptiste Siméon 65
Colonna, Francesco 76, 78
Corneille, Pierre 48
Correggio, Antonio Allegri 58
Courbet, Gustave 38
Coymans, Isabella 341
- Goethe, Johann Wolfgang von 42, 84
Goya, Francisco de 38, 40, 366
Graf, Urs 44
El Greco 63, 154, 188, 214, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 254, 256, 261
Gregor VIII. 36
Grünewald, Matthias 74
- Hals, Frans 37, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 342, 349, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373
Heythusen, Willem van 335
Hölderlin, Friedrich 42
Homer 150
Horapollo 76, 77
Huyghens, Christian 53
- Innozenz x. 353
- Jesus Christus 33, 58, 60, 72, 78, 84 f., 85, 87, 90, 91, 92, 108, 109, 131, 133, 141, 143, 144, 156, 162, 162 f.
- Kehrer, Hugo 235
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 63
Le Nain, Antoine 36, 37, 62, 359
Lessing, Gotthold Ephraim 48
Leonardo da Vinci 61, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 101, 103, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 128, 132, 133, 141, 142, 156, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 182, 253, 293, 360, 361
Ludwig XIV. 52

Namen- und Sachregister wurden von Harald Justin erstellt.
Sie beziehen sich ausschließlich auf die Texte Max Raphaels.

- Magnasco, Alessandro 226
 Manet, Edouard 35, 38, 236, 351
 Marat, Jean Paul 37, 65
 Marx, Karl 38
 Masaccio, Giovanni Valdarno
 316
 Meister, H. L. 42, 43
 Michelangelo Buonarroti 130

 Newton, Isaac 38

 Paracelsus 42
 Philipp iv. 348, 370
 Piero, Fra 42
 Pinder, Wilhelm 71
 Platon 96, 124
 Plutarch 76
 Poussin, Nicolas 64, 184, 304

 Racine, Jean Baptiste 48, 50
 Raffael, Raffaello Santi 101, 103,
 109, 110, 111, 112, 113, 114,
 115, 118, 119, 124, 128, 129,
 130, 133, 136, 137, 139, 141,
 142, 143, 144, 147, 148, 149,
 150, 151, 157, 158, 159, 161,
 163, 164 f., 165, 182, 184, 259
 Rembrandt, Hermansz van Rijn
 63, 231, 309, 316, 371
 Renoir, Auguste 183, 218
 Riemenschneider, Tilman 68,
 69, 70, 71, 72, 73, 74
 Romano, Giulio 150
 Rubens, Peter Paul 36, 63, 199,
 204, 216, 225, 336, 366

 Schiller, Friedrich 42
 Schrade, Hubert 71, 72
 Seligmann, Kurt 39, 40, 41, 42,
 43, 44, 45
 Shakespeare, William 52, 54
 Spinoza, Baruch 63

 Thomas von Aquin 58
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 61,
 62, 112, 167, 168, 170, 174,
 175, 183, 189, 190, 193, 195,
 197, 198, 202, 207, 208, 209,
 210, 212, 214, 215, 226, 227,
 235, 236
 Tizian (Tiziano Vecellio) 167,
 175, 192, 194, 195, 196, 197,
 198, 202, 203, 206, 207, 209,
 210, 211, 236
 Turner, William 226

 Uccello, Paolo 34
 Urbano, Fra 76, 78

 Valeriano, Piero 76, 78
 Velasquez, Diego 259, 330, 342,
 343, 344, 345, 346, 347, 348,
 349, 350, 351, 352, 353, 354,
 355, 356, 357, 358, 359, 361,
 362, 364, 366, 367, 368, 369,
 370, 371, 372, 373
 Vermeer van Delft, Jan 274,
 283, 292, 297, 298, 300, 304,
 305, 306
 Veronese, Paolo 35, 236, 316

 Watteau, Antoine 65, 226, 304

*Verzeichnis mythologischer und
 biblischer Namen*

 Abel 32
 Adam 33, 144
 Adonis 195, 196, 198, 199, 201,
 203, 204, 205, 206, 207, 216,
 217
 Amor 192
 Apollo 150
 Bacchus 354

Cupido 362
David 32
Goliath 32
Gott 32, 63, 65, 141, 147, 148
Johannes der Täufer 141, 143,
144

Judas 92
Kain 32
Maria 72, 141, 143, 144
Petrus 156
Venus 195, 196, 198, 199, 200,
203, 205

Sachregister

- Abstraktion 54
– abstrakte Kunst 39
Architektur 34
– Malerei, Plastik 59, 60
Ästhetische Regel 51, 52, 53
- Barock 58, 59, 60, 61, 62, 64,
149, 150, 234, 247
- Chaos (und Ordnung) 52
- Einheitskunstwerk 59
Energie (-ladungen, -stöße,
-ströme) 83, 88, 92
– El Greco 249, 251
– van Dyck 333, 334, 336
– Hals 363, 366
– Velasquez 343, 344
- Einheit von Zeit, Handlung und
Raum 48, 49, 50, 51
– Raffael 111, 128, 131, 133,
136, 137 ff., 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 150,
151, 152, 153, 154, 156, 157,
158, 159, 163
– Leonardo 128, 131, 132, 133,
142, 157, 158, 162
- Farbe
– Darstellungsmittel 197
– Werkstoff 214
– El Greco 226, 227, 230, 231,
235, 236, 257, 259, 260, 262
– Seligmann 41, 42, 44
– Tintoretto 170, 172, 173, 198,
207 f., 211, 214, 236
– Tizian 172, 198, 206 f., 211
– Vermeer 267, 274, 284, 285,
286, 293, 294, 297, 298, 299,
300, 301, 302, 303, 304
- Geist und Macht 35
Genrebild 38
Gesetz 114, 118, 150
– Proportionsgesetz 306 ff.
Goldener Schnitt 87, 88, 91, 306
- Hieroglyphen 76, 77, 78, 79
Historienmalerei (Geschichts-
malerei) 31 f.
- Impressionismus 226
Intuition 79
Ikonographie 61, 76, 77
Ideologie 31, 33, 34, 38
- Klassizismus 40, 62
Körpergefühl
– Hals 322, 324, 358
Komposition
– El Greco 240, 242, 243, 244,
245, 246, 250, 258
– Raffael 101
– Rubens 36
– Seligmann 44
– Uccello 34
– figurale Komposition
– Riemenschneider 72
– Tintoretto 175, 176 ff.
– innere und äußere 89
– Linienkomposition
– Vermeer 268 ff.
– Lichtkomposition
– Vermeer 267, 268 ff.
- Konzeption
– Vermeer 289

- Kunst**
- christliche 57, 86
 - Geschichte 31 ff.
 - Magie 42, 43, 44, 45
 - Mythos 64
 - Natur 31, 32, 41
 - Religion 57, 61
 - religiöse 33, 61
 - Stil 57 ff.
- Kunst der Antike** 33, 34, 48, 49, 51, 77
- Kunst Ägyptens** 33
- Kunst des Mittelalters (Gotik, Romanik)** 58, 59, 65, 84, 302
- Chartres 64, 84
- Kunsttheorie**
- formale 76
 - als Geistesgeschichte 57
 - Kunstgeschichte als Wissenschaft 70
- Künstler** 36, 73, 74, 297, 320
- Licht**
- van Dyck 347, 348
 - El Greco 227, 231, 252, 254, 256, 258, 260, 261, 262
 - Riemenschneider 72
 - Tintoretto 170, 171, 172, 186, 187, 208, 209, 210, 211, 212
 - Tizian 197, 198, 199, 200, 204, 205
- Linie**
- Sehlinie 39
 - El Greco 232, 261 f.
 - Seligmann 39
 - Vermeer 267
- Mathematik** 51
- Materialismus (historisch-dialektische Weltanschauung, materialistische Dialektik)** 65
- Menschenbild**
- Hals 315, 321, 322, 325, 326, 327, 330, 332, 333, 334, 335, 338, 353, 355, 357, 364, 365, 366, 371, 372
 - van Dyck 325, 326, 327, 334, 335, 337, 338, 347, 348
 - Leonardo 85, 162, 163, 164
 - Velasquez 347, 353, 354, 355, 360, 364, 371, 372
 - Raffael 163, 164
- Modellierung** 201 ff., 233, 263
- Mythos** 65
- Perspektive (siehe auch Raum)**
- Tintoretto 62, 187
 - Vermeer 284
 - Raffael 110
 - El Greco 226, 233
 - Leonardo 77, 89, 90, 92, 109, 110, 112, 114
- Raum**
- van Dyck 327, 337
 - El Greco 233, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 261
 - Hals 337, 357, 358
 - Leonardo 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 103 f., 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 128, 142
 - Raffael 101, 103 ff., 110, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 129, 136, 142, 143, 144, 150
 - Riemenschneider 72
 - Tintoretto 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187
 - Velasquez 344, 345, 346, 356, 358
 - Vermeer 267, 278, 279, 284, 290, 291, 296, 297, 300

- Renaissance 34, 35, 42, 43, 44,
59, 72, 76, 84, 86, 182, 256
- Realisation
– materielle 63
- Rhythmus, Rhythmik
– Vermeer 294, 297
- Rokoko 65
- Romantik 40, 65
- Skizze 329, 330
- Sinne, Sinnlichkeit 168, 169, 170
– El Greco 236
– Hals 312, 313, 328
– Manet 236
– Tintoretto 168, 170, 184, 214
– Vermeer 281
– und Sexualität 341
– van Dyck 325, 326, 341
– Hals 365, 366
– Velasquez 366, 367
– sexueller Trieb 312, 313
- Surrealismus 39, 40, 43, 45
- Tod 237, 258, 262, 264, 311, 337,
373
- Totalität 163, 289
- Weltanschauung (Weltdarstellung, Weltausdruck) 169
– Giorgione 175
– Hals 309
– Tintoretto 169, 176
– Tizian 175
- Wille
– zur künstlerischen Einheit 176
- Zeit im Kunstwerk 33, 34, 154
– Hals 326, 327, 337, 358, 359,
360, 362
– Tintoretto 189, 190, 191, 192
– Tizian 192, 194, 195, 196
– Velasquez 358, 359, 360, 361
- Im Text erwähnte Kunstwerke*
- Bernini, Heilige Theresa 58
- Bosch, Anbetung der Könige
199
- Corregio, Leda 58
- Delacroix, Die Freiheit führt das
Volk auf die Barrikaden 38
- van Dyck, Junges Ehepaar mit
Landschaft 326
– Stephanus Geraerds 326, 339
– Isabella Coymans 326, 339
– Der Alte 335
– Bildnis eines Ehepaars 341
– Bildnis König Karls I. 343
– Henry Danvers, Graf von
Danby 352
- Fouquet, Agnes-Sorel-Madonna
214
- Giorgione, Ländliches Konzert
181
- Goya, Der 3. Mai 1808 38
- El Greco, Ansicht von Toledo
220 ff.
– Portrait eines Kardinals 239 ff.
- Hals, Kind mit Amme 309, 320
– Der lachende Kavalier 309
– Portrait eines Mannes 309,
328, 334, 355
– Paulus von Berestyn 310
– Catharina Booth van der Eem
310, 327
– Stephanus Geraerds 310, 322,
355
– Isabella Coymans 310, 354,
355
– Portrait eines Kavaliere 310,
320, 329 f.
– Willem van Heythuyzen 310,
320, 329
– Zwei singende Knaben mit
einer Laute 313

- Singender Knabe mit Flöte 313
- Der fröhliche Lautenspieler 313, 355
- Der Junge mit dem Totenkopf 313
- Der fröhliche Trinker 313, 370
- Malle Babbe 313, 322, 355, 370, 372
- Der Mulatte 313
- Die Zigeunerin 313, 322, 366
- Das Bankett der Offiziere 31, 315
- Versammlung der Offiziere 314, 315
- Portrait einer jungen Frau 316
- Portrait einer älteren Frau 316, 322
- Aletta Hanemans 317
- Portrait einer Frau 318, 322, 339
- Lucas de Clercq 320
- Portrait eines Offiziers 320, 327
- Hamlet 322
- Die Regentinnen des Armenhauses in Haarlem 323, 363
- Willem Cavendish 329 ff.
- Willem Croes 334, 335
- Leonardo, Die Anbetung der Weisen 76
- Abendmahl 84, 93, 101, 133
- Hl. Anna Selbdritt 182
- Manet, Erschießung des Kaisers Maximilian 38
- Funeral 236
- Le Nain, Bauernfamilie 36
- Raffael, Die Schule von Athen 101, 128, 134, 148, 149
- Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel 128, 129, 145, 149, 153, 154
- Der Borgo-Brand 128, 145, 150, 154
- Die Befreiung des Hl. Petrus aus dem Gefängnis 128, 150
- Die Messe von Bolsena 129
- Der Triumph der Eucharistie 133, 136, 148, 149, 154
- Parnass 150
- Der wunderbare Fischzug 154
- Reichenauer Handschrift 61
- Rembrandt, Selbstportrait 309
- Renoir, Madame Charpentier und ihre Kinder 218
- Rubens, Venus und Adonis 199, 216
- Tintoretto, Die Auffindung Moses 166 ff.
- Tizian, Venus und Adonis 192
- Velasquez, Bildnis König Philipps iv. 343, 370
- Las Meninas 350, 358, 360
- Die Teppichwirkerinnen 350, 360
- Die Übergabe von Breda 350, 359
- Don Diego del Corral 352
- Bacchus 354
- Der Hofnarr Don Juan de Calabresar 354
- Venus und Cupido 361
- Die Schmiede des Vulkan 361, 371
- Der Hofnarr Sebastian de Morra 368
- Olivarez 369
- Das Reiterbildnis der Königin Margherita von Österreich 370
- Jakob erhält den Rock Josefs 371
- Veronese, Hochzeit von Kanaa 34, 190

- Mädchen mit chinesischem Hut 300
- Vermeer, Schlafendes Mädchen 267 ff., 297
- Mädchen mit dem Wasserkrug 298
- Die Muse 300
- Watteau, L'Embarquement pour Cythère 65
- Gilles 65



