

Lorenz Dittmann

BEMERKUNGEN ZU TIZIANS „DORNENKRÖNUNG CHRISTI“
IN DER MÜNCHENER ALTEN PINAKOTHEK:
FARBGESTALTUNG ALS „RATIONALISIERUNG
„MYTHISCHER‘ FORM“

Dem Jubilar, der sich der Erforschung und Bewahrung der materiellen Wirklichkeit der Kunstwerke mit aller geistigen Leidenschaft und Hingabe widmete und widmet, in der Erkenntnis, daß im Kunstwerk materielle Wirklichkeit Träger geistiger Wirklichkeit ist, geistige Wirklichkeit untrennbar gebunden bleibt an materielle Wirklichkeit, sei ein Beitrag zgedacht, der auf phänomenologischem Wege (und „spekulativen“ Umwegen) versucht, die „Wirklichkeit“ eines Werkes zu bestimmen und die „Wirklichkeit“ dessen, was es darstellt: Tizians „Dornenkrönung Christi“ in der Münchener Alten Pinakothek (Abb. 67) –, und zwar von der Farbgestaltung dieses Bildes aus.

I. Zum Begriff der „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“

Den Begriffszusammenhang „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“, der hier wiederaufgenommen wird, prägte Guido Kaschnitz von Weinberg. Ohne diese Begriffsfolge ausdrücklich zu definieren, erläuterte er deren Elemente in seiner Abhandlung „Über die Rationalisierung der ‚mythischen‘ Form in der klassischen Kunst“¹, auf die hier Bezug genommen wird. Solche Elemente sind:

- 1) Eine „Participation mystique“, die Mensch und Werk verbindet. Der archaische Mensch stand zu seinen Statuen in einem Verhältnis, „das am ehesten als ein unmittelbares und naives Ergriffensein bezeichnet werden könnte, dem immer ein religiöses Gefühl zugrunde lag“. (S. 204)
- 2) Die plastische Struktur archaisch-griechischer Statuen ist gekennzeichnet durch einen „Konflikt zwischen Leben und Gesetz“, durch das „Andringen der beseelten Organik gegen die starre Mathematik des Raumes“. (S. 207)

¹ Zuerst erschienen in: *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft, Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer, 1954. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur. Hrsg. von Helga von Heintze. (G. Kaschnitz von Weinberg: Ausgewählte Schriften, Bd. I) Berlin 1965, S. 203–215.*

- 3) Die Struktur dieses Raumes wird als wirkende Wirklichkeit erfahren: „die Achsen und das ganze imaginäre Würfelnetz des Raumes“ hatten für den archaischen Bildhauer „einen ausgesprochen substanziellen Charakter, mit dem der Künstler als mit einer ihm vorgegebenen *Wirklichkeit* zu rechnen hatte“. „Aus der ‚Wirklichkeit‘ dieser Raumstruktur resultiert nicht nur die Spannung, die den ganzen Körper erfüllt, sowie die kubistische Gesamtanlage und die blockmäßige Grundform der einzelnen Körperteile, in denen sich der Gegensatz zwischen den starren homogenen Raumwürfeln und der lebendigen Kraft des jugendlichen, muskulösen Körpers wiederholt, sondern auch die in der ganzen späteren Entwicklung der griechischen Kunst nie wieder erreichte kraftvolle *Präsenz* der Form.“ (S. 207)

Die mit den drei Charakteristika: „mythische *Bindung*“ (S. 203), *antagonistisches* „Verhältnis der Achsenebenen und der Achsen selbst zur Form“, das „damit auch *realeren* Charakter angenommen hat“ (S. 209), gekennzeichnete „mythische“ Form erfährt in der klassischen Kunst eine Wandlung, eine „Rationalisierung“, die ebenfalls mit den Worten Kaschnitz von Weinbergs beschrieben sei:

„Das mythische Wesen der Statue wird uns“ in der späarchaischen Skulptur von „Jahrzehnt zu Jahrzehnt fernergerückt. Es löst sich vom Menschen ab, das Werk nimmt den mythischen Gehalt gleichsam in sich hinein, so daß er zum

Der Begriff „mythische *Form*“ wird in meinem Aufsatz, da auf Probleme der *Farbgestaltung* übertragen, in einem abstrakteren, mehr dem Cassirerschen Begriff der „symbolischen Form“ angenäherten Sinne gebraucht.

Zu Kaschnitz von Weinberg vgl.: Hans Sedlmayr: Riegls Erbe. In: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 4, München 1959. Auf S. 15 heißt es: „Diese überaus tiefsinnige Schau und Unterscheidung der ägyptischen, der archaisch-griechischen und der klassisch-griechischen Struktur zeigt die von Kaschnitz entwickelte Methode auf einem Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit.“

Zustimmung zu Kaschnitz von Weinbergs „Raumtheorie“ z. B. auch bei Herbert Marwitz: Das Raumproblem in der frühgriechischen Kunst. In: *Amici Amico*. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25. 11. 1966. Hrsg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch. München 1968, S. 25–43.

Für mögliche Einwendungen zu Kaschnitz von Weinbergs Theorien vgl.: Wilhelm Kraiker: Theorien zur archaischen-griechischen Plastik. In: *Archaische Plastik der Griechen*. Hrsg. von W. Kraiker. Darmstadt 1976 (Wege der Forschung, Bd. CCCIX), S. 235–260. – Gewiß gibt es hier problematische Punkte, dennoch wird Kraiker Kaschnitz von Weinberg nach verschiedenen Hinsichten nicht gerecht, und Kraikers eigener Beitrag „Struktur und Form“ (a. a. O., S. 261–266) läßt wichtige Fragen offen. – Das *hier* zur Diskussion stehende Problem ist aber das der Übertragbarkeit einer „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“ auf die neuere Kunstgeschichte, und hierfür sind Kaschnitz von Weinbergs Forschungen, trotz einiger notwendiger Korrekturen, wie wenige andere archäologische Theorien geeignet.

ausschließlichen Objekt der Sinne wird. Auf dieser Tendenz zu einer übergreifenden Objektivierung des schöpferischen Vorganges der archaischen Formgenese beruht nicht nur die immer deutlicher hervortretende Distanzierung des Beschauers vom Kunstwerk, sondern auch dessen zunehmend mikrokosmischer Charakter. Denn durch die Objektivierung des archaischen Vorganges der Formbildung wird die Spannung zwischen Raumstruktur und Ausdrucks willen der organischen Kräfte, der Antagonismus von Notwendigkeit und Freiheit . . . in den plastischen Bereich der Figur hineingenommen. Es ist der Wandel von der Tektonik der archaischen Periode, die das Werk in der Spannung zwischen Außen und Innen gleichsam schwebend erhält, zur klassischen Tektonik, die den Konflikt in der Statue selbst zur Austragung bringt und ihr damit die volle Verantwortlichkeit für die Stabilität ihrer künstlerischen Existenz überläßt.“ (S. 211) Nun „tritt an die Stelle der Wechselwirkung zwischen Plastik und Raumordnung der durch den tektonischen Konflikt symbolisierte, in sich geschlossene Mikrokosmos der klassischen Zeit“. (S. 214) „Der schauende und im Schauen versunkene Mensch löst den durch eine religiöse Kraft gebundenen ab.“ „Nun scheint der Mensch fast widerstrebend Abstand von seinem Werk zu nehmen, das . . . an ‚Wirklichkeit‘ im mythischen Sinn verliert, was es an ‚Natürlichkeit‘ gewinnt. . . . Nun wird die Notwendigkeit in den Willen des handelnden Menschen hineingenommen. Darin liegt . . . der symbolische Sinn der . . . Auflösung des archaischen Antagonismus in die neue Einheit der klassischen Struktur, die vom Logos dirigiert wird . . .“ (S. 215)

Zwei weitere, im Zuge dieser Verwandlung bedeutsam werdende Momente seien kurz erwähnt, *Perspektive* und *Rhythmus*.

„Mit dem zögernden Eindringen der Perspektive beginnt das unmittelbare, das heißt mythische Verhältnis von Mensch und Statue sich vollends aufzulösen. Denn dort, wo die Perspektive, wenn auch nur als Verkürzung, auftritt, verleiht sie dem Bild mehr oder weniger den Charakter einer subjektiven Projektion.“ (S. 212)

Mit diesem „Auftauchen subjektiver Elemente . . . in engstem Zusammenhang steht die Auflösung des archaischen Jünglingstyps, jener mythischen Gestalt, die das ganze Jahrhundert beherrscht hatte. An ihre Stelle tritt allmählich die im rhythmischen Kontrapost in sich ausgewogene Figur. Es sind die Modulationen der kontrastierten Schwerkraftswirkung, die nun im harmonischen Zusammenwirken die Stabilität und Geschlossenheit der schöpferischen Konzeption gewährleisten. Es ist der Rhythmus, der im ‚Mitschwingen‘ des Beschauers an die Stelle der ursprünglichen mythischen Verbundenheit tritt . . .“ (S. 212/213)

II. Zum Problem des „Mythischen“ in der christlichen Kunst

Der mit diesen Zitaten skizzierte Gedankengang Kaschnitz von Weinbergs² diene zur Formulierung der Frage nach Existenz und Rationalisierungsweisen „mythischer“ Formen in der christlich-abendländischen Kunst. Gibt es hier überhaupt etwas der „mythischen“ Form und ihrer Rationalisierung in der antiken Kunst Vergleichbares? Zwar verwies Kaschnitz von Weinberg selbst auf „die entsprechende Entwicklung in der frühgotischen Plastik“ (S. 212, Anm. 21³), an anderer Stelle sprach er von der Ähnlichkeit der „geometrischen Kunst des griechischen Mittelalters“ mit „den Schöpfungen des mittelalterlichen Abendlandes jenseits der Alpen“⁴, in der Kunstgeschichtswissenschaft wurden jedoch, soviel ich sehe, Kaschnitz von Weinbergs Gedanken kaum aufgenommen⁵.

Doch auch abgesehen hiervon wurde das „Problem des Mythischen in der christlichen Kunst“ selten ausführlicher erörtert, ausgenommen Herbert von Einem Aufsatz dieses Titels⁶ und seine Studie „Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation“⁷. Von Einem erfaßte die Eigenart des Mythischen vom „Bilddenken“, vom „Gestaltdenken“ aus: „Das Denken, das nicht auf den Begriff von Sachen, sondern auf die Gestalt von Wesen gerichtet ist, die es in einem unmittelbaren Lebensbezug als Ganzheit auffaßt, können wir im Gegensatz zu dem uns gewohnten begrifflichen Denken als Gestalt- oder Bilddenken bezeichnen. Seine Nähe zur Kunst ist deutlich. Nicht im begrifflichen Denken, sondern in diesem Gestaltdenken ist die bildende Kunst beheimatet. Die

2 Vgl. hierzu auch andere Studien Kaschnitz von Weinbergs, vor allem seine Vorlesung: Formprobleme des Übergangs von der archaischen zur klassischen Kunst. In: Kleine Schriften zur Struktur, S. 156–174.

3 Unter Hinweis auf den Aufsatz von Alexander Freiherr von Reitzenstein: Frühgotik der deutschen Plastik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXV, 1931, S. 324.

4 G. Kaschnitz von Weinberg: Die Transzendenz des Klassischen. Aus dem Nachlaß veröffentlicht in: Das Kunstwerk, 16, 1962, Heft 1–2, S. 53–55, Zitat auf S. 55.

5 Eine wichtige Ausnahme bildet die genannte Abhandlung Sedlmayrs: Riegls Erbe. Aber auch Sedlmayr erörtert eine mögliche Parallele der „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“ in der christlich-abendländischen Kunst nicht.

6 Zuerst erschienen in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 13, 1935, S. 260–279. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Herbert von Einem: Stil und Überlieferung. Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes. Hrsg. von Thomas W. Gaethgens und Reiner Hauss herr. Düsseldorf 1971, S. 50–65.

7 Zuerst erschienen in: Studium Generale, 5, 1952, S. 95–105. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Herbert von Einem: Stil und Überlieferung. Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes, S. 21–40.

geschichtliche Manifestation dieses Denkens ist der Mythos . . .“ Und Von Einem zitierte Ernst Cassirer, der im zweiten Teil seiner „Philosophie der symbolischen Formen“ die Anschauungs- und Lebensform des Mythos folgendermaßen charakterisiert hatte: „Bevor . . . sich das Selbstbewußtsein zur Abstraktion des Denkens erhebt, ist und lebt es in den Gebilden des mythischen Bewußtseins – in einer Welt nicht sowohl von ‚Dingen‘ und deren ‚Eigenschaften‘ als vielmehr von mythischen Potenzen und Kräften, von Dämonen- und Göttergestalten.“ „Erst in diesem geschichtlichen Bereich“, fuhr Von Einem fort, „wird die Struktur des Gestalt- oder Bilddenkens ganz durchsichtig, wird vor allem der magische Charakter jener Begegnung mit dem Objektiven, die für die Erkenntnis der Ausdrucksformen so wichtig ist, deutlich“. (Von Einem, S. 32/33.) Von Cassirer unterscheidet sich Von Einem in der Festsetzung der Geltungsdauer des mythischen Denkens. Hatte Cassirer seine Erörterung auf deren Anfangsstufe beschränkt, so betonte Von Einem, „gerade die Kunstgeschichte (verlange), die Geltungsdauer des mythischen Denkens bis in die Hochkultur zu verlängern. Auch nachdem jene Grundformen sich längst aus der ‚Umschließung und Verklammerung‘ (Cassirer) des mythischen Bewußtseins gelöst haben und scheinbar selbständig geworden sind, auch auf der Stufe der Hochkultur bleiben sie doch noch vom mythischen Bewußtsein bestimmt und geprägt. Von der bildenden Kunst kann mit Bestimmtheit gesagt werden, daß sie nicht nur im Mythischen wurzelt, sondern daß sie, solange sie als Sprache lebendig ist, zugleich Symptom der Geltungsdauer des mythischen Denkens ist. Ferner ist es der Wandel des mythischen Denkens, der den Wandel der Kunst bedingt“. (Von Einem, S. 34, vgl. auch S. 11.)

Von Einem unterschied „Religionen, in denen die Mythen ihren Ursprung in der Natur haben“ und solche, in denen sie „an geschichtliche Personen anknüpfen“. (S. 52) Damit folgte er seit langem üblichen Erklärungsversuchen des Mythos, dem „historischen“ und dem „physikalischen“. „Nach der historischen Erklärungsweise sind in der Mythologie Personen gemeint, jedoch nicht übermenschliche, göttliche Wesen, sondern Menschen und wirkliche Ereignisse. Die Götter sind nur zu Göttern erhobene geschichtliche Personen, Könige und Gesetzgeber. Der Epikuräer Euhemeros hatte diese Erklärungsweise als eine von der Götterlehre Epikurs geforderte Konsequenz aufgestellt . . .“ „Nach der zweiten Ansicht sind in der Mythologie überhaupt keine Personen gemeint, sondern etwas Unpersönliches, das als Personen vorgestellt wird. Das Prinzip dieser Erklärung ist die Personifikation. Personifiziert werden entweder Eigenschaften, Zustände und Äußerungen des menschlichen Befindens oder Naturerscheinungen.“ (Karl-Heinz Volkmann-Schluck⁸.)

Die „historische“, „euhemeristische“ Deutung des Mythos in der abendländischen Kunst ist auch die der Kunstgeschichtswissenschaft fast ausschließlich geläufige. Bei Von Einem heißt es: „Der zweite Fall möglicher Mythenbildung, die geschichtliche Persönlichkeit als ihr Ausgangspunkt, trifft für das Christentum zu“⁸. „Euhemeristisch“ ist meist auch die Deutung des Mythos und der mythologischen Gestalten in der ikonologischen Kunstgeschichtswissenschaft. Hans Sedlmayr erklärte in seiner Abhandlung „Zur Revision der Renaissance“, die Frage nach dem „Daseinsgrund“ der „bildlichen Wiedergeburt der antiken Götter und Halbgötter, der Göttermythen und -gestalten“ sei „noch immer unbeantwortet, ja im Grunde kaum noch gestellt“. Er beantwortete diese Frage jedoch selbst im Sinne der „historischen“ Erklärung: „das historische Ereignis wird also mythisch allegorisch überhöht“¹⁰. – Nun folgen zweifellos gewisse Bereiche der neuzeitlichen Kunst, etwa das sogenannte „portrait historié“, also das „allegorische Portrait, in dem der zu Verherrlichende unter der Gestalt einer antiken Gottheit oder eines Heros erscheint“¹¹, selbst der „euhemeristischen“ Deutung und scheinen diese damit im Ganzen zu bestätigen. Die Frage aber bleibt: läßt sich allein von diesen Darstellungsbereichen der „Daseinsgrund“ mythologischer Gestalten in der neuzeitlichen Kunst erschließen, und, weiter gefaßt: kann die „euhemeristische“ Deutung Wesen und Wahrheit des Mythos in der abendländischen Kunst in einer angemessenen Weise begreiflich machen?

Diese Probleme seien hier nicht weiter verfolgt, nur soviel kann festgehalten werden: die Beurteilung des Mythischen in der christlich-abendländischen Kunst steht in engstem Zusammenhang mit der Frage nach der Wahrheit des

8 Mythos und Logos. Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie. Berlin 1969, S. 19, 20. (Im Rahmen einer Zusammenfassung der historisch-kritischen Darlegungen Schellings im Ersten Buch seiner „Einleitung in die Philosophie der Mythologie“, Erste bis zehnte Vorlesung: Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Erster Band. Stuttgart und Augsburg 1856. Hrsg. von Karl Friedrich August Schelling. (Nachdruck Darmstadt 1957) S. 1–252, vor allem S. 26–46: Die allegorische Deutung der Mythologie, und das Schema auf S. 214.)

Zu den genannten Erklärungsversuchen vgl. auch das Vorwort Karl Kerényi in: Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Hrsg. von K. Kerényi. Darmstadt 1967 (Wege der Forschung, Bd. XX), S. IX ff, zum Problem des Mythos die Beiträge von Kerényi, Raffaele Pettazzoni und Walter F. Otto in diesem Band.

9 Stil und Überlieferung, S. 52.

10 Zur Revision der Renaissance. In: H. Sedlmayr: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Erster Band. Wien–München 1959, S. 202–234. Zitate auf den S. 205, 206, 211.

11 Sedlmayr, S. 211.

Mythos oder, anders gewendet, mit der Frage nach dem Verhältnis von Mythos und Logos.

Am eindringlichsten erörterte diese Fragen Schelling in seiner kühnen „Philosophie der Mythologie“¹². Er begnügte sich nicht damit, die Götter des Polytheismus „historisch“ oder „allegorisch-physikalisch“, oder auf eine andere Art, etwa „poetisch“, wegzuerklären, – in der ersten bis zehnten Vorlesung seiner „Einleitung in die Philosophie der Mythologie“ behandelte er ausführlich diese Auffassungs- und Erklärungsweisen der Mythologie und zeigte ihre Schwierigkeiten und ihr letztliches Scheitern auf¹³ – sondern anerkannte sie in ihrer Wahrheit als Götter. Dieser darin enthaltenen geistigen Herausforderung müßte sich auch das kunsthistorische Verständnis der Mythologie stellen, will es die mythischen Göttergestalten in ihrer Tiefe erfassen, das Problem des Mythischen in der abendländischen Kunst unter dem Aspekt seiner Wahrheit erörtern.

Ich deute in unserem Zusammenhang wichtige Teile der Schelling'schen „Philosophie der Mythologie“ mit einem Zitat aus Volkmann-Schlucks Schelling-Buch an: „Schelling nennt die Philosophie in der Hinsicht, daß sie zu erkennen versucht, inwiefern und in welcher Weise die Mythologie ebenso wie die Offenbarung auf einem realen Verhältnis des Bewußtseins zum Göttlichen beruht, die philosophische Religion. Von ihr sagt Schelling, sie existiere nicht. Aber alles, so fügt er hinzu, habe seine Zeit. Die mythische Religion mußte als erste vorangehen. Sie ist, da sie sich in einem Prozeß erzeugt, die unfreie und insofern auch ungeistige Religion, weil sie nicht mit Wille und in Freiheit vollbracht wird, sondern mit Notwendigkeit sich erzeugt. Die jüdische Offenbarungsreligion schloß den Polytheismus nur von sich aus, die christliche war dazu bestimmt, in das mythische Bewußtsein selbst einzudringen, es innerlich zu überwinden und so das Bewußtsein in die endgültige Freiheit gegen die Mythologie zu versetzen. Die geoffenbarte Religion vermittelt also geschichtlich die freie Religion, die Religion des Geistes, die ihrem Wesen gemäß nur mit Freiheit gefunden und verwirklicht werden kann. ‚Mit Freiheit‘, das meint

12 Volkmann-Schluck bezeichnete Schellings Philosophie der Mythologie als die „bislang einzige Betrachtung des Mythos . . . , die in ihrem Wesen philosophisch ist. (Mythos und Logos, S. 7. – Vgl. ebendort S. 94: „Es könnte sein, daß Schelling in seinem geschichtlichen Entwurf der Mythologie Möglichkeiten des Verstehens bereitgestellt hat, die im Verein mit Prähistorie, Völkerkunde, Archäologie, Soziologie und Religionswissenschaft fruchtbar werden könnten. Voraussetzung wäre allerdings, daß sich Wissenschaftler fänden, die im philosophischen Denken geübt genug wären, um sich auf Schellings Reflexionsniveau frei bewegen und seine Erkenntnisse gebrauchen zu können.“)

13 Vgl. Anm. 8.

nicht die Auslieferung des Gottesverhältnisses an die Willkür, sondern kennzeichnet das Gottesverhältnis selbst, das von sich her die Freiheit und die Tat des Willens fordert, damit es entfaltet und vollbracht werden kann. Nach Schelling ist das Christentum in seinem Beginn und während einer langen Zeit seiner Geschichte noch nicht diese freie Religion. Denn indem es sich anschickt, den mythischen Polytheismus zu überwinden, wird es zuerst selbst zu einer unbegriffenen, in eine neue Unfreiheit versetzenden Macht. So erklärt Schelling die früher erdrückende Macht der Kirche über das Leben, die das Christentum an die Stelle der Herrschaft der Mythologie über das Bewußtsein setzt. Erst nach völliger Überwindung dieser Herrschaft kann das Christentum zum Gegenstand einer auf Freiheit beruhenden Erkenntnis und Anerkennung werden, so daß sich das Bewußtsein auch der Mythologie in Freiheit zuwenden kann. Das geschah zum erstenmal in der plötzlich erwachenden Begeisterung für das klassische Altertum im 15. und 16. Jahrhundert, in dem sich die Aufgabe abzuzeichnen begann, die Schelling zu vollbringen versucht¹⁴.

14 Volkmann-Schluck: *Mythos und Logos*, S. 107; unter Bezug auf Schellings „Einleitung in die Philosophie der Mythologie“, Erstes Buch, S. 250, 251, Zweites Buch, S. 258 ff. Mit Schellings Worten (S. 259): „Es kommt indeß die Zeit, wo nach völliger Überwindung des Heidenthums das Christentum seine Spannung gegen dasselbe verliert, und bis dahin *Princip* unfreiwilliger Erkenntniß, nun selbst *Gegenstand* freiwilliger Erkenntniß wird und *insoweit* nun mit dem Heidenthum auf die gleiche Linie tritt. Vorzeichen dieses Gleichgewordenseyns waren die plötzlich erwachte Begeisterung, ja Liebe für das klassische Alterthum, in dem die christliche Bildung keinen Gegensatz mehr sah, der Umschwung der Künste, das Verlassen der kirchlich überlieferten Typen gegen eine menschliche, natürlich insofern als heidnisch oder profan erscheinende Darstellung der christlichen Gegenstände, der freie Verkehr mit dem Heidenthum, der Standpunkt der großen Literatoren des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, denen Heidenthum und Christentum nahezu als gleichgültig erschienen . . .“ usf.

Zur Bedeutung einer Philosophie der Mythologie für die Philosophie der Kunst bei Schelling vgl. seine „Einleitung in die Philosophie der Mythologie“, Erstes Buch, S. 241–243; und Schellings „Philosophie der Kunst“, Allgemeiner Teil, B 1: Ableitung der Mythologie als Stoffs der Kunst. Nachdruck Darmstadt 1960, S. 32 ff.

Über den Zusammenhang von Kunst und Mythologie bei Schelling siehe: Dieter Jähig: *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. Erster Band: Schellings Begründung von Natur und Geschichte. Pfullingen 1966, vor allem S. 222 ff, 238 ff. – Zweiter Band: Die Wahrheitsfunktion der Kunst. Pfullingen 1969, vor allem S. 107 ff, 118 ff, 181 ff, 350, Anm. 53. – Verf.: *Schellings Philosophie der bildenden Kunst*. In: *Probleme der Kunstwissenschaft*. Erster Band: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin 1963, S. 38–82, vor allem S. 71 ff.

Hans Blumenbergs „Arbeit am Mythos“ (Frankfurt 1979) dagegen ist gekennzeichnet durch die Verweigerung, sich auf die zentralen Probleme von Schellings „Philosophie der Mythologie“ einzulassen (z. B. S. 629–632).

Folgt man der mit dieser Skizze entworfenen Interpretation des Bezugs von menschlichem Bewußtsein zum Göttlichen, so stellt sich die mittelalterliche Religiosität als eine in ihrer Bannkraft der mythischen vergleichbare dar (so daß mit Von Einem vom „Mythischen“ in der christlichen Kunst gesprochen werden darf), die Religiosität der Renaissance dagegen als ein Versuch, zur Offenbarungs- wie zur mythischen Religion in ein freies Verhältnis zu gelangen, wobei Freiheit, wie erwähnt, nicht bedeutet, die religiösen Gehalte zu zerstören.

Innerhalb eines solchen Interpretationsentwurfes ist auch die Übertragung der Kaschnitz'schen Begriffe „mythische‘ Form“ und „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“ auf die christlich-abendländische Kunstgeschichte möglich und sinnvoll.

III. „*Helldunkel*“ als „*Rationalisierung*“ von Licht und Dunkel, Erscheinungsweisen „*mythischer‘ Form*“ in der mittelalterlichen Kunst

Ernst Cassirer behandelte in einem Kapitel seines dem „Mythischen Denken“ gewidmeten Bandes der „Philosophie der symbolischen Formen“ „Grundzüge einer Formenlehre des Mythos“. In einem „Raum und Licht“ betitelten Unterabschnitt hiervon heißt es: „Die Entfaltung des mythischen Raumgefühls geht überall von dem Gegensatz von *Tag* und *Nacht*, von *Licht* und *Dunkel* aus. Die beherrschende Macht, die dieser Gegensatz über das mythisch-religiöse Bewußtsein ausübt, läßt sich bis in die höchstentwickelten Kulturreligionen verfolgen“¹⁵.

In der Artikulation dieser Phänomene ist ein enger Zusammenhang gegeben gerade zwischen mythischer und christlicher Offenbarungsreligion¹⁶. Die christlich-mittelalterliche Kunst steigerte deren anschauliche Wirkung und symbolische Bedeutung zu vordem unbekannter Intensität. „In seinen höchsten Verwirklichungen (zum Beispiel in der ottonischen Buchmalerei, im Goldgrund, in den Kathedraalfenstern) scheint das Verhältnis des mittelalterlichen Bildlichts als *Eigenlicht* zum wahren göttlichen Licht über den Begriff der Analogie in die Richtung einer im Anschaulichen evidenten Äquivalenz hinauszugehen, und als *Sendelicht* scheint es den geheimnisvollen, dem menschli-

15 Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken³. Darmstadt 1958, S. 119.

Vgl. dazu auch: Wilhelm Seibt: *Helldunkel*. Kunstgeschichtliche Studien. 1. Von den Griechen bis zu Correggio. Frankfurt/M. 1885, S. 1–5. Ferner unsere Anm. 24).

16 Siehe: H. Sedlmayr: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. In: *Studium Generale*, 13, 1960, Heft 6, S. 313–324.

chen Verstande nicht faßbaren Vorgang der ‚Emanation der göttlichen Kraft‘ anschaulich zu enthalten.“ (Wolfgang Schöne¹⁷.)

(Im Zusammenhang damit steht wohl, wie Heinz Roosen-Runge erkannte, daß im frühen Mittelalter „eine der Ureigenschaften der Farbe, ihre aussagende Kraft im Sinne des Ausdrucks – jene Wirkungen, die Goethe als ‚sinnlich-sittliche Wirkungen der Farbe‘ bezeichnete – in einer Weise frei werden, wie es in der Geschichte der abendländischen Malerei vorher und nachher nie mehr verwirklicht wurde . . .“¹⁸.)

In dem hier erörterten Kontext wird die Frage nach dem „Realitätscharakter“ dieses Lichtes wichtig. Das Licht der mittelalterlichen Kunst ist in seinen höchsten Verwirklichungen „Offenbarungslicht“. „Unser Auge kann dem Licht des Bildes nicht ‚antworten‘, sondern kann es nur empfangen, buchstäblich als das Licht einer anderen Welt“¹⁹. Ein Dualismus von Licht und Finsternis fehlt in der Malerei des Mittelalters, jedoch bestimmt er „das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter, insofern das gesamte Bild als Licht aufgefaßt werden kann, das in die dunkle Welt leuchtet“²⁰.

Damit wird deutlich, daß es in der mittelalterlichen Kunst *Real-Verhältnisse* sind, die Licht und Dunkel, in unterschiedlicher Weise, bestimmen. Dieser Charakter unmittelbarer, undistanzierter Realität, in der eine höhere Realität sich kundgibt, prägt ja auch in anderen Hinsichten Form und Symbolgehalt mittelalterlicher Kunstwerke, wie wir seit Dagobert Freys Untersuchungen zum Realitätscharakter des Kunstwerks wissen²¹.

Welche Verwandlung aber erfahren Licht und Dunkel mit dem Entstehen der transalpinen Tafelmalerei? Hierüber gibt der grundlegende Aufsatz von Ernst Strauss „Zu den Anfängen des Helldunkels“ Auskunft: „Mit der Übertragung der Bildwelt auf die geschlossene Tafelfläche endet die Funktion des physischen Lichts als unmittelbaren Erregers der Farbigkeit. Durch sein Ausscheiden wird die Farbe ihres bisherigen Lebensquells beraubt. Aufgetra-

17 Über das Licht in der Malerei. Berlin 1954, S. 71; vgl. auch S. 182.

18 Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten „Map-pae Clavicula“ und „Heraclius“. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 1967 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XXXVIII), Bd. I, S. 29.

19 W. Schöne, S. 12.

20 W. Schöne, S. 182.

21 D. Frey: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. In: D. Frey: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946, S. 107–149.

Theodor Hetzer betonte die Materialität der mittelalterlichen Farbe: „Ihre Wirkung ist die abstrakte des reinen Farbwertes, zugleich aber magisch durch die Materie, der sie angehört.“ (Tizian. Geschichte seiner Farbe². Frankfurt/M. 1948, S. 17 und passim.)

gen auf festen Grund, wird sie sich selbst überlassen und genötigt, nunmehr von sich selbst allein aus zu Wirkungen zu kommen, die im Glasbild ausschließlich das stoffliche Licht als die sie total durchdringende Macht hat erzielen können. . . . Das Entscheidende dieser Wandlung ist indessen nicht in dem technischen Verfahren als solchem zu suchen, sondern in dem tieferen Anlaß, der ihm zugrunde liegt: in der ‚Hereinnahme‘ des Lichts in die auf die Tafelfläche projizierte Bildwelt. Erst jetzt wird das Licht zu einem Gegenstand der Darstellung durch die Farbe im gleichen Sinne wie die sonstigen Elemente des Bildes, an welchen es aber nun in einer wesentlich anderen, ‚bedingteren‘ Weise wirksam wird als in der gesamten vorausgehenden Malerei des Mittelalters. Es *durchwirkt* jetzt die Farbwelt statt sich restlos mit ihr zu identifizieren.“ „So erscheinen die künstlerischen Voraussetzungen, die noch getrennt voneinander dem Phänomen der Glasmalerei zugrunde liegen, auf der optischen Ebene des Tafelbilds vereint. In der Bildwelt wird also nicht allein das Licht, im Glasfenster noch die einzige farbenerzeugende Macht, ‚von außen‘ hereingenommen, sondern gleichzeitig ‚von innen‘, aus der Welt des Betrachters, das Dunkel“²².

Diese Beobachtungen und Bezugnahmen lassen sich, und das ist der leitende Gesichtspunkt des hier gebotenen Resümees kunsthistorischer Interpretationsergebnisse, in Analogie setzen zu Kaschnitz von Weinbergs Ausführungen über die Wandlung der ‚mythischen‘ zur klassischen Form in der griechischen Skulptur. Wie dort die klassische Skulptur gekennzeichnet war durch die Hereinnahme der „Spannung zwischen Raumstruktur und Ausdruckswillen der organischen Kräfte“ „in den plastischen Bereich der Figur“, so daß nun dieser „Konflikt in der Statue selbst zur Austragung“ gebracht wird, und damit zugleich der „in sich geschlossene Mikrokosmos der klassischen Zeit“ entsteht, so nimmt die transalpine Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts Licht und Dunkel in die Bildwelt hinein, bringt deren vordem aus den „realen Gegebenheiten des ‚äußeren‘ Lichts und der ‚inneren‘ Finsternis“ zur Entgegensetzung eines „absoluten Lichts“ und eines „absoluten Dunkels“²³ vertieften Konflikt im Tafelbild selbst zum Austrag und schafft damit eine Voraussetzung zur Entstehung des neuzeitlichen „Bildes“ als eines „in sich geschlossenen Mikrokosmos“, der sich vom Betrachtenden nun stärker ablöst und dabei die in ihn

22 Zuerst erschienen in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 5, München 1959, S. 1–19. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 1972 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XLVII), S. 25–40. Zitate auf den Seiten 33/34, 34, 37.

23 E. Strauss, 1972, S. 37, Anm. 33.

gebundenen Pole des Lichtes und des Dunkels in ihrer unmittelbaren Wirkkraft, ihrer „Präsenz“ dämpfen muß. *Diese Analogie erlaubt es, das entstehende Helldunkel der Tafelmalerei als „Rationalisierung“* (im Sinne Kaschnitz von Weinbergs) *der zugleich „realen“ und „absoluten“ Spannung von Licht und Dunkel in der Malerei des Mittelalters zu begreifen.*

Mit solcher „Hereinnahme“ von Licht und Dunkel in das helldunkle Bild verbindet sich eine Angleichung der beiden Potenzen Licht und Finsternis auch im wertenden und symbolischen Sinne. War in der mittelalterlichen Kunst, in der Lichtmetaphysik und noch in den kunsttheoretischen Traktaten dem Licht allein hohe symbolische Bedeutung zugesprochen²⁴, so wird es in der Helldunkel-Malerei mit dem Dunkel zusammen Moment eines „universalen“ Bezuges²⁵. Wie sehr auch das Licht nach anschaulicher Wirkung und inhaltlicher Bedeutung über das Dunkel dominieren mag, seine „absolute“ Entgegensetzung zur Dunkelheit ist aufgehoben und relativiert.

Die Helldunkelmalerei als „Rationalisierung“ der mittelalterlichen Licht-Finsternis-Opposition ist jedoch nur die eine, transalpine Wurzel des neuzeitlichen „Bildes“. Der andere Zweig entsprang Giotto's schöpferischer Tat. Ein wichtiges Element dieses italienischen Ursprungs des neuzeitlichen „Bildes“ ist der „*Reliefracum*“ der Giotto'schen Werke. Für seine Charakterisierung und die Bedeutung, die der Farbe in diesem Reliefracum zukommt, sei wiederum auf Ernst Strauss verwiesen²⁶.

Auch dieser „*Reliefracum*“ kann als „Rationalisierung ‚mythischer‘ Form“ begriffen werden. Hierzu muß eine kurze Andeutung in Form eines weite kunsthistorische Bezüge umspannenden Zitates Wilhelm Messerers genügen: Der „Systemraum“ der Renaissance“ ist „als Erbe des mittelalterlichen Durch-

24 Vgl.: W. Schöne, S. 55–81: Zum Sinn des mittelalterlichen Bildlichts. – Thomas Lersch: Farbenlehre. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd. 7 (Lief. 74/75) Stuttgart 1974, Sp. 157–274. – Moshe Barasch: Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art. New York 1978. – Jonas Gavel: Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento. Stockholm 1979.

Hans Blumenberg: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium Generale, 10, Heft 7, 1957, S. 432–447; sowie den Aufsatz von Gustav Mensching: Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte, im selben Heft, S. 422–432, und die Aufsätze: Johannes Hempel: Die Lichtsymbolik im Alten Testament, und: Joseph Ratzinger: Licht und Erleuchtung, Erwägungen zu Stellung und Entwicklung des Themas in der abendländischen Geistesgeschichte, in: Studium Generale, 13, Heft 6, 1960, S. 352 ff. – Eranos-Jahrbuch 1972: Die Welt der Farben. Leiden 1974.

25 Vgl. E. Strauss, 1972, S. 27, 75 u. ö.

26 Überlegungen zur Farbe bei Giotto. In: E. Strauss, 1972, S. 41–57.

dringungsraums, als sein Autonomwerden, in gewisser Weise als seine Erfüllung zu verstehen. Freilich ist mit der mittelalterlichen Spannung zum Grund in dieser autonomen Bildwelt mit völlig eigenem Realitätsgrad auch die besondere Art von Gegenwärtigkeit des mittelalterlichen Reliefs verlorengegangen, das, was wir das Relief als Selbstgestaltung von Mächten genannt haben und was man auch als das Relief als Epiphanie bezeichnen könnte . . .“²⁷

IV. Zur Farbgestaltung von Tizians „Dornenkrönung Christi“ in der Alten Pinakothek München

Dies Spätwerk Tizians²⁸ zeigt Christus umgeben von den Soldaten des Pilatus, die ihn foltern, in farbig gestimmter Dunkelheit. In dieser Dunkelheit und den Figuren, ihren Gewändern und Inkarnaten, den bräunlichen der Kriegsknechte, dem zart rosagetönten Christi, durchdringen sich Grau und Braun. Einzig der von rechts zu Christus emporgewandten Gestalt²⁹ sind kräftigere Buntfarben vorbehalten: die Trias der Grundfarben, in einer tieffarbigen Abwandlung: ein zum Schwarzen sich neigendes dunkles Blau in der Jacke, goldtoniges Gelb, gedämpft durch Schatten mittlerer Dunkelheit, in den Ärmeln, ein von Dunkelheit durchzogenes Purpurrot in der Hose. Das Zinnoberbraun der Strümpfe leitet über zu den Brauntönen der übrigen Figuren. Zu höchster Einfachheit³⁰ sind hier die Grundmöglichkeiten kolori-

27 Wilhelm Messerer: *Das Relief im Mittelalter*. Berlin 1959, S. 165/166. – Vgl. dazu auch die Charakterisierung des antik-klassischen Reliefs bei Gerhard Kraemer: *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*. 28. Hallisches Winckelmannsprogramm. Halle a. d. Saale 1931, S. 58–59.

28 Entstanden wohl nach 1570. Vgl.: *Katalog: Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, bearbeitet von Rolf Kultzen mit Peter Eikemeier. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. München 1971. Textband, S. 182–184.

Farbige Abbildung z. B. in: Ernst Buchner: *Die Alte Pinakothek München*, München 1957, Taf. XXXV. – Rodolfo Pallucchini: *Tiziano*. Vol. I, Firenze 1969, Tav. LXII. – *Blauel Kunst-Dia*, München PA 80.

Zu Charakterisierung des Bildes vgl.: Erwin Panofsky: *Problems in Titian, mostly iconographic*. London, New York 1969, S. 24, 25.

29 Vielleicht der von der Frau des Pilatus ausgesandte Bote? Vgl. den *Katalog: Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts* (s. Anm. 28), S. 183.

30 Vgl. Kurt Badt: *Einfachheit in der Malerei*. In: *Badt: Kunsttheoretische Versuche, Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 9: „Die echte Einfachheit im Gemälde entsteht nur, wenn es zugleich reich ist; es muß uns die Fülle zeigen, welche einfach wirkt.“ Zu Tizians Münchener „Dornenkrönung Christi“ schrieb Badt (S. 18): „Dies Bild scheint ganz aus Strichen zu bestehen, allerdings nicht aus sorgfältig fortlaufenden, schön geschwungenen

stischer Ordnungen in der neuzeitlichen Malerei: die Trias der Primärfarben und das Dual von Grau und Braun³¹ miteinander verbunden und von farbiger Dunkelheit durchdrungen.

Die Bildwirkung dieser Dunkelheit erschöpft sich nicht in der Schilderung einer nächtlichen Situation³², noch in der Veranschaulichung des tragischen Gehalts des Passionsgeschehens³³, geht also weder in „naturalistischer“ noch in „inhaltlicher“ Vergewärtigung auf, wengleich beide Verweisungsdimensionen anklingen. Diese sind vielmehr eingebettet in einen „universalen“ Charakter der Bilddunkelheit und des Bildlichts³⁴, jenen anschaulichen Charakter, der religiöse wie mythologische Darstellungen in Tizians Spätstil bestimmt³⁵.

Nur in einem ungenauen Sinne läßt sich auf Bilddunkelheit und Bildlicht dieses Werkes der Begriff „Helldunkel“ beziehen³⁶. Ist doch „Helldunkel“ in der präzisen Bedeutung, die Ernst Strauss diesem Terminus verlieh, bedingt

Zeichenstrichen, sondern aus Strichzügen, kurz und unvermittelt nebeneinandergesetzt. Damals siegte der Maler über den Zeichner, aber der seiner Vorherrschaft beraubte Strich gewann im Unterliegen neue Macht. Das Doppelsystem der Flächen und Umrisse hört auf, und wir stehen vor einer neuen Stufe der Einfachheit, da nämlich alle Stellen des Bildes durch ein einziges Verfahren bewältigt sind. Bisher war der Strich von den Gegenständen bestimmt. Nur wo Grenze war oder Schatten oder bestenfalls Glanzlicht, wurde er angewendet; jetzt stellt er auch Helligkeit dar, Raum und Luft und entspricht den Forderungen nach einer höheren Einfachheit, welche verlangt, daß das Feste, Bleibende der Form sich identifiziere mit dem stets Veränderlichen, werdenden des Lebens. In den Bildern des späten Tizian scheint, wenn man sie mit den früheren vergleicht, eine höhere Lebendigkeit zu sein.“

31 Ernst Strauss hob in einem (noch unveröffentlichten) Vortrag auf dem III. Kolloquium zur Ästhetik in Köln am 17. April 1977 die Trias der Primärfarben Rot, Gelb und Blau und das Dual der unbunten (bzw. „halbbunten“) Qualitäten Grau und Braun als die wichtigsten koloristischen Ordnungen der neuzeitlichen Malerei hervor.

32 Vgl. Oskar Wulff: *Farbe, Licht und Schatten in Tizians Bildgestaltung*. II. Teil. In: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. 62, Berlin 1941, S. 171–190, vor allem S. 179. Wulff richtete sein Augenmerk nur darauf, „wie es ihm (Tizian) möglich wurde, die Darstellungswerte der Farbe für Licht und Schatten mit ihren Eigenwerten zu vereinigen“. (Wulff: *Tizians Kolorit in seiner Entfaltung und Nachwirkung*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. XXXI, 1937, S. 117–142, 225–243; Zitat auf S. 141/142.) – Ähnlich: Rodolfo Pallucchini, 1969, S. 192.

33 Vgl. Harold E. Wethey: *The Paintings of Titian. Complete Edition, I, The Religious Paintings*. London 1969, S. 39.

34 Vgl. E. Strauss, 1972, S. 27, 75 u. ö. – Th. Hetzer, *Tizian*, S. 175.

35 Charles Hope dagegen meint schlicht, Tizians „Dornenkrönung Christi“ wäre, wie andere späte Bilder, „simply unfinished“. (*Titian*. London 1980, S. 163–164.)

36 Vgl. hierzu die Äußerungen zu Tizians „Chiaroscuro“ in der Kunstliteratur des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, gesammelt bei René Verbraeken: *Clair-Obscur, – histoire d'un mot*.

durch eine „luminöse“ Erscheinungsweise der Farben. „Die luminöse Farbe muß erregbar, noch über ihre zuständige Buntheit hinaus steigerungsfähig wirken, bis zu reinem, ‚scheinendem‘ Licht, die dunkle entsprechend auflösbar in reines Dunkel. Sie muß labilen, transitorischen Charakter haben, im Gegensatz zum ‚statischen‘ Charakter der einfach-hellen (einfach-dunklen) Farbe.“ „In einer luminösen Malerei muß die Quellkraft des Lichts durchdringend genug erscheinen, um die Buntheiten von innen aus über sich hinauszuheben, zu spiritualisieren. Sie erhellt die Farbe nicht so sehr, als daß sie sie verklärt. Dementsprechend kann das ästhetische Dunkel den Dunkelheitsgrad einer Buntheit nicht eigentlich vertiefen. Aber in dem Maße, wie das Dunkel die Buntheit ‚umflort‘, verhindert es sie an ihrer vollen Entfaltung, kann es sie sozusagen schon im Keime ersticken.“ Licht und Dunkel sind beim „Helldunkel“ meist in „gleitendem, verschmelzendem Übergang“ miteinander verbunden³⁷.

Nichts davon in Tizians Bild. Die Farben werden hier durch das Licht nicht über sich hinausgehoben, – das Licht scheint umgekehrt in die Farben „inkorporiert“, und ebenso das Dunkel, das damit die Farben, das Blau und das Rot, zur „Tieffarbigkeit“ führt. Licht und Dunkel sind nicht in gleitenden Übergängen miteinander verbunden, sondern in Stufen, deren Grenzen häufig umflort sind, und mittels Farbstriche, die oft in geometrisierende Formen gefaßt sind.

Es handelt sich aber auch nicht um eine „koloristische Interpretation“ des Helldunkels³⁸; dies verhindert Tizians Technik des geteilten Farbauftrags³⁹. Die „Technik der geteilten Farbe“ gehört der dritten Grundmöglichkeit farbiger

Nogent-le-Roi 1979, S. 25, Anm. 14, S. 62, 63, 118, vor allem S. 160–162.

Diesem weiteren Begriff von „Chiaroscuro“ folgt auch Joy Allen Thornton in seiner, vor allem in der Analyse der literarischen Quellen, sehr gründlichen Studie: *Renaissance Color Theory and some Paintings by Veronese*. Ph. D. University of Pittsburg 1979; Ann Arbor, Michigan – London (University Microfilms International) 1981. Zu Tizian: S. 57–59, 171–176, 194–204. – Vielleicht wäre es angebracht, „Helldunkel“ nicht als Übersetzung von „Chiaroscuro“ zu begreifen. Dann aber ist „Chiaroscuro“ in einem systematischen Zusammenhang noch undefiniert.

37 E. Strauss: Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe. In: E. Strauss, 1972, S. 21.

38 Eine „koloristische Erscheinungsform“ des Helldunkels findet sich etwa bei Paul Klee. (Vgl. E. Strauss: Zur Helldunkellehre Klees, in: Strauss, 1972, S. 132).

39 Zur Maltechnik Tizians vgl. z. B.: Max Doerner: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, neu herausgegeben von Toni Roth und Richard Jacobi,¹¹ Stuttgart 1960, S. 312–318. – Voitech Volavka: *Die Handschrift des Malers*. Prag 1953, S. 101–106, 201. – Marco Boschini: *Breve Instruzione*, in: *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1674, ed. Anna Pallucchini, Venedig–Rom 1966, S. 732 ff.

Gestaltung, dem von Strauss so genannten „chromatischen“ Prinzip zu⁴⁰. Auch das ihr „anscheinend so wesensfremde Helldunkel“ konnte sich dieser Technik bedienen, und Strauss nannte als Beispiele hierfür u. a. Werke „des mittleren und späten Tizian“⁴¹. Somit könnte Tizians „Dornenkrönung Christi“ ihrer farbigen Erscheinung nach als Durchdringung des „chromatischen“ und des „luminaristischen“ („Helldunkel“-)Prinzips aufgefaßt werden. Dabei wird jedoch das „luminaristische“ Gestaltungsprinzip einer tiefgreifenden Verwandlung unterworfen.

Das „chromatische“ Prinzip zielt, nach der Definition von Strauss, darauf ab, „mittels farbiger Kontraste und ausschließlich durch sie, lichthafte Wirkung hervorzubringen“⁴². Der Begriff ist abgeleitet von Seurats Begriff des „Chromo-Luminarismus“ und in der Tat erfaßt die genannte Definition nur die „chromo-luminaristische“ Gestaltungsweise, wie sie etwa auch das Mosaik bestimmt. Mittels der Technik der „geteilten Farbe“ ist es jedoch auch möglich, *Bilddunkelheit* und ein aus dem Dunkel aufscheinendes Licht durch Farben so zu gestalten, daß dabei den Farben ihre als Farben eigentümliche Körperlichkeit und Dichte bewahrt bleibt. (Diese Körperlichkeit und Dichte ist jedoch nicht die von „Oberflächenfarben“, sondern eher jene von „Flächenfarben“⁴³. Die Durchdringung von „Helldunkel“- und „chromatischem“ Prinzip könnte so als die „chromo-tenebrose“ Erscheinungsform des „chromatischen“ Prinzips aufgefaßt werden.

Auch die „chromo-tenebrose“ Gestaltungsweise versetzt, wie das „Helldunkel“, die Farben in eine Spannung, nur wirkt diese nicht zwischen den Polen von Licht und Finsternis als farbtranszendierenden, ja sogar „farbfeindlichen“⁴⁴ Prinzipien, in welche die Farben „aufzugehen“ scheinen⁴⁵, sondern, um Theodor Hetzers glückliche Formulierung aufzugreifen, als „Potentialität“ der Farbe⁴⁶, als die überall wirksame Dynamis der Farbe, aus der Unfaßbarkeit des Dunkels sich zur dunklen Farbe, zur den Buntgehalt betonenden Farbe

40 E. Strauss, 1972, S. 23.

41 E. Strauss, 1972, S. 23/24.

42 E. Strauss, 1972, S. 23.

43 Zu den Erscheinungsweisen der Farbe vgl.: David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. Leipzig 1930. Resümee bei W. Schöne, S. 231–235. – Gaetano Kanisza: Die Erscheinungsweisen der Farben. In: Handbuch der Psychologie, 1. Band, 1. Halbband: Wahrnehmung und Bewußtsein. Göttingen 1966, hrsg. von W. Metzger und H. Erke, S. 161–191.

44 E. Strauss, 1972, S. 18.

45 E. Strauss, 1972, S. 32.

46 Th. Hetzer, Tizian, S. 52–56, 166.

und zu lichthaltigen, hellen Farbe zu konkretisieren und zu verdichten, wobei gerade den höchsten „Lichtern“ oft die ausgeprägteste Materialität, eine körnige Körperlichkeit eignet.

Wie beim „Helldunkel“-Prinzip wirkt auch bei der „chromo-tenebrosen“ Gestaltung die Licht-Dunkel-Spannung der Farben vom dunklen Bildinneren nach „außen“⁴⁷, wird aber auf jeder Stufe der Konkretion aus der Dynamis farbig-unfaßbarer Dunkelheit zur Körperlichkeit der Farben zugleich flächig verfestigt und in der Flächendimension manifest⁴⁸, so daß ein vielfach geschichteter und zugleich tiefenhaft bewegter Bildraum entsteht, ein Bildraum, der als Durchdringung des Helldunkel-Raumes mit dem farbigen Relief-Raum aufzufassen ist.

Kaschnitz von Weinberg erkannte, wie erwähnt, die Rhythmik eines Werkes der Bildkunst als Stellvertretung und Ablösung „ursprünglicher mythischer Verbundenheit“, mithin als konstitutives Element des „geschlossenen Mikrokosmos“, als den ein klassisches Werk sich darstellt⁴⁹. Unter diesem Aspekt gewinnt das Problem der *Bildrhythmik* neue Bedeutsamkeit⁵⁰.

Die rhythmische Gestalt von Tizians „Dornenkrönung Christi“ setzt ein mit der Figur Christi. Christus, geistige und figurale Mitte des Bildes, ist Zentrum auch des Bildlichts und der Bilddunkelheit, ist Herr des Lichtes – und der Dunkelheit: tiefe Dunkelheit birgt sein Leib. Der scheinbar als Einleitungsfigur fungierende, die Trias der Primärfarben in sich versammelnde „Bote“ ist optisch zwar zugleich mitgegeben, kann aber als selbständige Anfangsfigur sich nicht ausprägen, da er mit der umgebenden Dunkelheit verwachsen bleibt. Schon bei Tizian – wie später bei Rubens – ist die figurale Bildrhythmik untrennbar gebunden an Bildlicht und Bilddunkelheit – wie umgekehrt bei ihm Bildlicht und Bilddunkelheit überall figural (formal) artikuliert sind. Die Figur des „Boten“, genauer: sein Haupt und Oberkörper, sind mit der Figur Christi mitgegeben, jedoch in der Weise eines Kontrastes, einer Zäsur⁵¹: als dunkle Folie schieben sie sich vor den weißlichen Passions-

47 Vgl. das Strauss'sche Schema zur „Lukasmadonna“ Rogier van der Weydens, in E. Strauss, 1972, S. 66.

48 S. das Schema von Strauss zur „Verkündigung Mariä“ Filippo Lippis, in E. Strauss, 1972, S. 69.

49 Vgl. hierzu auch Kaschnitz von Weinbergs Interpretation der Hegeso-Stele im Athener Nationalmuseum. (Ägyptische und griechische Plastik. Versuch einer Strukturverglei- chung. In: Kleine Schriften zur Struktur, S. 146–150).

50 Rudolf Kuhn bereitete ihrer Erforschung einen neuen Anfang mit seiner grundlegenden Untersuchung: *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*. Berlin, New York 1980.

51 Vgl. zur diskontinuierenden klassischen Komposition R. Kuhn, S. IX, 133 ff. und passim.

mantel Christi und vor Christi Rechte, als dunkle vordere Reliefschicht Christus vom Raum des Betrachters distanzierend. Christus wendet sein Haupt nach links, der Dunkelheit zu. Wiederum über eine Zäsur hinweg leitet die Schrägrichtung von Christi Oberkörper zum linken Schergen, der mit dem ganzen Gewicht seines Körpers seinen Stab auf Christi Dornenkrone drückt und mit diesem physischen Druck die figurale Bildbewegung nach abwärts führt, eintauchend in Dunkelheit und mit dem Fuße wieder mittlere Helligkeit gewinnend. In vergleichbarer Richtung führt Christi Bein nach unten. Die hellen Oberseiten des Stufenunterbaus betonen die Horizontale. An ihnen kann die Bildbewegung nach rechts überleiten, hin zur emporführenden Figur des „Boten“, der mit Blickrichtung und seinem emporgehobenen rechten Arm die figurale Rhythmik zum rechten oberen Bildviertel hin aufschließt, sie erweiternd zu den beiden rechten Kriegsknechten. Mit seiner Linken stemmt der rückwärtige Soldat seinen Stab nach oben, damit dieser, festgehalten mit der Rechten, auf das Haupt Christi drücken kann. Von oben her senkt sich auch der Torbogen nieder auf Christi Haupt. Die rhythmische Gestalt des Bildes ist mithin eingebunden in kreisende Bewegungen, aus dem Zentrum heraus zum Zentrum zurückleitend, Christus als Ursprung und Ziel vergegenwärtigend, aus dem farbigen Licht-Dunkel-Klang Christi über farblichte, farbdunkle und farbige Bildkomplexe in mehrfachem Wechsel zur Farbe, Licht und Dunkel versammelnden Mitte Christi zurückkehrend: als ein die Grundmöglichkeiten der Farbe in sich schließender und entfaltender Mikrokosmos.

Kurt Badt nannte Tizians Darstellungsweise einen „*mythischen Stil*“, der zugleich seiner Stil-Lage nach, „großer“, „*hoher Stil*“ ist⁵².

Damit ist das Problem der „*Stilhöhe*“ angesprochen⁵³. Wie verhält sich die Einteilung nach „*Stilhöhen*“ zur „*mythischen*“ Form“ und deren „*Rationalisierungen*“? Die Darstellungsweise christlich-mittelalterlicher Literatur war weithin gekennzeichnet durch „*Stilmischung*“: „In der antiken Theorie hieß der hohe, erhabene Sprachstil *sermo gravis* oder *sublimis*; der niedere *sermo remissus* oder *humilis*; beide mußten streng getrennt bleiben. Im Christlichen dagegen ist von vornherein beides verschmolzen, insbesondere in der Inkarnation und Passion Christi, in denen sowohl *sublimitas* wie *humilitas*, und beide

52 K. Badt: Paolo Veronese. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Lorenz Dittmann. Köln 1981, S. 17, 57, 67, 71, 83, 87, 106, 109, 110, 136.

53 Vgl. hierzu Jan Bialostocki: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. In: Bialostocki: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden 1966, S. 9–25, vor allem S. 12 ff.

im Übermaße, verwirklicht und vereinigt sind.“ (Erich Auerbach⁵⁴.) Entsprechendes gilt von der bildenden Kunst⁵⁵.

Tizian dagegen erhebt die Darstellung aus der Passion Christi in einen „hohen“ Figurenstil, und überträgt sie damit in eine der Antike nahe Figurensprache. Wird „mythische“ Form“ verstanden als wirkende Vergegenwärtigung des Göttlichen im Werk, und deren „Rationalisierung“ als Entrückung solcher Gegenwart in den Mikrokosmos eines sich als Kunstwerk abschließenden Gebildes, so zeigt sich hier nochmals Tizians Nähe zur „Rationalisierung“ „mythisch“-antiker Form. Deshalb ist sein „mythischer Stil“ zugleich „hoher Stil“.

Gleichwohl gründet die Eigenart des Tizianschen Spätstils gerade in der Durchdringung, in der Synthese der „Rationalisierungen“ mythisch-antiker und mythisch-christlicher Form: Sein „hoher“ Figurenstil ist eingebettet, ja mehr: verwirklicht in lichthaft-dunkler Farbigeit, im „chromo-tenebrosen“ Gestaltungsprinzip, nicht in hellenischer „Helle“. „Helldunkel“ aber ist eine „Rationalisierung“ mythisch-christlicher Form in der Malerei.⁵⁶

In solcher Durchdringung Inbegriff eines Mikrokosmos des Kunstwerks, gespeist aus der „doppelten Wurzel“ des neuzeitlichen „Bildes“, ist Tizians „Dornenkrönung Christi“, wie die mythologischen Bilder seiner Spätzeit, anschauliches Symbol einer Versöhnung und Verinnerlichung der göttlichen Wirklichkeiten, die die „mythischen Formen“ faßten: in der Erinnerung der mythisch-antiken Wirklichkeit zugleich Ermöglichung eines freien Bezugs zur mythisch-christlichen Wirklichkeit.

54 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern² 1959, S. 147 u. ö.

55 Vgl. Hans Sedlmayr: *Ars humilis*. In: *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 6, München 1962, S. 7–21.

56 Auch hier gibt Auerbach aufschlußreiche Parallelen in der abendländischen Literatur. Er unterschied zwei „Grundtypen“ für „die literarische Darstellung des Wirklichen in der europäischen Kultur“: im „homerischen Realismus“ „ausformende Beschreibung, gleichmäßige Beleuchtung, lückenlose Verbindung, freie Aussprache, Vordergründlichkeit, Eindeutigkeit, Beschränkung im Geschichtlich-Entwickelnden und im Menschlich-Problematischen“; im alttestamentlichen Stil dagegen „Hervorarbeitung einiger, Verdunkelung anderer Teile, Abgerissenheit, suggestive Wirkung des Unausgesprochenen, Hintergründlichkeit, Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit, weltgeschichtlicher Anspruch, Ausbildung der Vorstellung vom geschichtlich Werdenden und Vertiefung des Problematischen.“ (A. a. O., S. 26)



67 München, Alte Pinakothek; Tizian, Dornenkrönung Christi