

Lorenz Dittmann

Der folgerichtige Bildaufbau

Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze

„Folgerichtiger Bildaufbau“ meint die Gliederung eines Bildes unter Einbeziehung eines Aspektes von Zeit. Ein „folgerichtiger Bildaufbau“ trägt entscheidend bei zu dem, was „Bildkomposition“ genannt werden kann. Für den Vorschlag einer „Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau“ sind von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus Kriterien erarbeitet worden.

Voraussetzung ist ein Begriff des „Bildes“, wie er von Hans Jantzen 1939 in seinem Aufsatz „Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giotto's“ für die Kunst Giotto's folgendermaßen bestimmt worden ist: „Das Bild wird innerhalb der Rahmengenrenzen als ein organisches Gefüge gestaltet, das Anfang und Ende, rhythmische Ordnung und Geschlossenheit besitzt und damit zu einer neuen Auffassung von 'Ganzheit' der Bildwirkung gelangt, in der jedes Einzelne zum Ganzen in eine klare Beziehung tritt.“¹

In seinem erstmals 1941 erschienenen Buch „Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst“ führt Theodor Hetzer in gleichem Sinne aus,

„daß zu keiner Zeit das Bild in der Malerei so wesentlich und so wesenhaft war, wie in der Epoche, die mit Giotto begann und mit Tiepolo endete. Zu keiner Zeit nämlich war das *Ganze* so sehr Inbegriff der Gestaltung und der Ordnung. In der Antike nicht, denn die Antike geht auch in der Malerei von der einzelnen Figur aus und kennt wohl Konfiguration und Komposition auf der Fläche, nicht aber Gestaltung der Fläche selbst. Die Unteilbarkeit im antiken Bilde bezieht sich immer nur auf die organische Einheit der Menschen und Dinge, nie auf das Übergeordnete einer Bildvorstellung. Das Mittelalter ist alles in allem überhaupt nicht eine Zeit bildmäßigen Schaffens gewesen. Die Fläche ist weder als Realität, wie in der Antike, noch als Idee wesentlich; die Ordnung auch der Malerei wird zum einen durch das Gerüst der Architekten, zum anderen durch freies oder mathematisches Ornament bestimmt. Das 19. Jahrhundert endlich verlegt die Bildeinheit in das natürli-

¹ Zit. nach Hans JANTZEN, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 24. Erstmals erschienen im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1939, S. 187–196.

che Sehen, das jedem Menschen, ob Künstler oder nicht, angeboren ist und bestimmt das gemalte Bild als einen mehr oder minder geschickt und witzig gewählten Ausschnitt aus dem allgemeinen optischen Zusammenhang. [...] Demgegenüber hat die Epoche, die mit Giotto begann und gerade in dieser Hinsicht durch ihn mit der größten Sicherheit eingeleitet wurde, ihre Bildvorstellung im engsten Zusammenhang mit der Bildfläche als einem begrenzten, gegliederten, durch mannigfache Beziehungen ineinander gewebten Gebilde gestaltet. [...]“²

In einigen Bildbeschreibungen bringt Hetzer – ansatzweise – auch eine Folgeordnung des Bildaufbaus zur Sprache, so wenn er zu Giottos Fresko der „Darstellung im Tempel“ der Arena-Kapelle, Padua, im Unterschied zu Cavallinis Mosaik in Sta. Maria in Trastevere, Rom, (Abb. 1) formuliert:

„Bei Cavallini zwar auch die weite Fläche, aber in dieser die Figuren und Bauten statuarisch nebeneinander gestellt; eine Abfolge von parallelen Vertikalen; die Bewegungen die Handlung andeutend, aber nicht wirklich vollführend. Nichts von jenen aktiven Kräften Giottos, die unsichtbar aber bestimmend zwischen den Figuren spielen, auch nichts von jener Straffung der ganzen Bildfläche durch die überall hin dringenden Richtungen; die schimmernde, unbestimmte, ungegliederte Unendlichkeit des Mosaikgrundes legt sich rings um die Figuren. Bei Giotto – der Kontrast ist so deutlich, wie er nur sein kann – kommt alles auf den Vorgang an, darauf, was an körperlicher und seelischer Bewegung sich zwischen den Menschen ereignet. Das Kind, auf den Armen Simeons, strebt der Mutter entgegen, die ihm ihre Arme entgegenstreckt. Diese Bewegung wird schon am linken Bildrand vorbereitet: der Kontur der Frau ganz links stößt kräftig und steil nach unten und läßt so die Hauptbewegung aufschnellen, die in der Kurve der Gewandsäume die drei Figuren zusammenfaßt und schließlich in Marias Armen ihre Energie dem Kinde entgegenstrahlt. Als hochbedeutsame Kontrastfigur steht rechts, für sich, die Greisin Hanna, teilnehmend und betrachtend in prophetischer Größe; in ihr kommt das Bild zur Ruhe. *Ein* elastischer großer Zug also schreibt die Szene von links nach rechts hin.“³

Damit ist das „Problem des Links und Rechts“ angesprochen, – ein Teilproblem des „folgerichtigen Bildaufbaus“, keineswegs das zentrale.

² Zit. nach Theodor HETZER, Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst, Schriften Theodor Hetzers, Bd. 1, hg. von Gertrude BERTHOLD, Mittenwald/ Stuttgart 1981, S. 39f. Sehr wichtig für die Bestimmung des „Bildes“ in der Kunst auch: Theodor HETZER, Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne, in: Schriften Theodor Hetzers, Bd. 9, hg. von Gertrude BERTHOLD, Stuttgart 1998.

³ Ebda. S. 51.

Bekanntlich hat Heinrich Wölfflin erstmals dieses Problem gesondert behandelt, in seinem Artikel „Über das Rechts und Links im Bilde“, zuerst erschienen als Beitrag zur Festschrift für Paul Wolters im „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst“, Neue Folge, V, 1928, aufgenommen in den Sammelband: Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel, Zweite Auflage, 1941, in dessen Kapitel „Kritische Kunstgeschichte“.

Wölfflin geht hier aus von dem in der kunsthistorischen Lehre zu erfahrenden Missgeschick der Seitenvertauschung eines Diapositivs und stellt zu Raffaels „Sixtinischer Madonna“ fest (Abb. 2) (ich greife nur einige Sätze heraus):

„In der richtigen Ansicht steigen wir mit dem emporgewendeten Blick des Sixtus von links nach der Höhe der Madonna hinauf, und die heilige Barbara, die Kopf und Auge senkt, führt uns auf der andern Seite wieder nach unten. Ich sage nicht, daß man *nur* diese Bewegung ausführt, aber man hat entschieden die Neigung, im Sinn der Darstellung von links nach rechts emporzugehen und auf der entgegengesetzten Schräglinie niederzuleiten. Sobald das Bild im Gegensinn gesehen wird und also die Richtungen sich umkehren, verzerrt sich die Erscheinung: die Motive wirken zusammenhanglos und laufen ‘gegen den Strich’. Statt des schwungvollen Aufstiegs bei Sixtus, wenn er links kniet, empfinden wir jetzt nur ein schweres Einsacken, und jene Wolkenbreitung unterhalb der Barbara, die ursprünglich beruhigend, festigend, schließend wirkte, wird zu einer unverständlichen Leere im Bild, wenn sie links zu liegen kommt. Und im gleichen Sinne wird die begleitende Bewegung der Vorhänge, wenn die natürliche Blickbahn zerstört ist, nicht nur unverständlich, sondern widrig. [...] Im weiteren Verlauf solcher Beobachtungen ergibt sich dann, daß wir durchweg von steigenden und fallenden Schräglinien zu reden Anlaß haben. Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als steigend, das Entgegengesetzte als fallend empfunden. Dort sagen wir (wenn sonst nichts dagegen spricht!): die Treppe führt hinauf, hier: die Treppe führt hinab. Die gleiche Berglinie wird sich emporziehen, wenn die Höhe rechts liegt, und wird sich senken, wenn die Höhe links liegt (daher auf Abendlandschaften so häufig die Abdachung des Berges von links nach rechts hin).

Ich wiederhole: ‘wenn sonst nichts dagegen spricht’. Es gibt Kombinationen, die diese elementare Wirkung modifizieren können, zum Beispiel, wenn die objektive Bewegung der Figuren gegensätzlich läuft. Aber auch die Lichtführung kann als Gegenkraft wirken, und die leichter faßbare Form wird unter allen Umständen eine unmittelbarere Anziehung ausüben als die schwerer faßbare und dadurch (von einer anderen Seite her) einen bestimmten Gang der Betrachtung erzwingen. Meist handelt es sich um kombinierte Farb-, Licht- und Formwirkungen, der Variationsmöglichkeiten sind

unendliche, und zeitweilig scheint man einen besonderen Reiz in der widersprechenden Führung der Stimmen gefunden zu haben.“

Wölfflin beschließt seine Ausführungen mit folgendem Satz: Das Phänomen „hat offenbar tiefe Wurzeln, Wurzeln, die in die untersten Gründe unserer sinnlichen Natur hinabreichen.“⁴

Wie das Problem des „Rechts und Links im Bilde“ ist das der „Bildrhythmik“ ein Teilproblem des „folgerichtigen Bildaufbaus“. (Schon Jantzen hatte von der „rhythmischen Ordnung“ des Bildes gesprochen.) In beidem geht es um den *Richtungssinn* von Formen.

Die wichtigsten frühen Erörterungen von Bildrhythmik stammen von Hans Kauffmann und Erwin Panofsky.

In seinem 1924 erschienenen Buch „Albrecht Dürers rhythmische Kunst“ stellt Hans Kauffmann einleitend fest: die „Formgesetze des Rhythmus haben in der bildenden Kunst zwei Arten rhythmischer Gruppierung hervorgebracht: *die rhythmische Periode* und *die Eurhythmie*.

Eine rhythmische Periode ist gegeben, wo die Komponenten nebeneinander oder hintereinander auf einer Richtungslinie gereiht sind (z.B. Stützenfolge eines kirchlichen Langhauses). [...] Eurhythmie ist gegeben, wo die Komponenten antithetisch auf eine Mitte bezogen sind (wie z.B. beim Zentralbau). [...] Ist die rhythmische Periode sowohl den musischen, wie den bildenden Künsten eigen, so ist die Eurhythmie das alleinige Vorrecht der bildenden.

Der Rhythmus in seiner Doppelgestalt der rhythmischen Periode und der Eurhythmie ist bisher nur an Werken der Baukunst festgestellt worden. Meine nachfolgende Untersuchung will den Beweis erbringen, daß er für die nachahmenden Künste nicht minder gültig ist. Albrecht Dürer hat ihn zu einem Formgesetz seiner Kunst erhoben.“ Es war in Dürer „*Zeitphantasie* mächtig und deshalb müssen seine Kompositionen sukzessive abgelesen werden.“

⁴ Zit. nach Heinrich WÖLFFLIN, Gedanken zur Kunstgeschichte, 2. Aufl., Basel 1941, S. 82, 83, 90. Zu Wölfflins Kunsttheorie allgemein vergleiche: Andreas ECKL, Kategorien der Anschauung. Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Wölfflins 'Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen', München 1996. – Zum „Rechts-Links-Problem“: Wilfrid LENNENBACH, Über das Rechts und Links im Bilde, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XLI/1 (1996), S. 5–57. Sigrid WEIGEL, Die Richtung des Bildes. Zum Links-Rechts-Problem von Bilderzählungen und Bildbeschreibungen in kultur- und mediengeschichtlicher Perspektive, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 64 (2001), S. 449–474.

Nur *ein* Beispiel aus der Fülle der von Kauffmann behandelten sei hier referiert, die „Bekleidung der Seligen“ auf dem vierten Blatt der Dürerschen „Apokalypse“ mit der Darstellung der Öffnung des fünften und sechsten Siegels (Abb. 3): Dürer hat das Thema aus dem Text der Apokalypse übernommen und dabei dessen Grenzfälle der Nacktheit und des Bekleidetsein um Zwischenphasen bereichert. Kauffmann schreibt:

„Wir verfolgen dies Kunstwerk von links nach rechts in einem Zyklus. Am Fuße des Altars liegen drei Auferstandene. Von einem Engel behütet hat links ein vierter sich zum Sitzen halb aufgerichtet. Gegenüber harren andere der Bekleidung, drei empfangen die Gewänder, fünf weitere sind vollständig angetan und bilden den Beschluss. Zwischen diesen fünf Stadien vermitteln feinere Zwischenstufen. Während zwei Nackte noch regungslos gesenkten Hauptes daliegen, hat der dritte bereits den Kopf erhoben, im Blick zum Altar regt sich seine Sehnsucht. Er bildet den Übergang zu dem, gleich ihm bärtigen Greisen, der an der Hand seines Engels zu reichem Leben erwachte, samt dem Kopf den Rumpf aufrichtete, auch Hände und Füße zu regen begann. Noch lebhafter rühren sich mit gleichartig vorgestreckten Armen die Gefährten drüben. Ein Greis erfasst den Saum des ihm soeben gestifteten Kleides, eine Frau besitzt den Mantel schon halb, so daß er über ihr linkes Bein und den rechten Arm fällt, ein anderer streift den seinen über Arm und Kopf. Fertig sind die übrigen und völlig bekleidet.“⁵

Erwin Panofsky widmete diesem Buch von 149 Seiten Text eine eindringliche, 57 engbedruckte Seiten umfassende Besprechung im „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, Leipzig 1926. Ich greife hier nur einige Elemente von Panofskys Rhythmus-Definition heraus. Er bestimmt ihn als

„eine stetige Ordnung optischer oder akustischer Eindrücke in der Zeit. Insofern der Rhythmus eine *Ordnung* ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses eine relative Unterschiedenheit einzelner Elemente (Glieder des rhythmischen Ganzen), andererseits aber ihre Verwandtschaft (d.h. also entweder ihre Gleichheit oder ihre Ähnlichkeit) voraus. Insofern der Rhythmus eine *Ordnung in der Zeit* ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses eine Sukzession dieser Elemente voraus – sei es nun, daß diese Sukzession, wie stets bei akustischen Eindrücken, objektiv stattfindet, sei es, daß sie, wie in der Regel bei optischen, durch ‘sukzessive Apperzeption’ vom aufnehmenden Subjekt erzeugt wird. [...] In-

⁵ Hans KAUFFMANN, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Leipzig 1924, S. 8, 9, 10, 12.

sofern endlich der Rhythmus eine *stetige* Ordnung ist – und diese seine dritte Eigenschaft ist [...] die eigentlich entscheidende –, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses voraus, daß die Glieder des rhythmischen Ganzen stets miteinander verbunden bleiben, mit anderen Worten, daß in denselben eine ununterbrochene, von einheitlichem Schwunge getragene, sich immer wieder aus sich selbst erneuernde, kurzum 'lebendige' Bewegung empfunden werde: Es darf sich nicht als eine Abfolge abrupter Stöße, sondern als eine Kette kontinuierlich ineinander übergreifender Eindrücke darstellen.“ So ist die „Form des rhythmischen Ganzen [...] also in der Tat die, wenn auch noch so differenzierte, *Wellenbewegung* [...]“.

Den bildnerischen Rhythmus definiert Panofsky folgendermaßen:

„Neben den gleichsam nur strukturmäßig gegebenen, erst vom Betrachter in Vollzug zu setzenden Rhythmus der Architektur, und neben den als Einheit von Struktur und Funktion gegebenen Rhythmus der mimischen Künste tritt [...] der Rhythmus der bildenden Kunst als ein gewissermaßen zwiegestaltiger; insofern ihre Hervorbringungen 'formal' (als reine Linien- und Flächengebilde) betrachtet werden, ist er realiter, aber lediglich strukturhaft gegeben – insofern sie 'gegenständlich' (als Veranschaulichungen einer dar- und vorgestellten Dingwelt) betrachtet werden, ist er als Einheit von Struktur und Funktion, aber in einer illusionären Sphäre gegeben [...]“⁶

Diese scharfsinnigen Erörterungen Panofskys sind m.E. in der Weise zu verstehen, dass dieser „zwiegestaltige“ bildnerische Rhythmus künstlerisch *einer* ist, der in unterschiedlicher Weise „Darstellungs“- und „Eigenwerte“ vermittelt.⁷

⁶ Erwin PANOFSKY, Albrecht Dürers rhythmische Kunst, Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1926), S. 136–192. Zitate auf den Seiten 136, 137, 139, 140.

⁷ Ich übertrage hier Jantzens Unterscheidung von „Darstellungs“- und „Eigenwerten“ der Farbe auf den bildnerischen Rhythmus. (Vgl. Hans JANTZEN, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei [1914], in: DERS., Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S.61–67.)

Zur Bildrhythmik vgl. auch: Lorenz DITTMANN, Die Farbe bei Grünewald. Diss. München 1955, S. 77–90. Lorenz DITTMANN, Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hg. von Friedrich PIEL/ Jörg TRAEGER, Tübingen 1977, S. 93–109. Lorenz DITTMANN, Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, Neue Hefte für Philosophie. Anschauung als ästhetische Kategorie, 18/19, hg. von Rüdiger BUBNER/ Konrad CRAMER/ Reiner WIEHL, Göttingen 1980, S. 133–150. Lorenz DITTMANN, Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hg. von Hannelore PAFLIK, Weinheim 1987, S. 89–124.

Im selben Jahr 1926 erscheint auch die grundlegende Untersuchung „Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie“ des aus dem Neukantianismus kommenden Philosophen Richard Höningwald. Höningwald wurde 1875 in Ungarisch-Altenburg geboren, lehrte bis 1930 als Ordinarius in Breslau, wurde 1938 für mehrere Wochen im KZ Dachau inhaftiert, konnte 1939, fast in letzter Minute, noch in die Vereinigten Staaten emigrieren und starb 1947 in New Haven, Connecticut.⁸

In der genannten Schrift definiert Höningwald das Rhythmuserlebnis als „Erlebnis *mehrerer* aufeinander folgender, mit Bezug aufeinander gegebener und durch diesen Bezug auf bezeichnende Weise *vereinheitlichter* Zeitstrecken. In solchem Sinne bedeutet das Erlebnis des Rhythmus *zugleich* zeitliches Zusammen- und zeitliches Unterschiedensein.“ Höningwald charakterisiert Rhythmus als „rhythmische Ganzheit“, als „Rhythmusgestalt“, erörtert die „Übertragbarkeit von Rhythmen“, das Verhältnis eines „rhythmischen Ganzen“ zu „Teilrhythmen“ und vieles andere mehr, in einer ungemein komprimierten Sprache.⁹

Wichtig ist vor allem Höningwalds Kennzeichnung des Rhythmus als eines „produzierten Gegenstandes“, der einer „Fundierung“ bedarf. Dieses Verhältnis beschreibt Höningwald unter anderem mit folgenden Worten:

Was heißt es, „Rhythmus bedeute ‘Ganzheit’? Das ‘was’ ich ‘hören’ muß, um ihn zu erleben, ist an sich nicht der Rhythmus. Auch sind die einzelnen Gehörseindrücke als solche nicht etwa ‘Teile’ des Rhythmus. Denn sie ‘setzen’ den Rhythmus nicht ‘zusammen’, sondern nur *an* und *mit* ihnen, an und mit ihrer besonders bestimmten Gemeinschaft, erscheint dieser gesetzt. Der Rhythmus ‘baut sich’, wie man es zu nennen pflegt, auf ihnen ‘auf’, er ist durch sie ‘fundiert’. Eine Beziehung von merkwürdiger Komplexion offenbart sich hier der zergliedernden Analyse. Das Rhythmuserlebnis setzt das Gegebensein von Elementen voraus, die an sich und in ihrer bloßen Summe, oder besser: in beliebiger Gruppierung, den Rhythmus noch nicht ergeben würden. [...] Ihr ‘Dasein’ ist auch in der für einen bestimmten Rhythmus bezeichnenden Gruppierung von der Bestimmtheit eben dieses Rhythmus selbst zwar unterschieden, dabei aber doch auch nur von diesem Rhythmus

⁸ Vgl. Gerd WOLANDT, Richard Höningwald: Philosophie als Theorie der Bestimmtheit, Grundprobleme der großen Philosophen, hg. von Josef SPECK, Philosophie der Gegenwart II, Göttingen 1973, S. 43–101, zur Biographie S. 45–46.

⁹ Richard HÖNINGSWALD, Vom Problem des Rhythmus, Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie, in: Wissenschaftliche Grundfragen, Philosophische Abhandlungen, hg. von DEMS., V, Leipzig/ Berlin 1926, S. 4, 9, 11, 13, 19.

her zu bestimmen. Sie sind 'vor' dem Rhythmus, sofern der Rhythmus an ihnen 'haftet'; aber gerade darum sind sie auch für ihn. Ihre Gegebenheit genügt seinen, des Rhythmus, Bedingungen. [...]"¹⁰

In der Anerkennung einer Zeitdimension auch für die bildende Kunst treffen sich Kunstwissenschaft und Philosophie mit gleichzeitigen maßgeblichen Künstlertheorien, die sich mit der Klärung von Gestaltungsproblemen befassen.

In Paul Klees berühmter, erstmals 1920 erschienener „Schöpferischen Konfession“ ist zu lesen (ich zitiere nur einige Sätze aus dem betreffenden Absatz): „Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen.“

„Die Genesis der 'Schrift' ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung, Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es rein als Produkt erlebt. [...]"

Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Das Auge ist so eingerichtet, es bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muß es das alte verlassen. [...]"¹¹

Im seinem „Pädagogischen Skizzenbuch“, erschienen 1925 als Band 2 der „Bauhausbücher“, erläutert Klee das Gemeinte in Abschnitt 13 des ersten Kapitels.¹²

In „Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“, dem 1926 erschienenen „Bauhausbuch“ 9, behandelt Wassily Kandinsky die bildnerischen Elemente in einem ähnlichen Sinne. Er entwickelt Punkt, Linie und Fläche vornehmlich als kräfte- und damit zeitbestimmte Elemente. Kandinsky stellt fest: „Die scheinbar klare und berechnete Teilung: Malerei – Raum (Fläche) / Musik – Zeit ist bei näherer (wenn auch bis jetzt flüchtiger) Untersuchung plötzlich

¹⁰ Ebda. S. 7f.

¹¹ Zit. nach Paul KLEE, Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hg. und bearb. von Jürg SPILLER, Stuttgart 1956, S. 78.

¹² Vgl. Pädagogisches Skizzenbuch, Neue Bauhausbücher, hg. von Hans M. WINGLER, 2. Aufl., Mainz/ Berlin, 1968, S. 23.

zweifelhaft geworden – und, soviel mir bekannt ist, zuerst den Malern.“ In einer Anmerkung schreibt Kandinsky: „Bei meinem definitiven Übergang zu abstrakter Kunst ist mir das Zeitelement in der Malerei unbestreitbar klar geworden, und ich habe es seitdem praktisch verwendet.“

Kandinskys Analysen der bildnerischen Elemente ergeben: „Der Punkt ist die zeitlich knappste Form“. Die Linie „ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also sein Erzeugnis.“ Die Gerade stellt „die knappste Form der unendlichen Bewegungsmöglichkeit“ dar. Die eckige Linie „entsteht unter dem Druck von zwei Kräften“, kompliziertere mehreckige Linien und Flächen aus der Einwirkung mehrerer Kräfte, usf.¹³

Aus der *Kräftebestimmtheit* bildnerischer Elemente folgt deren *Richtungsbestimmtheit*, ein wichtiges Phänomen auch innerhalb der Frage nach einem „folgerichtigen Bildaufbau“.

Einer ausgearbeiteten Methode der „Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau“ widmet Kurt Badt sein 1961 erschienenen Buch „Modell und Maler von Vermeer. Probleme der Interpretation“. Auf ihren Charakter einer „Streitschrift gegen Hans Sedlmayr“ gehe ich nicht weiter ein. Er berührt nicht das Zentrum der von Badt vorgeschlagenen Interpretationsmethode.¹⁴

Badt formuliert für sie drei Regeln:

„Es gibt [...] für die europäische Malerei im ganzen eine *Ordnung* des Bildaufbaus, eine Folgeweisung, der der Interpret sich zu fügen hat. Und diese Ordnung des Bildaufbaus ist deshalb von größter Wichtigkeit, weil damit die Kunst, auch abgesehen von ihren Inhalten, ihren Themen, mit der Wirklichkeit des Lebens zusammenhängt. [...] Wir fassen die sichtbaren Erscheinungen (Objekte) der uns umgebenden Wirklichkeit unter zwei Bedingungen auf, die in unserer psycho-physischen Natur begründet sind. Wir ermes- sen sie im Bezug auf unser Stehen auf der Erde unter dem Himmel (nach unten und oben) und auf unsere eigene Bedingtheit im Handeln, das zwischen rechts und links unterscheidet. Das ist altbekannt.“ [Hier verweist

¹³ Zit. nach Wassily KANDINSKY, Punkt und Linie zu Fläche, 7. Aufl., mit einer Einführung von Max BILL, Bern-Bümplitz 1973, S. 34, 57, 58, 71, 72, 83ff. – Vgl. dazu auch Reinhard ZIMMERMANN, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Berlin 2002, Bd. I, Darstellung, S. 297–316, 345–356; Bd. II, Dokumentation, S. 421ff., 455ff., 458ff., 485ff., 515ff., 572ff.

¹⁴ Vgl. hierzu mein Nachwort zur Neuausgabe von Kurt Badts „Modell und Maler von Jan Vermeer“, Köln 1997, S. 147–165.

Badt auf das Buch „Substanzbegriff und Funktionsbegriff“ von Ernst Cassirer, das erstmals 1910 erschienen war.]

Weiter Badt:

„Auf der Erde ist das Nahe mir vertraut, es ist ‘dicht’ bei mir, und ‘dicht’ bezeichnet wiederum einen erhöhten Zustand der Fülle [...], es bedeutet die Fülle von Einzelheiten, mit denen das dicht bei mir Befindliche ‘reich’ besetzt ist. Unter Fernem aber verstehen wir nicht nur das durch weite Zwischenräume von uns Getrennte, sondern auch sowohl das Unerreichbare wie das Verlockende. Das Obere ist das Himmlische, Leichte, das Untere die ruhende und tragende, die fest gegründete Erde. [...]“

So „haben wir europäische Bilder von der Erde, auf der das Bild so gut ‘steht’, wie wir selbst es tun, also vom unteren Bildrand her, und wenn die Erderstreckung dargestellt ist, vom Vordergrund aus zu interpretieren.

Die zweite allgemeine Auffassungsform optisch wahrgenommener Wirklichkeit ist bestimmt durch die Unterschiede, die wir – aus Ursachen, die im asymmetrischen Bau des menschlichen Gehirns bedingt sein mögen – zwischen rechts und links machen.“¹⁵

Sind diese beiden Regeln der optischen Wahrnehmung der empirischen Wirklichkeit entnommen, so thematisiert die dritte Regel eine spezifisch *künstlerische* Gliederungsform. Badt schreibt:

„Die in den europäischen Gemälden auftretende Gerichtetheit von links nach rechts und zugleich von unten nach oben wird, auf die Bildstrukturen angesehen, zu einer Folge, die Folge aber zur grundlegenden *Strukturdifferenzierung*. Es wird nämlich im allgemeinen der Bildteil links unten ausgebildet als ein *Kompositionsanfang*, die Bildmitte zur *Entwicklung des Themas* (oder verschiedener Themen) benutzt, und im normalen Falle der Bildteil rechts als *Schluß* gestaltet. – Es ergibt sich die Aufgabe, die Bildkompositionen auf Grund dieser Strukturen zu erkennen. Hierzu sei vorsorglich bemerkt, daß die angegebene Folge nebst ihren Bedeutungen für den Bildaufbau nur als allgemeinstes Schema zu verstehen ist. Es bestimmt die Methode der Bildanalyse generell; aber aus der Tatsache, daß jenes Nacheinander von *Anfang*,

¹⁵ Kurt BADT, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961, S. 32–34. Badts Behauptung: „Daher zeigt die allgemeine Tendenz, ein Gemälde von links her zu beginnen, die Kunst der Malerei als ein auf die Darstellung von Freiheit gerichtetes Schaffen an“ (S. 37) geht in die Irre.

Thema und *Schluß* auf unendlich verschiedene Weise ausgebildet werden kann und ausgebildet worden ist, folgt, daß es nicht genügt, die allgemeine Methode mechanisch anzuwenden. Sie muß sich vielmehr in jedem einzelnen Falle von den Gegebenheiten des vorliegenden Bildes bestimmen lassen, so daß sie dadurch zum Verständnis neu auftretender Tatbestände führt.“¹⁶

Ich referiere nun nicht die von Badt in seinem Buch erörterten Bilder, sondern weise darauf hin, dass Badt schon zwei Jahre zuvor, 1959, im „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, einen Aufsatz über „Raphael's 'Incendio del Borgo'“ veröffentlicht hat, der bereits eine Interpretation nach dem „folgerichtigen Bildaufbau“ enthält. Hier bezeichnet Badt die linke Gruppe als ersten Akt, der sich, wie die anderen, in mehrere Phasen gliedert, die rechte Gruppe als zweiten Akt und als dritten die zentrale Gruppe mit dem Schluss des segnenden Papstes (Abb. 4).

Diese Dreiteilung verbindet Badt hier mit der „Poetik“ des Aristoteles, die für die Tragödie eine Gliederung nach „Vorgeschichte“, „Wende“ und „Lösung“ fordert. „Thus the painting fulfils the principal demands of tragedy according to Aristotle.“¹⁷

Mit diesem im „Vermeer“-Buch nicht wiederholten Bezug wird eine prinzipielle Fragestellung angesprochen, die Badt selbst nicht thematisiert: Badts Interpretationsmethode lässt sich vereinbaren mit Forderungen der aristotelischen „Poetik“. In Kapitel 7 dieser „Poetik“ heißt es:

„Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist. [...] Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.“¹⁸

Aus der von Aristoteles gesetzten Relation von „Ganzem“ und der Unterteilung in „Anfang, Mitte und Ende“ folgt, dass diese Gliederung

¹⁶ Ebda. S. 38f.

¹⁷ Kurt BADT, Raphael's 'Incendio del Borgo', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. XXII (1959), S. 35–59. Hinweis auf die Seiten 45–49.

¹⁸ Vgl. ARISTOTELES, Poetik, Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred FUHRMANN, Stuttgart 1982, S. 25.

auch für das Epos gilt, damit auch diese Dichtung, wie es in Kapitel 23 heißt, „in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar“ wird.¹⁹

Badt unterscheidet im Weiteren zwei „Funktionen“ des „folgerichtigen Bildaufbaus“: „Das Nacheinander der Bildkomposition in der Malerei kann einem zeitlichen Ablauf entsprechen, der der Darstellung innerhalb eines bestimmten Raumes sich vollziehender Vorgänge zugehört.“ Hierzu zählt der „Borgo-Brand“, oder, worauf Badt an dieser Stelle verweist, „Domenichinos ‘Jagd der Diana’ (Galleria Borghese, Rom, Abb. 5), wo der Freudenausbruch der zentralen Figur der Diana, die Bewunderung der Gefährtinnen und das Anspringen des einen Hundes verursacht sind, und daher erst verständlich werden, durch die Bogenschützin links, die den Meisterschuß bereits getan hat. Sie hat den Vogel von dem Faden geschossen, an dem er aufgehängt war; man sieht ihn ganz rechts durch die Luft fliegen. (Dies Bild ist zugleich ein Beispiel dafür, wie frei ein Künstler in der Darstellung des Zeitverlaufes innerhalb der Bildkomposition verfahren kann.)“²⁰

„Neben der Darstellung eines faktischen Nacheinander im Bilde gibt es aber die bloß darstellungsmäßige, die kompositionelle Folge besonderer Bildformen; ebenfalls ein Nacheinander“, das nun in der „dem Verstehen zugehörigen Zeit fortschreitet.“²¹ Hierfür zitiere ich aus Badts 1960 erschienenem Artikel „Stilleben mit Frühlingsblumen von Paul Cézanne“ (Abb. 6):

„Folgen wir dem Bildaufbau, der Komposition, wie sie sich als eine aufbaute im Nacheinander ihrer Teile selbst zu verstehen gibt: Auf einer weiß-

¹⁹ Ebda. S. 77. Die mögliche Aktualität der aristotelischen „Poetik“ wird, unter anderen Hinsichten als der hier erörterten Interpretationsmethode, angesprochen in dem Sammelband „Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?“, hgg. von Thomas BUCHHEIM/ Hellmuth FLASHAR/ Richard A. KING, Hamburg 2003, S. 165ff.

²⁰ BADT, Modell und Maler (wie Anm. 15) S. 40 und S. 41. Ein Jahr später, 1962 präzisiert Badt seine Ausführungen zu Domenichinos Bild, und zwar in seinem Aufsatz „Domenichinos ‘Caccia di Diana’ in der Galleria Borghese“, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, XIII (1962), S. 216–237, vor allem S. 232–235. Das Thema klärende Interpretationen nach dem folgerichtigen Bildaufbau entwickelten auch Martin GOSEBRUCH (z.B.: Zum Disegno des Michelangelo, in: Michelangelo Buonarroti, Würzburg 1964, S. 51–88, bes. S. 72–74) und Erich HUBALA (z.B.: Figurenerfindung und Bildform bei Rubens. Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler, in: Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge, hg. von DEMS., Konstanz 1979, S.129–185, bes. S. 171ff.).

²¹ BADT, Modell und Maler (wie Anm. 15) S. 41.

lichen Fläche, die nach Grün und Violett, Blau und Gelb spielt, d.h. alle diese Farben zart andeutend vorwegnimmt, die uns aber nicht horizontal entgegensteht, sondern nach vorn absinkt und aus dieser Abgründtiefe emporgestiegen unbewegt gedacht ist, erscheinen zwei Äpfel in hochgesteigertem Gold (Orange) und Rot. Sie bilden den Beginn, die 'Anhebung', die Eröffnung des Bildthemas, wie ein Vorspiel ganz in sich selbst beschlossen, zwei Kreis- und Kugelformen völliger Beruhigung aber auch der Isolierung. Nicht wie in der Mehrzahl europäischer Bilder setzt also diese Komposition von der linken Bildecke ein, diese vielmehr ist leer gelassen, als wäre sie nicht in die Komposition einbezogen, nicht in sie aufgenommen. Die Welt der Dinge, um die es Cézanne geht, beginnt etwa in der Bildmitte in dem zweimal wiederholten sehr intensiven und besonders betonten Apfelmotiv. In ihm erschöpft sich die „Anhebung“ und kommt zum Stehen. Von dem linken, dem größeren Apfel führt kein Weg das Auge zu den übrigen Objekten des Bildes weiter. Es bedarf zum Fortgang einer Rückkehr, die die Rückläufigkeit der Kreisformen dieser Gegenstände begünstigt, bis zu dem Schatten des rechten Apfels, von dem es mit einem Sprunge, einem Formenintervall, einer Pause des Seins der Dinge, weitergeht in der die Vase links begrenzenden Kurve, die in ihrem unteren Teil, wo ihr Ansatz nach oben durch eine Unterbrechung markiert ist, dem Apfelumriß etwa parallel verläuft. – Mit dem Vasenkontur ist dann das Hauptmotiv der Komposition erreicht, das sich in einer Vielfalt von Schwüngen aus jenem entfaltet, zuerst in den Tulpenblättern, dann in den übrigen Gebilden, Blüten, Stengeln und weiteren Blättern. Und zwar vollzieht sich die Motiventfaltung trotz ihrer linearen Einleitung im Körperlichen 'voluminar', [...] 'voluminar' im Gegensatz zu körperlich, worunter gegenüber der Massenhaftigkeit der wirklichen Dinge die als Volumen gestaltete künstlerische Darstellungsform verstanden werden soll. Bereits die Tulpenblätter sind voluminar, eindeutig gerichtete, sich erstreckende Körperformen, ebenso die Blüten, Tulpen wie Narzissen. In diesem Hauptthema des Bildes stehen dann die Blüten als in sich ruhende Gebilde gegenüber den sich hebenden und erstreckend bewegten steilen Blättern da. Zuerst begegnet die große Tulpe links der Vase; durch die Blattkurve, die sie dem Strauß verbindet, tritt eine runde Bewegung auf, die an die Apfelschattungen mahnt; sie führt über den kleinen feststehenden gelben Blütenstern, der die untere Partie des Buketts festlegt, zu einer Schwingung rechts, welche einen Bezug zum Hintergrunde herstellt. Diese, als Wand- und Schlagschatten wiederholt, führt noch einmal zu der Tischplatte zurück, wodurch in dieser anscheinend verlorenen Ecke des Bildes ein kleines reizvolles Nebenmotiv entsteht. Das Hauptthema jedoch geht über die gelbe Blume und unterste Blattkurve aufwärts, in die weißen Flecke der Narzissen, die zwischen den unbewegten Blätterströmen hervorbrechen; deren Schräge wird in einem genau senkrecht gestellten Blatt zum Stehen gebracht und damit das Schlußmotiv angekündigt. Dies jedoch nur für einen Moment; dann tritt links davon das neue Motiv der gelben und rotbraunen Blüten auf, senkrecht und zugleich auch halbkreisförmig entfaltet und sich

zur großen Tulpe herabsenkend. So wird der Strauß in einem 'Halbschluß' geschlossen, zu dem im Gegensatz und ihn aufhebend die (unvollendete) Kaminwand mit ihren vier- und fünffach wiederholten Senkrechten tritt, die durch markierte horizontale Teilungen den Anschluß an die Tischkante gewinnen, die hier als Symbol des Horizonts der ruhenden Erde stehen mag, wie das Ganze in seinen unauflösbaren Beziehungen und Verbindungen das Bestehen der Dinge aus ihrem Zusammenstehen zum Ganzen einer Welt bezeugt.²²

Einen Höhepunkt in der Analyse des folgerichtigen Bildaufbaus stellt das Buch von Rudolf Kuhn „Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien“ dar.²³

Schon in mehreren Veröffentlichungen zuvor hatte sich Rudolf Kuhn mit Fragen von Komposition und Rhythmus befasst.²⁴ Dieses Buch enthält die Quintessenz seiner Forschungen. Der erste Eindruck ist eher abweisend: ein Buch von 666 Seiten Umfang, ohne alle Abbildungen, anscheinend nur eine Aneinanderreihung von Beschreibungen in stark schematisierter Form. Lässt man sich aber auf die Lektüre ein und ist man bereit, Geduld und Aufmerksamkeit dieser, so scheint es, trockenen Lektüre zu widmen, wird man durch eine Vielzahl von Erkenntnissen belohnt.

Es sei versucht, Aufbau und Gedankengang dieses monumentalen Werkes nachzuzeichnen (wenn auch nur für den ersten Teil). Es gliedert sich, nach einem Vorwort, in einen Abschnitt A. *Doctrina*, die Lehre von der Kunst, von der Erfindung und der Komposition, einen Abschnitt B. *Exempla*, Monumentale Historien-Zyklen, Erfindung und Komposition, und dieser Abschnitt wiederum in eine Einführung, einen 1. Teil: Trecento: Stillagen, Rhythmus und Metrum, einen 2. Teil: Trecento, Quattrocento: Stillagen und Stillagenwechsel; Rhythmus und Metrum, einen

²² Kurt BADT, Stilleben mit Frühlingsblumen von Paul Cézanne, in: Die Kunst und Das schöne Heim, 57 (1960), S. 171.

²³ Rudolf KUHN, Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien, Frankfurt am Main/ Berlin/ Bern 2000.

²⁴ Ich erwähne nur: Rudolf KUHN, Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neube-gründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin/ New York 1980. Dazu Lorenz DITTMANN, Probleme der Bildrhythmik, Mit einer Besprechung des Buches von Rudolf Kuhn, „Komposition und Rhythmus“, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 29/2 (1984), S. 192–213.

3. Teil: Quattrocento: Episch, Lyrisch und Dramatisch, und einen Abschluss: Aus späteren Zyklen.

Die Erörterung der insgesamt 17 behandelten Zyklen erfolgt also nicht in erster Hinsicht chronologisch, sondern gemäß der genannten Gesichtspunkte. Dennoch bleibt die Einteilung der ausgearbeiteten Kapitel im *Exempla*-Teil immer die gleiche: Bildweise Übersicht, Zusammenstellung: 1. Erfindung, a) Personenerfindung, b) Erfindung des Übernatürlichen, c) Ortserfindung, d) Vorgangserfindung. 2. Komposition, a) Reinheit und Durchsichtigkeit, b) Disposition, c) Figurenschemata, d) Rhythmus, bzw. Metrum und Rhythmus. Diese strenge Kategorisierung erlaubt eine Vergleichbarkeit der Gesichtspunkte in den Einzelkapiteln, beflügelt aber nicht gerade die Neugier des Lesers.

Abschnitt A. *Doctrina*, enthält zwei Kapitel, 1. Leon Battista Alberti: die Komposition als die Kunst in der Malerei, 2. Cennino Cennini: das Handwerk als die Kunst in der Malerei. Die Komposition hingegen als die Leistung eines auf sich gestellten Ingeniums. Die Untertitel benennen die leitende Absicht der Darlegungen.

Was das Wesentliche einer „Komposition“ ausmacht, wird erst von Alberti benannt, und zwar mit dem Begriff „ordo“: Kuhn nimmt dabei Bezug auf Albertis Beschreibung der ‘Verleumdung’ des Malers Apelles.

„Der *Ordo* gab ein je besonderes Figurengeschehen, er gab es innerhalb der *Struktur*, des *Baues* aus durchgängig abgeschatteten Flächen, bewegten Gliedern und handelnden Figuren, inmitten von *Ordo* und *Struktur*, von Bau und Geschehen, stand die Figur, achsenfest und artikuliert. Dieses Verständnis von Kunst entsprach der Zeitstelle Quattrocento und der Reform von Figur und Figurenfolge durch Masaccio.“ (S. 40)

An Cennino Cennini arbeitet der Autor die begriffliche Präzision und die Methodik des Malens als Handwerk heraus. Vom Komponieren spricht Cennini jedoch nur in Verbindung mit einer Entwurfszeichnung auf einer Wand für ein Wandgemälde. (Vgl. S. 59)

Die Darlegungen zu Cennini und Alberti dienen Kuhn dazu, seinen Begriff von Komposition als Figurenfolge, so gut es geht, mit Gedanken der zeitgenössischen Kunstlehre und Kunsttheorie zu verbinden.

Im Einführungsteil zu Abschnitt B. *Exempla* stellt Kuhn „Einige Grundbegriffe der Erörterung der Zyklen“ vor. (Dieser Abschnitt gehört also noch zu Kuhns *Doctrina*.) Hier handelt es sich nun um Begriffe der modernen Literatur- und Kunstwissenschaft, nämlich 1) Grundbegriffe des dichterischen Verhaltens in und zu der Welt: Lyrisch

– Episch – Dramatisch, wobei sich Kuhn vor allem auf Emil Staiger und Wolfgang Kayser beruft, 2) Grundbegriffe der Darbietungsform: Metrisiert und nicht metrisiert, und 3) Grundbegriffe der Stillage: Niederer - Mittlerer - Hoher Stil.

Am engsten mit der Frage nach dem „folgerichtigen Bildaufbau“ ist das Problem des „Metrum“ verbunden. Die Fruchtbarkeit der übrigen „Grundbegriffe“ für die Interpretation kann allein ihre konkrete Anwendung erweisen.

In Kapitel II führt der Autor in die Begriffe „Erfindung“, „Komposition“, „Figuration“ und „Disposition“ ein, und zwar am Beispiel von „Giotto's Reform der Historienmalerei“ bei seiner Franzlegende in S. Francesco in Assisi. (Er kommt später aber noch einmal ausführlicher auf diesen Zyklus zu sprechen.) Unter dem Titel „Erfindung“ behandelt Kuhn das Verhältnis von Bild zu einem möglichen Text, bei „Komposition“ kommt u.a. das Problem von „Links und Rechts“ zur Sprache. Bei Giotto

„haben Links und Rechts verschiedene Bedeutung. In dreizehn von achtzehn Bildern ist Franz nach rechts gerichtet, durch die thematischen Stationen seines Lebens weiterschreitend: so liegt das vor ihm Liegende, auf das er trifft und bei dem er ankommt, rechts und das hinter ihm Liegende, das zurückbleibt oder ihm folgt, links. Nur in drei Bildern ist Franz nach links gewendet: In der ‚Lossagung‘, in welcher Franz sich von den Zurückbleibenden, von Bürgerstand und Vater, lossagt [...] (Abb. 7). Dann in der ‚Feuerprobe‘ [...]. Giotto ließ den Sultan Franzens Weiterschreiten nach rechts unterbrechen, hindern und ihn in die Vernichtung nach links zurückschicken, jenseits welcher Gefahr sich die für sicher geltenden Zauberer davonmachen. Und drittens ist Franz in Traumbilde des Papstes Innozenz nach links gerichtet: hier schaut der Papst im Traume und voll Sorge auf die bestehende, vom Einsturz bedrohte Kirche zurück, und er sieht den Heiligen aus der Richtung seiner Sorge bereits auf die Kirche zurückgegangen und sie säulengleich stützen [...]“ (S. 97, 98)

Bei der zweiten Besprechung des Franziskus-Zyklus heißt es, „die rechte Seite [ist] als Ankunfts- und Zukunftsort zu verstehen.“ (S. 216) In diesem Abschnitt erläutert der Autor sodann genauer, was unter „Metrum“ zu verstehen sei:

„Giotto räumte den Figuren jedes Bildes [...] untereinander gleiche oder doppelte, selten auch dreifache Platzbreiten ein. Er gab in der ‚Mantel-spende‘ Franz, dem Mantel und dem Ritter je eine Platzbreite, zusammen

drei, dem Pferde genau wiederum drei. [...] In der [...] 'Lossagung' gab Giotto, mit einer leichten Binnerverschiebung an der Kluft, welche die gegenrischen Seiten trennt, den Bürgern zwei *Spatia* (genauer dem Vorsteher eines und dem ersten der *Reihe* eines), dem Vater zwei *Spatia*, dann Franz zwei *Spatia* und dem Bischof und den Klerikern je ein *Spatium*. [...] In der 'Feuerprobe' gab er den vier Zauberern zusammen eines, dem Feuer eines, Franz und Illuminatus eines und, leicht verschoben, dem Sultan zwei *Spatia*. [...] Das *Spatium* bezog sich dabei auf die figurierte Erzähleinheit; sein Maß war meistens gleich der Breite der Figur eines frontal aufrecht stehenden Menschen; doch, wie der Wechsel der Gesamtanzahl zeigt, nicht stets. [...] Die Figuren wurden solcher Art metrisch reguliert. Giotto setzte dieses Maß dann durch die gesamte Breite des Bildes hindurch, manchmal mit Zäsuren und Verschiebungen, doch *kohärent*. Die Messung hatte nicht die Präzision einer Zollstockmessung, doch zeigte sich das Maß durch Wiederkehr und Folgerichtigkeit als identisch an. Das Maß wurde, unter Vorzug der genannten Regelbreite, Vorgang für Vorgang gesetzt, es war nicht Resultat einer vorgängigen Bildfeldquadrierung, eines abstrakten Rasters.“ (S. 102, 103)

Später ergänzt der Autor: „Es kam [...] sogar darauf an, leiernde Exaktheit zu vermeiden; und das geschah durch den Rhythmus. Der Rhythmus wird dabei vom Metrum getragen. Das besagt, die – abstrakt genommen – gleichmäßigen 'Hebungen' und *Spatia* des Metrums heben gleichwohl verschieden ausgebildete Figuren; und das bleibt nicht ohne Rückwirkung auf das Metrum.“ (S. 227) Und: „Jenes Verweilen und Auskosten rhythmisch im Rahmen des Metrums schwer genomener Stellen war auch Giottos Hauptmittel für die Entfaltung des Rhythmus.“ (S. 228)

Leider findet sich an keiner Stelle des Buches eine systematische Erörterung des Bezugs von Metrum und Rhythmus.²⁵ In der „Einführung“ heißt es:

²⁵ Kurt BADT hatte in seinem Buch „Die Kunst des Nicolas Poussin“, Köln 1969, S. 235, ausgeführt: „Rhythmus ist akzentuierend, betonend, ob durch Länge oder durch Stärke. [...] Unter Rhythmus verstehen wir eine in gleichmäßigen Abständen sich wiederholende Betonung. Sie setzt für ihre Existenz ein Metrum, eine meßbare Einheit der Abstände voraus, die die Regelmäßigkeit des Flusses (Rhythmus) der Akzente ermöglicht. [...] Solches Metrum zeigen auch die Werke der Malerei, es ist die Symmetrie im ursprünglichen Sinne des Wortes, das Einhalten eines Grundmaßes. In der Architektur ist dieses Maß meßbar, in der Malerei dagegen, wegen des verändernden Einflusses von Formen, Linien, Hell-Dunkel und Farben aufeinander, nicht. Aber im Resultat aller dieser Darstellungsfaktoren ist es intuitiv auffaßbar. Wir spüren die Grunddistanz, die ein Bild bestimmt, und zugleich auch den Darstellungswert derselben in bezug auf den Gegenstand, welcher Bewegung oder Ruhe, etwas langsam oder etwas schnell Vergehendes sein kann. – Diese Grunddi-

„Giotto hat das Zusammenwirken der Personen miteinander im natürlichen, wirklichen Leben sofort überstiegen, indem er die Personenreihen in deren Figuren regulierte und die Figuren ins gleiche Maß brachte; die beiden Gaddi haben sich an jenes natürliche, wirkliche Leben länger gehalten, indem sie geradeaus und dem Natürlichen schmiegsam erzählten, durchaus kunstvoll aber, indem sie sorgfältig die Figuren bildeten, die Zusammenhänge darlegten, Zahl und Lage der Betonungen bestimmten, rhythmische Folgen rafften, Pausen und Abstände einlegten [...]“ (S. 89)

Im „Metrum“ liegt für Kuhn ein Hauptmittel zur Gewinnung des „hohen Stils“.

Das nächste Kapitel bringt Kontrastierungen dieser Art von Darstellung zur Darstellung in älteren Zyklen.

Die ‘Geschichte Israels’ in Santa Maria Maggiore, Rom wurde im „mittleren Stil“ dargestellt und in Einheiten komponiert, die als *Gestaltkomplexe* nebeneinander gesetzt wurden. (S. 105–113) Die ‘Geschichte Christi’ in Sant’Angelo in Formis zeigt, erstmals innerhalb der ausgewählten Beispiele, *rhythmische Figurenfolgen*, wobei die Figuren konsequent nach links und rechts disponiert wurden. „Christus wurde stets nach rechts gerichtet, ob er aufruft, segnet oder nicht an sich kommen läßt.“ (S. 117) Die ‘Geschichte Mariens’ und die ‘Geschichte der Apostel’ von Cimabue in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi zeichnet sich bei den Bildern ‘Die Apostel versammeln sich um das Sterbelager Mariens’, ‘Marientod’, ‘Himmelfahrt Mariens’ und ‘Maria als Fürsprecherin zur Seite Christi’ durch eine *Gesamtform* aus, die die Figurenfolge dominiert. (S. 125–128) Darin ist ein wesentlicher Unterschied zu Giotto zu erkennen. „Giotto komponierte in *kohärenten Figurenreihen*; jede Differenzierung blieb, bereichernd, dem unterworfen. Es gab bei ihm keine *Dominanz der Form*, darin war und blieb Giotto rigoros; er konstituierte die Einheit seiner Zyklen über die *kohärente Figurenreihe*.“ (S. 130) Bei der ‘Geschichte Mariens’ von Cavallini in S. Maria in Trastevere in Rom dagegen ist die Komposition „ihrer *Form* nach Bild für Bild äußerst ver-

stanz wird aber nun wahrnehmbar durch ihre jeweiligen Einsätze in der Erscheinung markierenden Betonungen, mögen diese noch so zart sein. Die Betonung ist aber nicht ohne Charakter, nicht bloße Betonung, vielmehr stetig, unregelmäßig, hüpfend, lastend, schwer, leicht, heiter, ernst und dergleichen. Ohne Metrum und ohne Rhythmus kann kein Gemälde sein, weil durch diese beiden voneinander untrennbaren Kompositionsmittel erst jene Teile in demselben konstituiert werden, die ein Kunstwerk als *Ganzheit*, als die es gefordert wird, ermöglichen.“

schieden. Doch die *Form* dominiert die *Figurenfolge* nicht, wie bei Cimabue [...]“ (S. 131) Kuhn resümiert:

„Für den jungen Giotto, der dann die Franzlegende entwarf, war der römische Maler Cavallini durch die Monumentalität der Figuren, durch die Sammlung und Konzentration der Figuren, durch das Gewicht der Figuren in der jeweiligen Erzählung und durch den inneren Zusammenhang der Gestalten in den *Storie* vielleicht noch wichtiger als sein Landsmann Cimabue.

Die Erzählweise des Isaakmeisters [dem der folgende Abschnitt gewidmet ist] endlich stellte [...] einerseits eine Weiterentwicklung der Erzählweise des Cavallini und des Cimabue dar, eine Weiterentwicklung zu ungewöhnlicher Verfeinerung hin. Andererseits komponierte der Isaakmeister nicht mehr auf eine *Gesamtform* hin, er komponierte rhythmische *Figurenfolgen*. [...]“ (S. 137) „Giotto fand im Werke des Isaakmeisters die ersten vollständig bildimmanenten Erzählungen, ein *Commercium* der Figuren untereinander. Was die Stimmungsdichte der Darstellungen angeht, kam Giotto erst in Padua [...] auf die Höhe des Isaakmeisters, jetzt aber als derjenige, der die Historienmalerei in Assisi reformiert hatte und die sie in Padua weiterentwickelte.“ (S. 141f.)

Auch im nun anschließenden Teil I folgt der Autor nicht dem chronologischen Ablauf, sondern erörtert zuerst die Geschichte der hl. Jungfrau Maria von Taddeo Gaddi in der Cappella Baroncelli von S. Croce in Florenz als „epische Erzählweise im mittleren Stil, lockere Variante“ (S. 145–161), sodann die Geschichte des hl. Kreuzes von Agnolo Gaddi im Chor von S. Croce in Florenz als „epische Erzählweise im mittleren Stil, festere Variante“ (S. 163–188), um dann nochmals zu Giottos Geschichte des hl. Franz im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi zurückzukehren, die nun als „epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil“ charakterisiert wird. (S. 189–233). Dieser Aufbau ist nicht leicht zu durchschauen, und es fragt sich, ob er sachlich notwendig ist.

Ich greife daraus nur die Beschreibung des Freskos „Franz schenkt seinen Mantel einem armen Ritter“ heraus (Abb. 8):

„Es fällt auf, daß alle für das Geschehen wichtigen Sachen vornean und nebeneinander aufgereiht wurden: links das Pferd, rechts daneben Franz, daneben dann der Mantel, zuletzt daneben der Ritter. Die Figuren beruhen dabei auf sich und stehen eine jede für sich. Das Für-sich-Stehen und Auf-sich-Beruhnen wurde so wichtig genommen, daß zwischen allen Figuren so große Abstände gewahrt blieben, daß jede Figur sich an ihrem Platze ganz und vollkommen entfalten konnte und keine Figur in den Bereich einer an-

deren eindrang. [...] Der Abstand zwischen Franz und dem Ritter wird nicht als Leere oder als Distanz des Hochmutes des Franz, der den Ritter nicht an sich kommen lasse, mißverstanden, sondern durch den Mantel vollauf und zur Genüge besetzter Platz. Alles Unwichtige und Beiläufige wurde, außer der als Hintergrund zurückgestuften und resolut in zwei Figuren zusammengezogenen Landschaft, bei Seite gelassen und es ist lapidar von nichts weiter gehandelt als dem Pferde, von dem Franz, der, den hl. Martin an Demut übertreffend, abgestiegen ist, als von Franz, dem Mantel und dem Ritter. Unter diesen übriggebliebenen Sachen wiederum wurde das Wichtigere und das Unwichtigere wenig gegeneinander höher- oder zurückgestuft; vielmehr sind, auch wenn Franz genau an jenen Platz gestellt wurde, an dem die Konturen der beiden Landschaftsfiguren aufeinander stoßen, auch wenn er allein enface zu sehen und größer als der Ritter ist und einen Heiligenschein trägt, sind alle Teile der Erzählung einander angeglichen. Dieses ruhige, gleichmäßige Aufgereihtsein der Figuren, jede mit genügend Platz und angeglicherer Wichtigkeit, zeigt auch, daß das Thema der Darstellung nicht von einzelnen Gestalten her zu begreifen ist, sondern in diesem ins Gleiche gebrachten Gesamt besteht. Giotto stellte das Geschehen dar, das Geschehen, an dem die Sachen, wie unterschiedlich sie auch sind, Pferd, Mantel, Heiliger und Ritter, zu gleichen Teilen teilnehmen: das Geschehen ist die Einheit, welche sie, jedes für sich bestehend und auf sich beruhend, im Zusammenhang sind; dieses Geschehen, als die Einheit ihrer, wird erst durch ihr auf sich Beruhen frei und sichtbar.“ (S. 192)

In dieser Weise werden Bild für Bild beschrieben. Ihr episches Gleichmaß wird darin sichtbar gemacht.

Bisweilen, so beim „Traum Franzens“ (S. 229), beschreibt Kuhn die Blickführung in extremer Detaillierung, und gerade damit umso weniger verbindlich, verzichtet er doch auf jede Analyse der Farbgestaltung. Davon abgesehen, liegt eine Gefahr dieser Untersuchung in der nahezu dogmatischen Festlegung auf *eine* Folgeordnung, *eine* Blickführung.

Das nächste Kapitel ist Giotto's Zyklus in der Arena-Kapelle in Padua gewidmet. (S. 243–321) Auch diese vielbesprochenen Werke beschreibt der Autor mit nie erlahmender Aufmerksamkeit, meist in eindringlichen und einfühlsamen Worten. Aus der Quintessenz der „Personenerfindung“ sei zitiert: „Giotto erzählte von dem Christus, der in die Welt kam, den die Welt nicht erkannte; der in sein Reich kam, es segnend eroberte, segnend ergriff und den die Seinen nicht aufnahmen, den sie vielmehr zurück drängten, in den Tod voraus stießen und der sich dann der Welt im Triumphe entzog und den Geist sandte.“ (S. 293)

Nach einem kürzeren und, wie mir scheint, weniger aussagekräftigen Abschnitt zu Giotto's Fresken in der Cappella Bardi und der Cappella

Peruzzi in S. Croce in Florenz, gleichfalls als „epische, metrisierte Erzählweise im hohen Stil“ verstanden (S. 323–348), wendet sich der Autor im zweiten Teil (S. 359–562) Vergleichen von Stillagen und Stillagenwechsel in Zyklen des Trecento und des Quattrocento zu. Diese Vergleiche aber werden nicht ausdrücklich durchgeführt, sondern entstehen vor allem durch Lektüre der aufeinanderfolgenden Kapitel.

Im dritten Teil kontrastiert der Autor überzeugend mit der bislang behandelten epischen Erzählweise die dramatische von Masaccio in seiner Geschichte des hl. Petrus in der Brancacci-Kapelle von Sta. Maria del Carmine, Florenz:

„Dramatisch ist, daß die innere Situation der mittleren Begebenheit [im Fresko „Petrus und die Tempelsteuer“] in sich selbst nicht zu Ende gebracht wurde, in sich selbst nicht genügte, sondern präzipitierte.“ (S. 609)
 „Die mittlere Begebenheit stellte Situation und Problem dar, sie zeigte den Konflikt, der im Weitergeben der Forderung entstand [...]. Die Situation, die in der Mitte geschildert wurde, drängte weiter, bedurfte der Ergänzung, sie präzipitierte und spannte, sie ist dramatisch.“ (S. 610)

Die vom Autor in Anspruch genommene „lyrische Darstellungsweise“ überzeugt mich dagegen nur bei Fresken Fra Angelicos in Zellen des Konvents von San Marco in Florenz (S. 619ff.), nicht aber bei Giotto's „Verkündigung“ in der Arena-Kapelle zu Padua (S. 320f.) oder bei Michelangelo's Fresken der „Erschaffung der Welt“, der „Erschaffung des Menschen“ und der „Epiphanien Gottes“ in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan (S. 647).

Im letzten Abschnitt („Aus späteren Zyklen“) schließlich geht es dem Autor vor allem darum, aufzuzeigen, wie die Komposition der einzelnen Figuren- und Gruppenfolge „nun ein *Ganzes*, nicht mehr bloß ein *Gesamt* ist“, anschaulich „in einer überfiguralen *Bildform*.“ (S. 659)

Für Andrea del Sarto's „Geschichte Johannes des Täuflers“ im Chioströ dello Scalzo zu Florenz gilt,

„daß die *Ganzheit* und die *Bildform*, zu denen Andrea jede *Storia* innerhalb des Zyklus in Einheit durchgestaltete, die Bilder auf sich selbst konzentrierte und gegen andere *Storie* abschloß und daß damit [...] in dem Außerordentlichen dieses Zyklus zugleich eine Krise der monumentalen zyklischen Historienmalerei lag.“ (S. 662)

Rudolf Kuhn erkundete die Anfänge einer folgerechten Bildkomposition und deren Möglichkeiten in der italienischen Wandmalerei des vier-

zehnten bis zum frühen sechzehnten Jahrhundert. Kurt Badt und andere erforschten schwerpunktmäßig deren Vielfalt in der europäischen Tafelmalerei der Neuzeit. Das Ende dieser Art des Bildaufbaues ist noch nicht bestimmt.²⁶

In seinem Vermeer-Buch verweist Badt an mehreren Stellen auf Wilhelm Diltheys 1900 verfasste Abhandlung „Die Entstehung der Hermeneutik“, so auch im Abschnitt über „Vororientierung“:

„Wie man [...] vorzugehen hat, um zu einer wirklichen Interpretation zu gelangen, hat Dilthey am (literarischen) Verfahren Schleiermachers beschrie-

²⁶ Max Imdahl schreibt zu Picassos Guernica: „Sämtliche Aktionen aber, die Bewegungen und Gebärden von rechts nach links und von unten nach oben, geschehen in jeweils dynamisch aufgeladenem Augenblick wie in Gleichzeitig, im dramatischen Moment eines Eben-Jetzt. Das Eben-Jetzt ist der alles beherrschende, eine und selbe Zeitausdruck der verbildlichten Szene, und gerade er auch verleiht ihr – sozusagen niemals ein für allemal, sondern immer aufs neue – unmittelbare Aktualität.“ (Max IMDAHL, Picassos Guernica, Frankfurt am Main 1985, S.69f.)

Brigitte Scheer führt aus: „Das künstlerische Bild ist an solches Gerichtetsein in der Zeit zum Zweck der eindeutigen Bestimmung seiner dargestellten Erscheinungen nicht gebunden. Selbst wenn es bei einem solchen Bild vordergründig um die Darstellung historischer Abfolgen geht und der Künstler das Bild (meist von links nach rechts) in Phasen einer Entwicklung einteilt, so ist schon die triviale Beobachtung, daß der Betrachter dieser vermeintlich zwingenden ‘Lesart’ des Bildes nicht folgen muß, Hinweis auf andere Möglichkeiten des Zeitverständnisses im Bild.“ „Das Bild zeigt die paradoxe Eigentümlichkeit, daß in ihm die Elemente visuellen Zeitverstehens gleichgegenwärtig sind und gleichwohl nicht nur stillgestellte Zeit erfahrbar wird. Dies letztere mag jedoch eine Grenzerfahrung des Bildwerks etwa bei einer monochromen Bildfläche sein, die zum Ausdruck von Ruhe und unbewegter Dauer werden kann. Die Simultaneität der Elemente des Bildes ist jedoch auch hier wie bei allen Bildwerken kein passives Nebeneinander, obgleich das Prinzip der Gleichzeitigkeit für das äußerlich unbewegte Werk unaufhebbar ist.“ „Die ungegenständliche Bildkunst der Moderne bietet zweifellos eine besondere Chance, die bildimmanenten Zeitcharaktere wahrzunehmen, weil die bloß wieder erkennbaren Zeitgestalten, das Moment der Narrativität, hier ausbleiben. Statt des wieder erkennenden – ist das ‘sehende Sehen’ (Imdahl) gefordert, um den Bildbedeutungen auf die Spur zu kommen. Um so mehr treten die eigenrhythmische Struktur, die Dynamik des Farbauftrags und die Zeitentfaltung bei den Linienführungen für die ästhetische Wahrnehmung hervor.“ (Brigitte SCHEER, Zur Zeitgestaltung und Zeitwahrnehmung in der bildenden Kunst, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 46/2 (2001), S. 255–269, Zitate auf den Seiten 267–269.) Der Irrtum dieser Ausführungen liegt darin, das „Moment der Narrativität“ als „bloß wieder erkennbare Zeitgestalten“ zu deklarieren, und nicht zu beachten, dass „eigenrhythmische Struktur“, „Dynamik des Farbauftrags“ und „Zeitentfaltung bei den Linienführungen“ den „folgerechten Bildaufbau“ entscheidend mitkonstituieren. Gerade die „triviale Beobachtung“, dass der Blick „frei“, d.h. beliebig, über des Bildfeld schweifen kann, macht die Entdeckung eines folgerichtigen Bildaufbaus zu einer *Leistung des verstehenden Sehens*.

ben [...]: 'Er begann', so heißt es dort, 'mit einer Übersicht der Gliederung, welche einer flüchtigen Lesung zu vergleichen war, tastend umfaßte er den ganzen Zusammenhang, beleuchtete die Schwierigkeiten, bei allen einen Einblick in die Komposition gewährenden Stellen hielt er überlegend inne. Dann erst begann die eigentliche Interpretation.'²⁷

Unmittelbar vor und nach diesen Zeilen finden sich bei Dilthey folgende Sätze:

„Hier macht sich die zentrale Schwierigkeit aller Auslegungskunst geltend. Aus den einzelnen Worten und deren Verbindungen soll das Ganze eines Werkes verstanden werden, und doch setzt das volle Verständnis des einzelnen das des Ganzen voraus. Dieser Zirkel wiederholt sich in dem Verhältnis des einzelnen Werkes zu Geistesart und Entwicklung seines Urhebers, und er kehrt ebenso zurück im Verhältnis dieses Einzelwerks zu seiner Literaturgattung. [...] Theoretisch trifft man hier auf die Grenzen aller Auslegung, sie vollzieht ihre Aufgabe immer nur bis zu einem bestimmten Grade: so bleibt alles Verstehen immer nur relativ und kann nie vollendet werden. Individuum est ineffabile.'²⁸

Diese Grenzen bestehen auch für die „Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau“. Sie gelten aber gleichermaßen für *jede andere* mögliche Interpretationsmethode.

²⁷ BADT, Modell und Maler (wie Anm. 15) S.32.

²⁸ Wilhelm DILTHEY, Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften (Wilhelm DILTHEY, Gesammelte Schriften, V. Band), Stuttgart/ Göttingen 1957, S. 330.