



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

1. Das Abendmahl

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

auch der ältere italienische Kupferstich hat, giebt den Blättern eine unerschätzbare Geschlossenheit der Wirkung.

Ausgeführte Werke haben wir nur wenige von Lionardo. Er war unermüdlich in der Beobachtung und unersättlich im Lernen, er stellt sich immer neue Aufgaben, allein es scheint, als habe er sie nur für sich lösen wollen. Das Abschliessen und Fertig-Hinstellen war nicht seine Sache und bei den ungeheuren Ansprüchen, die er machte, mag ihm überhaupt jeder Abschluss nur als ein provisorischer vorgekommen sein.

1. Das Abendmahl.

Neben Raffaels sixtinischer Madonna ist das Abendmahl Lionardos das populärste Bild der ganzen italienischen Kunst. Es ist so einfach und ausdrucksvoll, dass es sich jedem einprägt. Christus in der Mitte eines langen Tisches, die Jünger gleichmässig zu seinen Seiten; er hat es gesagt: einer ist unter euch, der mich verrät! und diese unerwartete Rede bringt die Versammlung in Aufruhr. Er allein bleibt still, und hält das Auge gesenkt und in dem Schweigen liegt die wiederholte Erklärung: Ja, es ist nicht anders, einer ist unter euch, der mich verraten wird. Man meint, dass die Geschichte überhaupt nie anders habe erzählt werden können und dennoch, es ist alles neu in dem Bilde Lionardos und gerade das Einfache ist erst der Gewinn der höchsten Kunst.

Wenn wir uns nach der quattrocentistischen Vorstufe umsehen, so finden wir sie gut repräsentiert in dem Abendmahle Ghirlandajos in Ognissanti, das das Datum 1480 trägt und also etwa 15 Jahre vorher gemacht wurde. Das Bild, eine der solidesten Arbeiten des Meisters, enthält die alten typischen Elemente der Komposition, das Schema, wie es Lionardo überkommen hat: der Tisch mit umgebrochenen Enden; Judas isoliert vorn sitzend; die Reihe der zwölf andern hinten, wobei Johannes zur Seite des Herrn eingeschlafen ist, die Arme auf dem Tisch. Christus hat die Rechte erhoben: er spricht. Die Ankündigung des Verrates muss aber schon geschehen sein, denn man sieht die Jünger voll Bekümmernis, einzelne beteuern ihre Unschuld und Judas wird von Petrus zur Rede gestellt.

Lionardo hat zunächst in zwei Punkten mit der Tradition gebrochen. Er nimmt den Judas aus seiner Isolierung heraus und setzt ihn in die



Ghirlandajo, Abendmahl.

Reihe der andern und dann emanzipiert er sich von dem Motiv, dass Johannes an seines Herren Brust lag (schlafend, wie man ergänzte), was bei moderner Art zu sitzen immer unerträglich herauskommen musste. Er gewann so eine höhere Gleichartigkeit der Scene und die Jünger konnten symmetrisch zu beiden Seiten des Herrn verteilt werden. Es ist das Bedürfnis nach einer tektonischen Disposition, dem er nachgiebt. Er geht aber gleich weiter und formiert Gruppen, je zwei Dreiergruppen rechts und links. Dadurch wird Christus zur dominierenden Mittelperson, der keine andere gleicht. Bei Ghirlandajo ist es eine Versammlung ohne Zentrum, ein Nebeneinander von mehr oder weniger selbständigen Halbfiguren, eingespannt zwischen die zwei grossen Horizontalen des Tisches und der Rückwand, deren Gesims hart über den Köpfen hinläuft. Unglücklicherweise sitzt sogar eine Konsole des Deckengewölbes gerade in der Mitte der Wand. Was thut Ghirlandajo? Er rückt mit seinem Christus ruhig zur Seite, er empfand das nicht als eine Verlegenheit. Lionardo, dem es von erster Wichtigkeit war, die Hauptfigur herauszuheben, würde mit einer solchen Konsole nie paktiert haben. Er sucht im Gegenteil in der Gestaltung des Hintergrundes neue Hilfsmittel für seinen Zweck: es ist kein Zufall, dass Christus gerade im Lichten der rückwärtigen Thür sitzt. Dann durchbricht er den Bann der zwei Horizontalen, er behält natürlich die Tischlinie, nach oben aber sollen die Gruppensilhouetten frei sein. Ganz neue

Wirkungsrechnungen treten in Kraft. Die Perspektive des Raumes, Gestalt und Dekoration der Wände werden der Figurenwirkung dienstbar gemacht. Alles ist daraufhin angelegt, die Körper plastisch und gross erscheinen zu lassen. Daher die Tiefe des Zimmers, daher die Teilung der Wand mit einzelnen Teppichen. Die Überschneidungen befördern die plastische Illusion und die wiederholte Vertikale accentuiert die divergierenden Richtungen. Man wird bemerken, dass es lauter kleine Flächen und Linien sind, die den Figuren nirgends ernsthafte Konkurrenz machen, während ein Maler der ältern Generation wie Ghirlandajo mit seinen grossen Bögen im Hintergrund von vornherein einen Masstab giebt, neben dem die Figuren klein erscheinen müssen.¹⁾

Lionardo hat, wie gesagt, nur eine einzige grosse Linie behalten, die unvermeidliche Tischlinie. Allein auch hieraus ist etwas Neues geworden. Ich meine nicht die Weglassung der umgebrochenen Ecken, wo er übrigens nicht der erste ist, das Neue ist der Mut, einer höhern Wirkung wegen das Unmögliche zu geben: der Tisch Lionardos ist viel zu klein! man zähle die Gedecke nach, die Leute könnten unmöglich sitzen. Lionardo will vermeiden, dass die Jünger an der langen Tafel sich verlieren und der nun gewonnene Figureneindruck hat so viel Kraft, dass niemand das Defizit an Platz bemerkt. So erst ist es möglich geworden, die Figuren zu geschlossenen Gruppen zusammenzuschieben und in striktem Kontakt mit der Hauptfigur zu erhalten.

Und was sind das für Gruppen! und was für Bewegungen! Wie ein Blitz hat das Wort des Herrn eingeschlagen. Ein Sturm von Empfindungen bricht ringsum los. Nicht unwürdig, aber so wie Männer, denen ihr Heiligstes genommen werden soll, gebahren sich die Apostel. Eine gewaltige Summe vollkommen neuen Ausdrucks tritt hier in die Kunst ein und wenn Lionardo mit Vorgängern sich berührt, so ist es die unerhörte Intensität des Ausdrucks, die seine Figuren doch ohne gleichen erscheinen lässt. Wo solche Kräfte in Aktion treten, da ist es selbstverständlich, dass das viele unterhaltende Beiwerk der hergebrachten Kunst von selbst wegbleibt. Ghirlandajo rechnet noch auf ein Publikum, das sich beschaulich in allen Winkeln des Bildes ergehen will, dem man mit seltenen Gartengewächsen, mit Vögeln und anderem

¹⁾ Die Randlinien des Bildes entsprechen bei Lionardo nicht dem Durchschnitt des Zimmers, der Raum geht vielmehr hinter dem obern Bildrand noch weiter hinauf. Diese Überschneidung ist eines von den Motiven, die es möglich machen, auf kleinem Raum grossfigurig zu komponieren, ohne eng zu wirken. Dem Quattrocento ist diese Raumdarstellung ebenso fremd wie diese Wirkungsrechnung.

Getier aufwarten muss, er verwendet viel Sorgfalt auf das Gedeck des Tisches und zählt jedem der Tischgenossen so und so viel Kirschen zu. Lionardo beschränkt sich auf das Notwendige. Er darf erwarten, dass die dramatische Spannung seines Bildes den Beschauer nicht nach solcher Nebenunterhaltung begehren lasse. Später ist man in der Vereinfachung noch weiter gegangen.

Es gehört nicht hieher, die Figuren nach den Motiven durchzuschreiben, doch muss von der Ökonomie die Rede sein, die bei der Verteilung der Rollen gewaltet hat.

Die Randfiguren sind still. Zwei Profile fassen das Ganze ein, in reiner Vertikale. Die ruhige Linie wird noch festgehalten im zweiten Glied. Dann kommt die Bewegung und schwillt nun mächtig an in den Gruppen zu Seiten des Heilands, wo sein linker Nachbar die Arme weit auseinanderschlägt »als ob er den Abgrund plötzlich vor sich offen sähe« und wo rechts, in seiner nächsten Nähe, Judas mit jäher Bewegung zurückfährt.¹⁾ Die grössten Kontraste sind zusammengestellt: mit Judas in der gleichen Gruppe sitzt Johannes.

Wie dann die Gruppen kontrastierend gebaut und wie sie unter sich in Beziehung gesetzt sind, wie auf der einen Seite die Verbindung vorn, auf der andern hintenherum sich vollzieht, diese Betrachtungen wird der Kunstfreund von selbst immer wieder zu machen aufgefordert, je mehr die Rechnung hinter der scheinbaren Selbstverständlichkeit sich versteckt hält. Indessen sind das Momente von sekundärer Wichtigkeit gegenüber der einen grossen Wirkung, die der Hauptfigur vorbehalten ist. In Mitte des Tumultes Christus ganz still. Die Hände lässig ausgebreitet, wie einer, der alles gesagt hat, was zu sagen ist. Er redet nicht, wie auf allen ältern Bildern, er sieht nicht einmal auf, aber das Schweigen ist beredter als das Wort. Es ist das furchtbare Schweigen, das keine Hoffnung übrig lässt.

In der Gebärde Christi und seiner Gestalt liegt etwas Ruhiges und Grosses, was wir adelig nennen, insofern adelig und edel als gleichen Sinnes empfunden werden. Bei keinem Quattrocentisten stellt sich einem das Wort ein. Es ist als ob Lionardo in eine andere Klasse von Menschen gegriffen hätte, wenn wir nicht wüssten, dass er eben den Typus geschaffen hat. Das Beste aus seiner eigenen Natur hat er hier herausgearbeitet und allerdings wird diese Vornehmheit Gemeingut der

¹⁾ In der Beschreibung ist der Irrtum Goethes zu korrigieren, der seitdem wiederholt worden ist, dass Petrus mit dem Messer dem Judas an die Seite gestossen habe, und dadurch seine Bewegung sich erkläre.

italienischen Rasse im 16. Jahrhundert. Wie haben sich die Deutschen von Holbein an abgemüht, dem Zauber einer solchen Handbewegung beizukommen.

Indessen möge man sich immer wieder sagen, dass das, was Christus hier den älteren Darstellungen gegenüber so ganz anders erscheinen lässt, durch Gestalt und Gebärde nicht völlig sich erklärt, dass das Wesentliche vielmehr in seiner Rolle innerhalb des Gesamtbildes liegt. Die Einheit der Scene fehlt bei den Früheren. Die Jünger sprechen unter sich und Christus spricht und es ist fraglich, ob man immer zwischen der Ankündigung des Verrates und der Einsetzung des Abendmahles unterschieden hat. In jedem Fall liegt es völlig ausserhalb des quattrocentistischen Gesichtskreises, das Gesprochenhaben zum Motiv der Hauptfigur zu machen. Lionardo wagt es als der erste und er gewinnt dadurch den unendlichen Vorteil, dass er nun den Grundton festhalten kann durch beliebig viele Takte hindurch. Was den Anstoss der Erregung gegeben hat, klingt immer weiter. Die Scene ist eine ganz momentane und doch bleibend und erschöpfend.

Der einzige Raffael hat Lionardo hier verstanden. Es giebt aus seinem Kreise ein Abendmahl, das Marc Anton gestochen hat, wo Christus in einer psychologisch ähnlichen Situation festgehalten ist, unbeweglich vor sich hinstarrend. Mit grossgeöffneten Augen sieht er ins Leere, der einzige Facekopf im Bild, in reiner Vertikale.¹⁾

Wie weit bleibt schon Andrea del Sarto zurück, der in einer malerisch schönen Komposition den Moment der Kenntlichmachung des Verräters gewählt hat, mit dem Eintauchen des Bissens, und dabei Christus zu Johannes sich wenden lässt, dessen Hand er beruhigend in die seine nimmt. (Florenz, S. Salvi.) Ein sehr hübscher Gedanke, allein mit diesem Einzelzug geht die Herrschaft der Hauptfigur und die Einheit der Stimmung verloren. Freilich mochte sich Andrea sagen, es sei unmöglich, mit Lionardo den Wettkampf aufzunehmen.

Andere haben versucht, etwas Neues zu bringen, indem sie bei der Trivialität ein Anleihen machten. Bei Baroccios grosser Einsetzung des Abendmahls (Urbino) rufen einige Jünger während der Rede des Heilands dem Kellermeister im Vordergrund, er solle frischen Wein bringen; als ob es gälte, anzustossen.

¹⁾ Die Federzeichnung der Albertina (Fischel, Raffaels Zeichnungen, 387), die man jetzt mit Recht dem Giov. F. Penni zuschreibt, darf nicht als Vorzeichnung zu diesem Stich Marc Antons genannt werden; sie ist ganz anders in der Komposition.



Das Abendmahl. Stich des Marc Anton.

Endlich ist noch eine Bemerkung zu machen über das Verhältnis von Lionardos Bild zu dem Raum, in dem es gemalt wurde. Bekanntlich bildet es den Schmuck der Kopfseite eines langen schmalen Refektoriums. Der Saal hat nur von einer Seite Licht und Lionardo nahm auf dieses vorhandene Licht Bezug, indem er es als massgebend auch im Gemälde anerkannte, was kein vereinzelter Fall ist. Es kommt hoch von links und erhellt die gegenüberliegende Wand im Bild nicht vollständig. Die Tonunterschiede zwischen Licht und Schatten sind so beträchtlich, dass Ghirlandajo daneben gleichtönig und flach erscheint. Hell hebt sich das Tischtuch heraus und die vom Licht gestreiften Köpfe gewinnen vor der dunkeln Wand eine grosse plastische Wirkung. Und noch ein Resultat ergab sich aus diesem Festhalten der gegebenen Lichtquelle. Judas, der hier von seiner früheren Abseitsstellung befreit und in die Reihe der übrigen Jünger aufgenommen wurde, ist doch isoliert: er ist der einzige, der ganz gegen das Licht sitzt und dessen Gesicht daher dunkel ist. Ein einfaches und wirksames Mittel der Charakteristik, an das vielleicht der junge Rubens gedacht hat, als er sein Abendmahl malte, das jetzt in der Brera hängt.