



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Die Geschichten

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

giebt im Verein mit den jeweilen auf die unbetonten Stellen einfallenden Zwickelgruppen eine so prachtvolle Bewegung, dass Michelangelo damit allein alles frühere überbietet. Er hilft nach mit dunklerer Färbung der ausgeschiedenen Nebenräume — die Medaillonfelder sind violett, die Dreiecksausschnitte neben den Tronsesseln grün, — wodurch die hellen Hauptstücke mehr herauskommen und das Umspringen des Accentos, von der Mitte auf die Seiten und wieder zurück in die Mitte, um so eindrucklicher wird.

Dazu kommt ein neuer Grössenmasstab und eine neue Grössendifferenzierung der Figuren. In kolossalen Verhältnissen sind die sitzenden Propheten und Sibyllen gebildet, daneben existieren kleinere und kleine Figuren, man merkt nicht gleich, in wie viel Stufen es abwärts geht, man sieht nur die Fülle der Gestalten und hält sie für unerschöpflich.

Ein weiterer Faktor der Komposition ist die Unterscheidung von Figuren, die plastisch wirken sollen und von Geschichten, die nur als Bilder erscheinen. Propheten und Sibyllen und ihr ganzes Gefolge existieren in dem wirklichen Raum und besitzen einen andern Grad von Realität als die Figuren der Geschichten. Es kommt vor, dass die Bildfläche überschritten wird von den Gestalten, die am Rahmen sitzen (Sklaven).

Dieser Unterschied verbindet sich mit einem Richtungskontrast, indem die Figurensysteme der Zwickel im rechten Winkel zu den Historien stehen. Man kann nicht beide zusammensehen, aber man kann sie auch nicht völlig trennen: es mischt sich immer ein Stück der andern Gruppe der Erscheinung bei und hält die Phantasie in Spannung.

Ein Wunder, dass eine so vielgestaltige laute Versammlung überhaupt noch zu einheitlicher Wirkung zusammengeschlossen werden konnte. Ohne die grösste Einfachheit der stark accentuierten architektonischen Gliederungen wäre es nicht möglich gewesen. Bänder und Gesimse und Tronsessel sind denn auch von schlichtem Weiss und es ist das der erste grosse Fall von Monochromie. Die bunten, zierlichen Muster des Quattrocento hätten hier in der That keinen Sinn gehabt, während die sich immer wiederholende weisse Farbe und die einfachen Formen den Zweck vortrefflich erfüllen, die erregten Wogen zu beruhigen.

#### Die Geschichten.

Michelangelo nimmt von vornherein das Recht in Anspruch, die Geschichten in nackten Figuren erzählen zu dürfen. Das Opfer Noahs,

die Schande Noahs sind Kompositionen mit wesentlich nackten Leibern. Die Gebäulichkeiten, Kostüme, Kleingerät, all die Herrlichkeiten, die uns Benozzo Gozzoli in seinen alttestamentlichen Bildern vorsetzt, fehlen oder sind auf den notwendigsten Ausdruck beschränkt. Landschaftlich kommt gar nichts vor. Kein Grashalm, wenn er entbehrlich ist. Irgendwo findet man in einer Ecke ein hingewischtes Gewächs wie ein Farnkraut — es ist der Ausdruck für die Entstehung der Vegetation auf Erden. Ein Baum bedeutet das Paradies. Alle Ausdrucksmittel sind in diesen Bildern zusammengehalten, Linienführung und Raumfüllung sind mit zum Ausdruck herangezogen und die Erzählung wird zu unerhörter Prägnanz zusammengepresst. Es gilt das noch nicht für die Anfangsbilder, sondern erst für die vorgerücktere Arbeit. Wir folgen mit unseren Anmerkungen dem Gang der Entwicklung.

Unter den ersten drei Bildern wird man der »Schande Noahs« den Vorzug geben, was die Geschlossenheit der Komposition anlangt. Das »Opfer« steht trotz guter Motive, die die spätere Kunst sich zu nutze gemacht hat, nicht auf gleicher Höhe und die »Sündflut«, die dem Stoffe nach an die badenden Soldaten anknüpfen konnte und überreich ist an bedeutenden Figuren, erscheint als Ganzes doch etwas bröckelig. Bemerkenswert ist der Raumgedanke, dass die Leute hinter dem Berg herauf dem Beschauer entgegen kommen. Man sieht nicht, wie viele es sind und kann sich das Gedränge gross vorstellen. Diese Wirkungseinsicht wäre manchem Maler zu wünschen gewesen, der den Übergang über das Rote Meer oder dergleichen Massenscenen zu malen hatte. Die sixtinische Kapelle selbst enthält in den Wandbildern ein Beispiel des älteren, ärmlichen Stiles.

Sobald Michelangelo mehr Raum gewinnt, wächst seine Kraft. Im Bilde des Sündenfalles und der Vertreibung breitet er seine Schwingen schon in ganzer Grösse aus und nimmt dann in den folgenden Bildern einen Flug in Höhen, wohin ihm keiner nachgefolgt ist.

Der Sündenfall ist in der älteren Kunst bekannt als eine Gruppe von zwei stehenden Figuren, kaum sich zugewandt und nur lässig verbunden durch das Anbieten des Apfels. Der Baum steht in der Mitte. Michelangelo schafft eine neue Konfiguration. Eva, römisch-faul daliegend, mit dem Rücken gegen den Baum, wendet sich momentan nach der Schlange zurück und nimmt scheinbar gleichgültig von ihr den Apfel entgegen. Adam, der steht, greift über das Weib hinweg in das Geäste. Seine Bewegung ist nicht recht verständlich und die Figur ist nicht in allen Gliedern klar. Aus der Eva aber ersieht man,

dass die Geschichte hier in die Hände eines Künstlers gekommen ist, der nicht nur neue Formgedanken hat, sondern der auch den geistigen Kern der Scene herauszuschälen imstande ist: im faulen Herumliegen des Weibes erwachsen die sündlichen Gedanken.

Der Garten des Paradieses bietet nichts als ein paar Blätter. Michelangelo hat den Ort nicht stofflich charakterisieren wollen, wohl aber giebt er in der Bewegung der Bodenlinien und in der Füllung des Luftraumes einen Eindruck von Reichtum und Belebtheit, der sehr stark kontrastiert zu der einen öden Horizontale nebenan, wo das Elend der Verbannung geschildert ist. Die Figuren der unglücklichen Sünder sind hinausgeschoben bis an den äussersten Rand des Bildes und es entsteht ein leerer, gähnender Zwischenraum, grossartig wie eine Pause bei Beethoven. Das Weib eilt mit gekrümmtem Rücken und eingezogenem Kopf zeternd voraus, nicht ohne noch einen verstohlenen Blick zurückzuwerfen, Adam schreitet mit mehr Würde und Gelassenheit dahin und sucht nur das drängende Schwert des Engels von sich abzuhalten, eine bedeutende Gebärde, die schon Jacopo della Quercia gefunden hat.

Die Erschaffung der Eva. Zum erstenmal tritt Gott Vater auf in einem Schöpfungsakt. Er wirkt nur mit dem Wort. Was alle frühern geben, das Fassen des Weibes am Unterarm, das mehr oder weniger derbe Hervorzerren, bleibt weg. Der Schöpfer berührt das Weib nicht. Ohne Kraftaufwand, mit ruhiger Gebärde, spricht er das: Stehe auf! Eva folgt so, dass man merkt, wie sie abhängig ist von der Bewegung ihres Schöpfers und es ist unendlich schön, wie das Sichaufrichten zur Anbetung wird. Michelangelo hat hier gezeigt, was er sich unter dem sinnlich-schönen Körper vorstelle. Es ist römisches Geblüt. Adam liegt schlafend gegen einen Felsen, ganz gebrochen wie ein Leichnam mit vorfallender linker Schulter. Ein Pflock im Boden, an dem die Hand gewissermassen aufgehängt ist, giebt noch weitere Verschiebungen in den Gelenken. Die Linie des Hügels deckt den Schlafenden und hält ihn fest. Ein kurzer Ast korrespondiert in der Richtung mit Eva. Alles ist ganz knapp beisammen und der Rand so nah herumgeführt, dass Gott Vater sich nicht einmal völlig aufrichten könnte.

Und nun wiederholt sich die Schöpfergebärde noch viermal, immer neu, immer gesteigert in der Macht der Bewegung. Zunächst die Erschaffung des Mannes. Gott steht nicht vor dem liegenden Adam, sondern er kommt schwebend zu ihm, mit einem ganzen Chor von Engeln, die alle der gewaltig sich blähende Mantel umfasst. Die

Schöpfung geschieht durch Berührung: mit der Spitze des Fingers rührt der Gott die entgegengestreckte Hand des Menschen an. Der am Berghang liegende Adam gehört zu den berühmtesten Erfindungen Michelangelos. Er giebt hier beides vereint, die latente Kraft und die völlige Hilflosigkeit. Das Liegen ist derart, dass man weiß, der Mensch kann von sich aus nicht aufstehen, in den matten Fingern der ausgestreckten Hand ist alles gesagt, nur den Kopf ist er imstande, Gott entgegenzuwenden. Und daneben was für eine kolossale Bewegung in dem bewegungslosen Körper! Das emporgezogene Bein und die Drehung in den Hüften! Der Torso in voller Vorderansicht und die unteren Extremitäten im Profil!

Gott über den Wassern. Das unübertroffene Bild des alldurchwaltenden Segnens. Aus der Tiefe hervorraschend breitet der Schöpfer die segenschweren Hände über die Wasserfläche. Der rechte Arm ist stark verkürzt. Der Anschluss an den Rahmen von der knappsten Art.

Und dann Sonne und Mond. Die Dynamik steigert sich. Man denkt an Goethes Vorstellung: »ein ungeheures Getöse verkündet das Kommen der Sonne«. Herandonnernd reckt Gott Vater die Arme, wobei er den Oberkörper mit jähem Ruck zurückwirft und kurz dreht. Es ist nur ein augenblickliches Innehalten im Flug und Sonne und Mond stehen da. Beide Schöpferarme sind gleichzeitig bewegt. Der rechte hat den stärkeren Accent, nicht nur weil der Blick ihm folgt, sondern weil er sich stärker verkürzt. Die verkürzte Bewegung wirkt immer energischer als die unverkürzte. Die Figuren sind noch grösser in der Fläche als vorher. Kein fingerbreit überflüssiger Raum.

Hier begegnen wir der merkwürdigen Lizenz, dass Gott Vater im gleichen Bilde noch einmal erscheint, von rückwärts gesehen, wie aus einer Kanone geschossen in die Tiefe des Bildes zurückeilend. Man nimmt ihn zuerst für den abweichenden Dämon der Finsternis, allein es ist die Schöpfung der Vegetation gemeint. Michelangelo hielt bei diesem Akt nur eine flüchtige Handbewegung für nötig. Das Antlitz des Schöpfers ist bereits wieder neuen Zielen zugewandt. Das doppelte Vorkommen der gleichen Figur im Bild hat etwas Altertümliches, allein man kann sich durch Zudecken der einen Bildfläche überzeugen, wie vorteilhaft die doppelte Flugerscheinung für den Bewegungseindruck ist.

Auf dem letzten Bild, wo Licht und Finsternis geschieden werden und Gott Vater in wallenden Wolken sich herumwälzt, können wir dem Künstler nicht mehr ganz andächtig folgen, doch ist gerade diese Freske geeignet, die erstaunliche Technik Michelangelos vor

Augen zu stellen. Man sieht hier deutlich, wie er im letzten Augenblick, d. h. während des Malens die flüchtig eingeritzten Linien der Vorzeichnung verlässt und etwas anderes probiert. Und das geschah bei kolossalen Figuren und ohne dass der Maler, der auf dem Rücken lag, eine Übersicht über das Ganze hätte nehmen können.

Wenn man von Michelangelo gesagt hat, er habe sich immer nur für das Formmotiv als solches interessiert und es nicht als den notwendigen Ausdruck eines gegebenen Inhalts verstehen wollen, so mag das für manche seiner Einzelfiguren zutreffen; wo er Geschichten erzählt, da hat er ihren Sinn immer respektiert. Die sixtinische Decke spricht dafür so gut, wie die allerspätsten Historien in der Capella Paolina. An den Ecken der Decke gab es noch vier sphärische Dreiecke, dort findet sich u. a. die Judith, die der Sklavin das Haupt des Holofernes übergibt. Das Motiv ist oft behandelt worden, immer ist es ein mehr oder weniger gleichgültiger Akt des Hinübergabens und Inempfangnehmens. Michelangelo lässt seine Judith in dem Augenblick, wo die Dienerin sich bückt, um das Haupt in der hochgetragenen Schüssel aufzunehmen, umblicken nach dem Bette, wo Holofernes liegt: es ist als ob der Leichnam sich noch einmal geregt hätte. Dadurch kommt eine unvergleichliche Spannung in die Scene und wüsste man nichts von Michelangelo, so würde man nach dieser Probe auf einen dramatischen Maler ersten Ranges als Autor raten müssen.

#### Die Propheten und Sibyllen.

In Florenz hatte Michelangelo den Auftrag auf zwölf stehende Apostelfiguren für den Dom bekommen, zwölf Apostel — sitzend — waren im ersten Plan für die sixtinische Decke vorgesehen. Später traten an deren Stelle Propheten und Sibyllen. Der unvollendete Matthäus zeigt, wie Michelangelo bei einem Apostel die innere und äussere Bewegung zu erhöhen gewillt war, was durfte man erwarten, wenn er Sehertypen bildete! An irgendwelche Vorschriften über Abzeichen hat er sich nicht gehalten, sogar die typische Schriftrolle lässt er bald fallen. Über eine Darstellung, wo die Namen Hauptsache waren und die Figuren nur mit lautem Gestikulieren bekunden sollten, dass sie im Leben etwas gesagt hätten, schreitet er hinaus und giebt Momente des geistigen Lebens, die Inspiration selbst, den leidenschaftlichen Monolog und das tiefe stumme Sinnen, das ruhige Lesen und das erregte Blättern und Suchen. Dazwischen kommt aber auch einmal ein ganz gleichgültiges Motiv vor, wie das Herabholen eines Buches