



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Die Sklaven

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

giebt über die Schiebung des Körpers im ganzen und die Bewegung der Glieder im einzelnen. Wie wenig unser Auge gewöhnt ist, derartige räumlich-körperliche Verhältnisse aufzufassen, geht daraus hervor, dass selten jemand im stande ist, eines der Motive in der Erinnerung sich zu wiederholen und selbst nicht unmittelbar nach dem Anblick. Jede Beschreibung wird aber pedantisch aussehen und zugleich die falsche Vorstellung erwecken, als seien nach bestimmten Rezepten die Glieder geordnet worden, während das Besondere gerade in dem Ineinandergreifen der formalen Absichten mit dem zwingenden Ausdruck eines psychischen Momentes besteht. Nicht überall ist das gleichmässig der Fall. Die Lybica, eine der letzten Figuren an der Decke, ist zwar von grösstem Reichtum an Wendungen, aber ganz äusserlich concipiert, in derselben Gruppe der späten Figuren befindet sich aber auch der in sich versunkene Jeremias, der einfacher als alle andern uns am meisten ans Herz greift.

Die Sklaven.

Über den Pfeilern der Prophetenthronen sitzen nackte junge Männer; paarweise sich zugekehrt, haben sie je eines der Bronzemedallions zwischen sich und scheinen es mit Fruchtkränzen umwinden zu sollen. Es sind die sogenannten Sklaven. Kleiner gebildet als die Propheten, ist ihr tektonischer Sinn das freie Ausklingen der Pfeiler nach oben. Als Krönungsfiguren haben sie die weiteste Freiheit der Gebärde.

Also noch einmal zwanzig Sitzfiguren! Sie bieten neue Möglichkeiten, weil sie nicht frontal sitzen, sondern im Profil und weil der Sitz sehr niedrig ist. Ausserdem aber — die Hauptsache — es sind nackte Figuren. Michelangelo wollte sich einmal ersättigen am Nackten. Er kommt wieder in das Gebiet, das er mit dem Karton der badenden Soldaten betreten hatte, und man darf glauben, wenn irgendwo bei der Deckenarbeit, so war er hier mit Leib und Seele bei der Sache. Knaben mit Fruchtkränzen waren keine ungewöhnliche Vorstellung. Michelangelo aber verlangte nach mächtigeren Körpern. Wie die Thätigkeit in jedem einzelnen Fall gemeint sei, möge man nicht allzu genau zu erfahren wünschen. Das Motiv ist gewählt, weil es die verschiedensten Bewegungen des Zerrens, Tragens, Haltens rechtfertigt, zu einer genauen sachlichen Motivierung der einzelnen Aktionen sollte man den Künstler nicht verpflichten wollen.

Es sind keine besonders starken Muskelanspannungen, aber diese Reihen von nackten Körpern haben in Wahrheit die Fähigkeit, Ströme



Michelangelo. Sklavenfiguren. (Aus der ersten Gruppe.)

von Kraft in den Beschauer überzuleiten (a life-communicating art nennt sie B. Berenson). Das Gewächs ist so mächtig und die Glieder in ihren Richtungskontrasten wirken so wuchtig, dass man sofort fühlt, einem neuen Phänomen gegenüberzustehen. Was hat das ganze 15. Jahrhundert an Machtfiguren gleich diesen? Die Abweichung vom Normalen in der Körperbildung ist unbedeutend gegenüber den Umständen, in die Michelangelo die Glieder bringt. Er entdeckt ganz neue Wirkungsverhältnisse. Da bringt er den einen Arm und die Unterschenkel als drei Parallelen hart zusammen, da kreuzt er den Oberschenkel mit dem heruntergreifenden Arm beinahe unter einem rechten Winkel, da fasst er die Figur vom Fuss bis zum Scheitel fast mit einem gleichen Linienzug. Und nun sind das nicht mathematische Variationsaufgaben, die er sich stellte, auch die seltsame Bewegung wirkt überzeugend. Er hat die Körper in der Gewalt, weil er die Gelenke besitzt. Das ist die Kraft seiner Zeichnung. Wer den rechten Arm der Delphica gesehen hat, der weiss, dass da noch viel kommen musste. Ein einfaches Problem wie das Aufstützen eines Armes giebt er so, dass man eine vollkommen neue Empfindung davon bekommt. Man kann sich



Michelangelo. Sklavenfiguren. (Aus der dritten Gruppe.)

davon überzeugen, wenn man den nackten Jüngling auf Signorellis Mosesbild in der sixtinischen Kapelle mit Michelangelos Sklaven über dem Propheten Joël vergleicht. Und diese Sklaven gehören noch zu den frühesten und zahmsten. Nachher giebt er dazu die Effekte der Verkürzung, stärker und stärker, bis zu den rapiden scorzi in den Schlussfiguren. Der Bewegungsreichtum steigert sich kontinuierlich und wenn anfangs noch die zusammengeordneten Figuren sich symmetrisch ungefähr entsprechen, so treten sie gegen Ende zu immer vollständigeren Kontrasten auseinander. Weit entfernt, bei der zehnmal wiederholten gleichen Aufgabe schliesslich zu ermüden, erlebt Michelangelo, dass sich ihm die Gedanken in immer grösserer Fülle zudrängen.

Zur Beurteilung des Entwicklungsganges vergleiche man ein Paar des Anfangs und ein Paar des Endes, die Sklaven über Joël und über Jeremias. Dort das schlichte Sitzen im Profil, mässige Differenzierung der Glieder, annähernd symmetrische Entsprechung der Figuren. Hier zwei Körper, die weder im Gewächs noch in der Bewegung (und Beleuchtung) etwas Verwandtes mehr haben, die aber mit ihren Kontrasten sich gegenseitig in der Wirkung steigern.

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Michelangelo. Sklavenfigur.

Der Lässig-sitzende in diesem Paare darf wohl als der schönste von allen angesprochen werden und nicht nur darum weil er die edelste Physiognomie hat. Die Figur ist ganz ruhig, aber sie enthält grandiose Richtungskontraste und die einzelne Bewegung, bis auf das Vorschieben des Kopfes, wirkt mit wunderbarem Nachdruck. Die schroffste Verkürzung steht unmittelbar neben der völlig klaren Breitansicht. Erwägt man noch, wie reiche Effekte dem Lichte hier zugestanden sind, so verwundert man sich immer wieder, dass die Figur doch so still aussehen kann. Wäre sie nicht so reliefmässig klar ausgebreitet, so würde diese Wirkung sich nicht einstellen. Zudem ist sie als Masse fest

zusammengenommen und sogar einer regulären geometrischen Figur einzuschreiben. Der Schwerpunkt liegt hoch oben, daher das Federleichte trotz den herkulischen Gliedern. Die neuere Kunst hat diesen Typus des lässig leichten Sitzens wohl nie überboten und merkwürdig, aus einer fernen fremden Welt, der griechischen Kunst, stellt sich die Gestalt des sogenannten Theseus vom Parthenon ganz von selber in der Erinnerung ein.

Was sonst noch an Dekorationsfiguren an der Decke vorkommt, muss hier ausser Betracht bleiben. Die kleinen Felder mit leicht hingewischten Figuren sehen aus wie ein Skizzenbuch Michelangelos und enthalten noch genug interessante Motive, wie denn bereits die Möglichkeit der medicaischen Grabfiguren hier aufdämmert. Weit wichtiger aber sind die Füllungen der Kappenfelder, gelagerte Gruppen von Volk, in breiten Dreiecken entwickelt, wie sie die Kunst später massenhaft verlangte, und dann in den Lünetten jene bei Michelangelo doppelt merkwürdigen Genreszenen, die überraschendsten Einfälle, alles improvisiert. Der Künstler selbst scheint das Bedürfnis gehabt zu haben, nach dem starken physischen und psychischen Leben der oberen Deckenflächen hier die Erregung ausklingen zu lassen. Es ist in diesen

»Vorfahren Christi« die ruhige gleichmässige Existenz dargestellt, das gemeine menschliche Dasein.

Zum Schluss noch ein Wort über den Gang der Arbeit.

Die Decke ist nicht aus einem Guss. Es sind Nähte darin. Was jedermann sieht, ist, dass die Historie der Sündflut und ihre zwei Begleitbilder, die Schande Noahs und das Opfer, in viel kleineren Figuren gemalt sind als die anderen Historien. Hier liegt der Anfang der Arbeit und man hat Grund anzunehmen, dass Michelangelo die Figurengrösse für den Anblick von unten ungenügend fand. Allein es ist schade, dass die Grössenproportion geändert werden musste, denn offenbar war es darauf abgesehen, die Grösse der verschiedenen Figurenklassen kontinuierlich abnehmen zu lassen: von den Propheten zu den nackten Sklaven und von hier zu den Historien führt anfänglich eine gleichmässige Progression und das wirkt angenehm ruhig. Später wachsen die inneren Figuren den Sklaven weit über den Kopf, die Rechnung wird unklar. Mit den anfänglichen Proportionen konnte man in den kleinen Feldern so gut auskommen wie in den grossen: die Grösse blieb konstant. Nachher kommt es auch hier zu einem notwendigen, aber nicht günstigen Wechsel: bei der Erschaffung Adams ist Gott Vater gross und bei der Erschaffung Evas finden wir dieselbe Figur beträchtlich verkleinert.¹⁾

Die zweite Naht findet sich in der Mitte der Decke. Plötzlich gewahrt man eine nochmalige Steigerung der Grösse und diesmal auf allen Punkten. Die Propheten und die Sklaven wachsen so, dass das architektonische System nicht mehr gleichmässig weitergeführt werden konnte. Die Kupferstecher haben diese Unregelmässigkeiten zwar verheimlicht, allein man kann sich an Photographien genügend davon überzeugen. Wir wissen, dass in der Mitte der Arbeit eine lange Unterbrechung stattfand und als Michelangelo die Malerei wieder aufnahm, drängte er ungestüm nach gesteigerter Grösse. Gleichzeitig ändert sich der Farbenstil. Die frühen Geschichten sind bunt gehalten, blauer Himmel, grüne

¹⁾ Wahrscheinlich ist mit dem neuen Masstab auch ein Wechsel in der Idee eingetreten und eine neue Folge von Geschichten acceptiert worden, denn es lässt sich nicht vorstellen, wie mit dem Masstab der »Sündflut« die wenig figurenreichen Geschichten der Schöpfung in den Raum hätten komponiert werden können. Einen solchen Wechsel in der Generalidee wird man auch deswegen annehmen müssen, weil das »Opfer Noahs« bekanntlich an seinen Ort gar nicht passt, sodass schon ältere Erklärer (Condivi) statt dessen das Opfer Kains und Abels sehen wollten, um den chronologischen Faden nicht zerreißen müssen. Doch geht das nicht.

Wiesen, lauter helle Farben und lichte Schatten. Später wird alles gedämpft, der Himmel weisslich-grau, die Kleider stumpf. Die Farbe verliert das körperliche, sie wird wässriger. Das Gold verschwindet. Die Schatten gewinnen mehr Gewicht.

Von Anfang an hat Michelangelo die Decke in der ganzen Breite vorgenommen, also Geschichten und Prophetenfiguren gleichzeitig gefördert. Nach der grossen Unterbrechung hat er in gleicher Weise fortgefahren, und erst zuletzt dann die unteren Figuren (in den Gewölbekappen und Lünetten) in einem Zuge rasch hinzugemalt.

3. Das Juliusgrab.

Die sixtinische Decke ist ein Denkmal jenes reinen Stiles der Hochrenaissance, der das Dissonierende noch nicht kennt oder noch nicht anerkennt. Das plastische Gegenstück dazu würde das Grab für den Papst Julius sein, wenn es so ausgeführt worden wäre, wie die Projekte damals lauteten. Bekanntlich ist es aber erst spät in sehr reduzierter Grösse und in einem anderen Stil ausgeführt worden und von den alten bereits vorhandenen Figuren hat nur der Moses Platz gefunden, während die sogenannten sterbenden Sklaven ihre eigenen Wege gegangen sind und schliesslich im Louvre eine Unterkunft gefunden haben. Es ist somit nicht nur zu beklagen, dass ein grossartig entworfenes Monument verkümmerte, es fehlt uns überhaupt ein Denkmal von Michelangelos »reinem« Stil, denn die — in weitem Abstand anschliessende — nächste Arbeit, die Lorenzo-Kapelle, geht schon in ganz anderen Stilgeleisen.

Es ist hier der Ort, von Grabmälern etwas Allgemeines zu sagen. Die Florentiner hatten einen Typus des prunkvollen Wandgrabes entwickelt, den man sich am besten vergegenwärtigt mit der Erinnerung an das Grab des Kardinals von Portugal auf San Miniato von Antonio Rossellino. Das Charakteristische ist die flache Nische, in die der Sarkophag eingestellt wird, mit dem Toten auf dem Paradebett darüber. Oben im Rund die Madonna, die lächelnd auf den Daliegenden herabsieht, und muntere Engel, die das kreuzumwundene Medaillon im Fluge gefasst halten. An der Bahre sitzen zwei nackte kleine Buben und versuchen ein weinerliches Gesicht zu machen und darüber erscheint, als Pilasterkrönung, noch ein Paar ernsthafter grosser Engel, die Krone und Palme heranbringen. Die Nische ist eingerahmt von einem zurückgeschlagenen steinernen Vorhang.