



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

1. Der Bildner

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)

stische Schöpfungen hat er immer aus eigenstem Antrieb verkörpern wollen oder auch in anderem Material unwillkürlich zum Dasein geboren. Es wäre doch ebenso unerlaubte wie gefährliche Willkür, diesem Gange seines Künstlerwillens nicht auch unsrerseits zu folgen. Die wichtigsten Urkunden für die Entstehung des Barock sind Michelangelos Skulpturen; der Bildner muss zuerst zu Worte kommen.

Wenn von dem grössten Plastiker der Frührenaissance, Donatello, mit Recht gesagt worden ist: Altertum und Mittelalter haben an seiner Wiege gesessen, haben ihre Gaben gespendet, ihre Lieder gesungen und um die Wette seine ersten Jahre bestimmt, um ihn schliesslich einander streitig zu machen; aber keins von beiden hat ihn ganz gewonnen, weil er, ein Kind der neuen Zeit, aus beiden erwachsen, von beiden erzogen, von dem einen nicht lassen kann, um dem andern allein zu folgen, eben ein Neues war, das sich von allem Früheren unterschied,¹⁾ — so darf dies ebenso von Michelangelo gelten. Denn auch er hat mit der heidnischen Antike, wie mit dem christlichen Mittelalter gerungen, um sich selber durchzusetzen, wie eben er geartet war. Er ist in seinen Jugendwerken ein Angehöriger des fünfzehnten Jahrhunderts gleich den andern Meistern im letzten Viertel des Quattrocento, und es wäre gänzlich unhistorisch und gänz-

1) Schmarsow, Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Meisters und die Reihenfolge seiner Werke. Breslau und Leipzig 1886.

lich unpsychologisch, aus einzelnen unläugbaren Symptomen, die als Vorboten seiner persönlichen Eigenart auftreten, den geborenen Meister des „grossen Stiles“ oder gar des Barock selber konstruieren zu wollen. In den Blütetagen der Hochrenaissance steigt Michelangelo dann neben Lionardo und Bramante zur glücklichen Vereinigung jener beiden Mächte, der Leibesschönheit und der Seelenschönheit auf, in originaler Schöpferlust, eingeweiht in die heiligsten Mysterien des Platonismus, in dem die Besten seiner Zeit des Heidentums und Christentums Versöhnung fanden. Und endlich wird er, nach dem schnellen Fall des Medicäerglückes, nach dem Tode Rafaels und der Zerstreuung seiner Erben, zum Vater des Barock. Natürlich nur durch Elemente, die von früh an in ihm steckten, aber als die Zeit erfüllet war, nicht schon am Ende des Quattrocento, noch unter dem heitern Sonnenschein der Hochrenaissance, nicht vor den Tagen auch ihres Niederganges.¹⁾

Während die Plünderung Roms das Ansehen der glänzenden Hauptstadt erschütterte, und alle Gemüter, tief herabgedrückt, noch Schlimmeres erwarteten, — schuf Michelangelo das Erstlingswerk eines

1) Es liegt am Fortschritt der Kunstwissenschaft im allgemeinen, dass die früheren grossen Biographieen Michelangelos diese Stufenfolge nicht betonen und, wie es künftig geschehen muss, zur Grundlage ihrer ganzen Disposition machen. Erst dann tritt auch das Verhältnis der Spätrenaissance zu Michelangelo in das rechte Licht, nämlich als negatives gegenüber dem Barockmeister, positiv nur durch seinen Beitrag zur Hochrenaissance bestimmt.

neuen Stiles, mit einem Wurf die Reihe der Riesen-
kinder in der Grabkapelle der Medici. Die Zer-
knirschung der Glücklichen wird für ihn zur Einkehr
in sich selbst; mit der Kraft des Geistes, die er
immer betätigt, sobald er sich selber gefunden, greift
er in das eigne Innere, greift er tiefer in die Ge-
heimnisse der Seelenwelt, als die andern Meister der
Hochrenaissance im Glück des Genusses es je ver-
suchten. Und diese Verinnerlichung des Ideen-
gehaltes bedarf notwendig einer stärkern Unterlage,
den Gedanken zu tragen, damit der plastische Kör-
per unter der Intensität des Ausdrucks, unter dem
tragischen Widerspruch der Gebärde nicht zusammen-
breche, gleich den mimisch lebhaften, aber leiblich
kaum lebensfähigen Gebilden der gotischen Skulptur.
Deshalb greift er mit seiner Titanenhand auch tiefer
in den bildsamen Stoff und nimmt ein gewaltiges
Maß von Materie zur Durchgestaltung auf.

Es ist neuerdings wenigstens anerkannt, dass
Michelangelo in den ersten Jahrzehnten des sechzehn-
ten Jahrhunderts seine Statuen noch wesentlich um
ihres schönen Körpers willen bildete, dass die gleich-
mäßige Durchbildung und Belebung der mensch-
lichen Gestalt auch sein Ziel war. Das letzte Werk
dieser Art ist der milde Christus als Sieger über den
Tod in S. M. sopra Minerva, das Ideal des Menschen-
sohnes nach dem Herzen der Renaissance, die Ver-
herrlichung eines schönen Mannes von römischem
Gewächs in reiner Nacktheit, durchaus dem Auf-
erstandenen in Rafaels Karton verwandt. Dieser
1514 bestellten, aber erst 1521 vollendeten Statue

zu Rom sind noch die Idealportraits der Medici, in der Grabkapelle zu Florenz, am nächsten verwandt, in Auffassung sowol wie in Arbeit. Während die Kapelle selbst in Plänen seit 1519 vorbereitet war, beginnt die Ausführung, nach dem Verzicht auf die Fassade, seit 1521. Durch die politischen Ereignisse unterbrochen, wird sie 1524 erst wieder aufgenommen und bis 1527 so weit gefördert, wie sie überhaupt gedieh.

Die lagernden Gestalten von Tag und Nacht, Morgen und Abend, bezeichnen den Anbruch einer neuen Zeit und zugleich das Verhängnis ihres Ablaufs. Es ist ein andres Geschlecht, so grundverschieden von jenem Ideal der Renaissance, als wäre nach dem jähen Untergang des goldenen Alters mit diesem einen Schöpfungsakt ein ehernes geboren. Michelangelo erscheint wie Deukalion nach der Zerstörung der menschlichen Wesen: aus den Steinen, die er hinwirft, weckt er sich Nachkommen; aber sie bewahren die Felsnatur ihres Ursprungs. Um ihretwillen allein schon nennen wir Michelangelo den Vater des Barock.

Über das Wesen dieser plastischen Gebilde sind die Stimmen enig. Die herkulische Bildung fällt zunächst ins Auge: „mit allem Streben, der Statue die vollkommenste Wirklichkeit zu verleihen, um derentwillen er durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äusserungen der menschlichen Form und Bewegung zu ergründen trachtet, sucht er doch nur das Übermenschliche,“ schreibt Jakob

Burckhardt. „Ein Bild der gealterten Menschheit, die sich nicht mehr in naivem Behagen ihres Lebens im Leibe freut, sondern ihn nur als Werkzeug des Geistes gebraucht,“ sagt der Anatom Henke, — „diese Gestalten lassen die wirklich verständliche Beseelung des Körpers, das Spiel seiner Muskeln, die Stellung der Knochen mit gesteigerter Deutlichkeit erkennen, als wenn wir es im eigenen Körper nachfühlten.“ „Die natürliche Harmonie zwischen Leib und Seele, die Verkörperung des Lebens in vollem Gebrauch seiner Organe wird zur Dissonanz, wenn die Glieder getrennte Wege geführt werden, dies hierhin, dies dorthin geworfen, das dritte sich selbst überlassen.“ Die harmonische Schönheit der Menschengestalt nach dem Vorbild der reinsten antiken Meisterwerke ist also aufgegeben die gleichmäßige Belebung des plastischen Gebildes durch mimische Gebärde gesteigert, um des stärkeren Ausdrucks willen, und dies Hervorbrechen des Innenlebens durch gigantische Bildung nach Art spätrömischer Kolossalfiguren unterstützt, ja es ist so viel wie möglich ins Physische übertragen, so dass es mit der Stärke eines elementaren Naturereignisses uns entgegendringt. „Je mächtiger sich die Muskeln auf diesen Schultern und Schenkeln häufen und auf einen grossen Kraftvorrat schliessen lassen, je mehr haben wir den Eindruck der Masse, die zu nichts nütze ist, weil die Seele sie nicht mit Lust verwendet, sich also auch nicht wol und wie in ihrem eigenen Leibe darin zu Hause fühlt,“ meint der Anatom; aber desto zwingender entsteht auch der Eindruck

des Werdens von Innen her vor unsern Augen und des unläugbaren Zusammenhangs zwischen der sinnlich sichtbaren Hülle und dem geheimnisvollen Kern, aus dem die erste wie die letzte Regung seelischen Lebens stammt. Sowie sich der Impuls weiterstralend im Ganzen ausbreitet, so verflüchtigt sich der Hinweis auf den Ursprung, und das Leibliche an sich, das vegetative Gewächs selber scheint, das Äusserliche, der Sitz und Schauplatz des Seelenlebens. Je einseitiger das Motiv und seine Steigerung von Innen her, desto notwendiger fordert dies Festhalten des Augenblicks, dies Hängenbleiben im ganz Transitorischen eine Ergänzung nach der Seite ruhigen Bestandes und unbezweifelbarer Existenz, desto unentbehrlicher wird die Quantität der Materie, der Aufwand von Naturfülle, die herkulische Bildung und die Nacktheit der Leiber. Als ächter Bildhauer rechnet Michelangelo auch bei stärkster psychologischer Vertiefung in das Seelenleben mit der Ausdrucksfähigkeit des ganzen Körpers und aller seiner Gliedmaßen, im Zusammenwirken hier, im Auseinanderbleiben da, überall mehr als mit dem Mienenspiel allein. Deshalb kann er vollends in diesen lagernden Gestalten die Gewandung gar nicht brauchen, deshalb erscheinen diese Titanen aber auch dem modernen, der Nacktheit so ganz entfremdeten Menschen so leicht als äusserliche Bravourstücke, wol gar als seelenarme und gemütsleere Gebilde. Aber gerade sie sind nichts weniger als das, wenn auch übermenschlich an Innerlichkeit und Seelengrösse, gerade sie sind künstlerische Taten in voll-

stem Umfange und Eroberungen für die Bildnerei von unmittelbarster Wahrhaftigkeit.

Ebenso entscheidend für die Kunst des Barock wie dieses Verhältnis zwischen Motiv und Körper, zwischen Mimischem und Plastischem der Einzelfigur, ist die cyklische Komposition. Es war die Vereinigung einer Mehrzahl von Statuen zu einem zusammenhängenden Ganzen geplant, das nur teilweise zur Ausführung kam, und auch so nicht einmal zur Aufstellung durch Michelangelo selbst. Vier Liegende und zwei Sitzende sehen wir an den Grabmälern jetzt, die Liegenden unten paarweis gesellt und doch einander entgegen, die Sitzenden einander gegenüber im Kontrast und doch ein Paar von Brüdern. Diese oberen sind bekleidet, Idealportraits abgeschiedener Persönlichkeiten; die unteren nackt, riesenhafte Naturwesen, deren Gebaren sich so persönlich zum Ausdruck eines ganz subjektiven Widerspruchs gegen das eigene unausweichliche Dasein zuspitzt, dass sich ein Individuum und sein Geheimnis, die Stunde seines Lebens selbst sich offenbart: Morgen und Abend, Tag und Nacht; aber diese Zeiten in einer Grabkapelle, im Angesicht des Todes, also im Banne eines unerbittlichen, alle Daseinsfreude wie alle Lebenstätigkeit lähmenden Gedankens. Der Morgen ein verzweifelttes Erwachen, des Tages Vollkraft starr, dem Hohn auf sich selber anheimgegeben, der Abend erst müde zu sanfterer Wehmut geneigt, und die Nacht, umhergeworfen, mitten in ruhelosem Seelenschmerz vom Schlaf übermannt, Erlöserin ins Dunkel der Vergessenheit zurück. Und über dem Auf und

Ab dieser wiederkehrenden Bewegung die beiden sitzenden Fürsten, zu Herren dieser Welt, zu Machthabern dieses Daseins berufen, der Denker hier, der Handler dort, mit dem Blick nach Innen und nach Aussen, aber beide erstarrt, der eine im Grübeln, der andre im Wollen, als entschleierte sich eben das Bild von Sais und zeige das Medusenhaupt des Todes.¹⁾

Als plastisches Werk nicht so sehr den gemalten Propheten an der Decke der Sixtina, als vielmehr diesen cyklischen Gestalten der Medicäerkapelle verwandt, erscheint auch der Moses in S. Pietro in vincoli. Auch er ist mit einer Mehrzahl von Figuren in Zusammenhang gedacht, in seiner einseitigen Behandlung nur so erklärbar, nachträglich erst — in verzweifelter Resignation — so als Hauptstück unten aufgestellt, wie er jetzt — immer unvorteilhaft — gesehen wird. Auch hier die nämlichen Grundlagen des künstlerischen Schaffens wie dort, die Steigerung der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, wie der geistigen Energie, mit der er den gewaltigen Ausbruch zurückhält, zum Eindruck eines Übermenschlichen. Nicht allein der Knochenbau, Umfang und Grösse der Körperformen gehen über das gewöhnliche Mafs auch der Helden des menschlichen Geschlechtes hinaus, sondern Arme und Hände zeigen anerkanntermassen das charakteristische Leben dieser

1) Vgl. *Dialogi di Messer Donato Giannotti* (Firenze 1859); L. v. Scheffler, *Michelangelo* (Altenburg 1892) und neuerdings O. Ollendorf, *Preuss. Jahrb.* 81, 2 (1895).

Teile auf eine Weise hervorgetrieben, die in Wirklichkeit nicht so vorkommt. Ja, der Kontrast der Haltung des rechten Armes, der fest aufgestützt auf die Gesetztafeln drückt, und der planlosen Bewegung dieser Hand, die mit gekrümmten Fingern in die Locken des Bartes greift, dieser mimische Widerspruch ist notwendig; denn er ist kein müßiges Spiel, sondern das unwillkürliche, mechanische Arbeiten, das Überströmen der Innervation unter der Hemmung des Willens, dessen furchtbare Anspannung sie verrät, gegen eine solche Wucht verhaltener Körperkraft noch aufzukommen mit der Herrschaft des Geistes. Man fühlt, wie bei solchem Widerspruch zwischen vorhandener Lage und vorbereiteter Bewegung die Gelenke in den Fugen knirschen, als gälte es biegen oder brechen.

Die weiblichen Gestalten, die jetzt zu beiden Seiten des furchtbar drohenden, auf seinem Tronsitz festgebannten „Jupiter tonans“ angebracht sind, und, in ganzer Figur gezeigt, nur dazu dienen, den Eindruck des Übergewaltigen erst recht hervorzuheben, entsprechen als minder erfreuliche Beispiele doch dem selben Stil, der allein die Summe der anerkannten Eigenschaften, Vorzüge wie Mängel, erklärt. Die doppelte Bewegung in der Einen, die soeben auf dem Schemel nach rechts gekniet hat und aufstehend sich ebenso im Gebet mit dem Oberkörper nach links wendet, die unwillkürlich hervorgebrachten Gewandmotive der Andern, das „Grandios-Neutrale“ der Köpfe, das „Unpersönliche“ dieser beiden Wesen, die zwei Seiten der weiblichen Natur in vertiefter

Auffassung und plastisch gesteigert, indes nur als Folie des Heros selber geben, sie gehören einer Komposition an, deren Rechnung überall aus dem Ganzen bestimmt, auf das Ganze geht und ihre stärksten Mittel alle auf eine bestimmte Stelle wirft, die rücksichtslos dominieren soll.

Der Abfall alles Übrigen darf um so weniger befremden, als Michelangelos bildnerische Kraft sich damals (bis 1545 entstand das Grabmal) in Architektur und Malerei zugleich ergießt: das Jüngste Gericht und die Umgestaltung des Kapitols — zwei entscheidende Aufgaben — beschäftigen ihn zur selben Zeit. Noch unter Clemens VII. beginnt er mit Entwürfen für die Altarwand der Sixtinischen Kapelle, mit deren Freilegung Paul III. 1534 Ernst macht; zu Weihnacht 1541 wird das fertige Werk enthüllt.

Die Mauerfläche, die sich darbot, ist anderthalb mal so hoch als breit. Dies Verhältnis der Dimensionen bestimmt den Charakter des Bildes ebenso mit, wie der Standort am Kopfende des länglichen, saalartigen Innenraums, ohne vortretende Gliederung an den beiden Hauptwänden, die nur durch Fensterreihen oben und Bilderreihen darunter geteilt sind. Auf dem Wege des Betrachters, der durch die Sala regia hereintretend sich auf den Altar zu bewegt, ist nur eine Zwischenpause gegeben: in dem Durchgang durch die marmornen Schranken, die den Vorraum für die Laien vom Hauptraum für die Geistlichkeit trennen. Daher die Anordnung eines höheren und