



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

Das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle - Komposition - Gestalten -
Capella Paolina.

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

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

eines tieferen Mittelpunktes im Bilde, deren letzterer sich seiner Stelle gemäß dem oberen unterordnet; daher auch die Herrschaft der Höhenaxe zwischen diesen beiden Kraftzentren über die Gesamtheit aller Körper, die auf der ganzen Bildfläche zur Erscheinung kommen.

Diese Wand ist nicht der unendlich freie Raum der Welt, in die man hinausblickt, sondern wie eine Kluft von den höchsten Höhen des Firmaments bis in den untersten Abgrund, wo die Hölle sich auftut, wie ein Spalt zwischen beiden Hemisphären des Alls, der vom Innenraum der einen Seite gesehen, nur die Tiefe eines starken Reliefs zu klarer Anschauung kommen lässt, während Wolken, Licht, Bläue, Nebelschleier oder Qualm und Finsternis das Weiterdringen des Auges hindern. Somit bleibt der gewaltige Umschwung, der sich hier vollzieht, die ewige Scheidung von Oben und Unten, die nach Joëls Prophezeiung „im Tale Josaphat“ geschehen soll¹⁾, von der Schwelle des Schattenreiches, wo Minos und Charon ihres Amtes walten, und der Erdoberfläche, wo die Gräber sich öffnen und die Seelen ihre Leiber wiederfinden, bis zum Triumphzug der himmlischen Heerschaaren mit den Waffen Christi ganz oben, durchaus nur nach den Formgesetzen der Körperbildnerin darstellbar, wird alles in plastischer Bestimmtheit ausgemalt. Und von dem Endpunkt des einspringenden Gewölbzwickels oben bis hinunter auf das Zeichen des Altares geht die

1) Proph. Joel III, 2, vgl. auch Dante, Inferno X, 11.

Vertikalaxe dieses Zeichenreiches, als Dominante der Reliefkomposition, von der alles abhängt, was für das Auge des Betrachters in die Erscheinung tritt.

Am untern Pol dieses Magneten posaunen die Engel des Gerichts und rufen die Toten aus den Gräften der Erde, wie aus den Tiefen des Meeres empor; am obern Ende wirkt die Machtgebärde des Richters, die das bisherige Naturgesetz aller Körper aufhebt, und anstatt der Schwere dem innern Wert befiehlt, das Oben und Unten zu entscheiden. So kommt Bewegung in die Masse der Gestalten, Bewegung, die allem Erwarten widerstreitet, und das Wunder vollzieht sich, das Entsetzen hier und Seligkeit dort hervorbringt. So füllt sich die Luftregion mit Leibern trotz der Erdschwere, ja dieses wiedergewonnene Fleisch befreit sich von allem vergänglichem Beiwerk und stellt sich, nach dem Herzen des ächten Bildners, in voller Nacktheit vor Augen, hier einzeln in mancherlei Haltung und Betätigung, dort zu Gruppen vereint, ja zu Knäueln geballt im Handeln und im Leiden. Dort zur Rechten des Gottessohnes steigen die Auserwählten aufatmend, ahnend, sehnend, jubelnd zur Seligkeit hinauf; hier dagegen, wo er abwehrt, sinken die Schuldigen, von ihrer eignen Sünden Last gezogen, dem Ort der Strafe zu; denn „die Gerechtigkeit treibt diese Scharen“, heisst es bei Dante, „und wandelt ihre bange Furcht in Gier.“ So verzweifelt sich ihr Leib zurückbäumt vor dem Abgrund, so unausweichlich gehen sie zu Grunde. Wo aber Gewissensangst auch in diesem Augenblick versagt, da wird dem Bösen vollends

Macht gegeben, an sich zu reissen, was der Finsternis verfiel. So entsteht überall für unser, Ursach und Wirkung suchendes, Betrachten der Eindruck der Bewegung, selbst da, wo im unabsehbaren Raume, der nach unten wie nach oben sich fortsetzt, ein scheinbares Verweilen im Übergang sich einstellt. Mitten im Aufstieg und im Sturze des Gestaltenstromes breitet sich die werdende Gränze zwischen Oben und Unten, ein Hangen und Bangen in schwebender Pein, die Region der Peripetie, zum Eingang in die ewige Freude dort, zur furchtbaren Katastrophe hier.

Unten ist Alles im Werden und Wachsen oder im Verschwinden und Vergehen, in Aufruhr und Empörung oder im Bann des Unbewusstseins und des langen Schlafes seither, in klaffendem unvereinbarem Gegensatz diese Ströme des Geschehens, ein chaotisches Ringen zwischen Leben und Tod. Droben dagegen löst sich aller Widerspruch zwischen Körperschwere und Seelenschwungkraft, oder zwischen Selbsterhaltungstrieb und Gewissenslast in Klarheit und Ordnung auf. Die Massen umgeben ihren Pol in konzentrischen Bahnen wie Planeten ihre Sonne, ja im äussersten Grunde dehnt sich, wie eine Milchstrasse, noch eine letzte Sphäre, wo wir nur Köpfe noch hervorschauen sehen, von Seligen, deren Blick am Gottessohne hängt, als gewinne die Unendlichkeit nur Gestalt durch seinen Anblick, wie nur was zum Lichte eingeht auch sichtbar in Erscheinung tritt. Hier oben sind Bewegung und Beharrung Eins, weil die Ewigkeit sich auftut.

Schmarsow, Barock und Rokoko.

5

Damit haben wir abermals, wie im statuarischen Schmuck der Medicäerkapelle, dessen Höhepunkt noch die Madonna bezeichnen sollte, hier im Freskobilde der Sixtina zu Rom, das Kompositionsgesetz des neuen Stiles gefunden, — eine Schöpfungstat Michelangelos. Eine Richtung durchwaltet das Ganze, und zwar, der natürlichen Wurzel alles bildnerischen Schaffens gemäß, die Höhe. Aber sie vollzieht sich nicht in harmonischem Wachstum, im Einklang aller Teile und stetiger Entfaltung nach dem uranfänglichen Gesetz des Keimes bis zur Blüte, sondern sie nimmt den Gegensatz in sich auf und gelangt erst durch den Widerspruch, in gewaltigem Umschwung, der sie im Innersten durchwühlt, zur Abklärung im Erfolg des Dranges. Unten herrscht das Streben, oben erst Erfüllung, und zwischen Beiden erhält sich die Spannung, die erst Jedem von beiden seinen Wert bestimmt.

Es ist dasselbe Verhältnis der Teile zum Ganzen, die man in Rafaels Vermächtnis, der unvollendet hinterlassenen Transfiguration gefunden hat: unten der Widerspruch zwischen der Qual der Hilfsbedürftigen mit dem besessenen Knaben und der Ohnmacht der strebenden Jünger, die Spannung im Hinweis auf den Einzigen, der helfen kann, aber droben weilt im Lichte der Verklärung, zum Schauen des Ewigen entrückt. In Rafaels letztem Gedanken also eine Vorahnung des Neuen, das Michelangelo im Jüngsten Gericht zum Kompositionsgesetz des gewaltigsten Gemäldes erhoben hat, und zwar im Gegensatz gegen alle Eroberungen der Harmonie, gegen

alle Entdeckungen des Malerischen, die ein Tizian vor Augen gestellt oder ein Correggio in der Verborgenheit gezeitigt hatte.

Der Altarwand der Sixtinischen Kapelle gegenüber wird, wie gesagt, wol niemand den Mut haben vom „malerischen Stil“ dieses Freskobildes zu reden; denn es zeugt in der Tat nach jeder Hinsicht für das Gegenteil, bedeutet die bewusste, rücksichtslose Wendung zum eminent Plastischen. Darin liegt, rein künstlerisch genommen, erst die genetische Erklärung für die weitere Konsequenz, die damit in den Kauf genommen werden musste, eben das, was Jakob Burckhardt vom ideellen Standpunkt aus als den „grossen Hauptfehler“ dieser wunderreichen Schöpfung bezeichnet hat: „die Aufhebung jedes kenntlichen Unterschiedes zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten“. Nacktheit gehört wesentlich zur Äusserung der erhöhten Macht, mit der Michelangelo seine Gestalten bildete, meint er; aber beide gehören, wie die Statuen der Medicäergräber uns gelehrt, auch wesentlich zur Äusserung des gesteigerten Innenlebens, zur Metamorphose der Seelen, die hier vollzogen wird; gesteigerte Leiblichkeit und ungeschmälerte Nacktheit sind die Voraussetzungen, ohne welche die Wiedergewinnung des Fleisches und die Scheidung der Geister zugleich sich gar nicht versinnlichen liessen, nachdem einmal die symbolische Sprache der mittelalterlichen Kunst verlassen war, und die Wirklichkeitstreue der Renaissance Generationen hindurch die Grundlage alles Dichtens und Trachtens der Maler bestimmt hatte. Denkt man

sich nun aber statt des frommen Fra Angelico oder des gesinnungstüchtigen Ghirlandajo bei der Darstellung der letzten Dinge einen Bekenner des plastischen Prinzips wie Signorelli oder vollends Michelangelo, den Urheber des Schlachtkartons mit den badenden Soldaten, ja der Deckenmalerei in der Sixtina selbst, so markieren sich deutlich die Etappen der Vorbereitung für dies Neue, das sich eben damit trotz der Personalunion als wesentlich Anderes, von allem Früheren auch der Hochrenaissance unterscheidet.

Mit der Aufgabe das Jüngste Gericht auf dieser Altarwand vor Augen zu stellen, wird der Meister durch das Vorhandene selbst schon zu einer höchsten Steigerung gedrängt, im letzten Teil des grossen Ganzen über die künstlerische Ökonomie, die bis dahin in diesem Raum gewaltet, hinaus zu gehen veranlasst, je mehr er selbst die Komposition im Grossen zu handhaben weiss, die er bei allen Andern vermisste. Und er selbst ist mittlerweile über Alles hinweg. Die Päpste, die bis dahin sein Leben bestimmt, — Julius II., Leo X., Clemens VII., — sind dahin gesunken; die Künstlergeneration, die mit ihm das Quattrocento zur Hochrenaissance hinaufgeführt, — Bramante, Lionardo, Rafael, — sind ebenfalls dahin, kein Grosser mehr übrig als er, und die ganze Erbschaft der Ansprüche ebenso wie der Errungenschaften fällt auf ihn allein. So wird er zum Künstler der ewigen Stadt, wie kein Zweiter vor ihm es ausschliesslich gewesen, und der Sitz der Weltherrschaft, der Imperatoren wie der Päpste, überträgt all seine

Vollmacht auf den Einzigen, der aufs Neue den beiden Eltern der Renaissance, dem Mittelalter und der Antike gegenübersteht, die auf ihn als ihren Stammhalter blicken. So berät er sich mit Platon hier, mit Dante dort, ein gewaltiger Geist, der allen hergebrachten Denkweisen gleich überlegen, durch keine Rücksichten mehr gebunden, den ewigen Geheimnissen der Aussenwelt und Innenwelt ins Auge schaut, nur auf das Eine noch erpicht, ihre letzten Rätsel zu fassen. Aber es ist, wir wissen es und erwarten es nach seinem zornigen Bekenntnis nicht anders, ein Bildnergeist, der hier des Schöpferamtes waltet, und wie er dort oben an der Decke als Vertreter Jehovahs den Anfang dieser Welt und die Erstgeburten der Menschheitsgeschichte geschildert, nun hier als Vertreter Christi das Ende dieser Welt und die letzten Dinge beim Aufgehen in die Ewigkeit verkörpert. Er kann nicht anders als plastisch denken und plastisch malen; seine Kunst, die Körperbildnerin allein, führt ihm die Hand, auch wo es gilt das All zu bewältigen und die unsichtbaren Ereignisse der Geisterwelt im neuerworbenen Leibe zu versinnlichen, und zwar für Menschensinn, der noch im Irdischen befangen leibt und lebt, und wie der Meister selbst ein Jahrhundert lang plastisch zu sehen gelernt hatte. So „schwelgt er in dem prometheischen Glück“ alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung und Verschlingung menschlicher Gestalten zu erschöpfen. Nicht die „malerischen“, wie Burckhardt meint, sondern die „plastischen Gedanken“ sind im Ganzen das Bestimmende gewesen.

Deshalb darf man überall nach dem Warum und Wie der Haltung und Wendung fragen und wird Antwort erhalten; denn kein Teil ist in dieser Hinsicht vernachlässigt. So ward der „neuen Generation himmlischer Gestalten hier der letzte Stempel aufgedrückt“, ward der Christus zu „einem breit-schultrigen Heros, dessen Kopf an den Apoll von Belvedere erinnert, mit der selben siegatmenden Hoheit in den Zügen“, wie Herman Grimm hervorhebt; so „kam das Ungeheure in die Leiber hinein, das gewaltig Muskulöse“, das den neuen Stil so wesentlich bestimmt.

Kein Wunder, dass die Gedanken des Greises nach der Verkörperung des Jüngsten Gerichts sich nicht mehr fassen wollen, ohne die Berührung des Unendlichen, dass sie in keinen engern Rahmen, in keine beschränkte Hauskapelle mehr eingehen, da er zu gleicher Zeit als Architekt seine durchgreifende Tätigkeit im Grossen walten liess. Ich meine die Malereien der Cappella Paolina, wo Christus als Verkörperung eines Blitzschlages herunterfährt, umgeben von nackten Jünglingen, die gleich dem Donner durch die Wolken rollen, während unten der Verfolger Saulus, wie ein herabgestürzter Moses, sich am Boden krümmt, sein Rösslein und seine Knappen in Furcht auseinander fahren, — das Ganze dieses Bildes, wie die Kreuzigung des Petrus gegenüber, vor Allem unglücklich durch den Zwang, sich in das Breitenformat des Wandfeldes zu schicken.