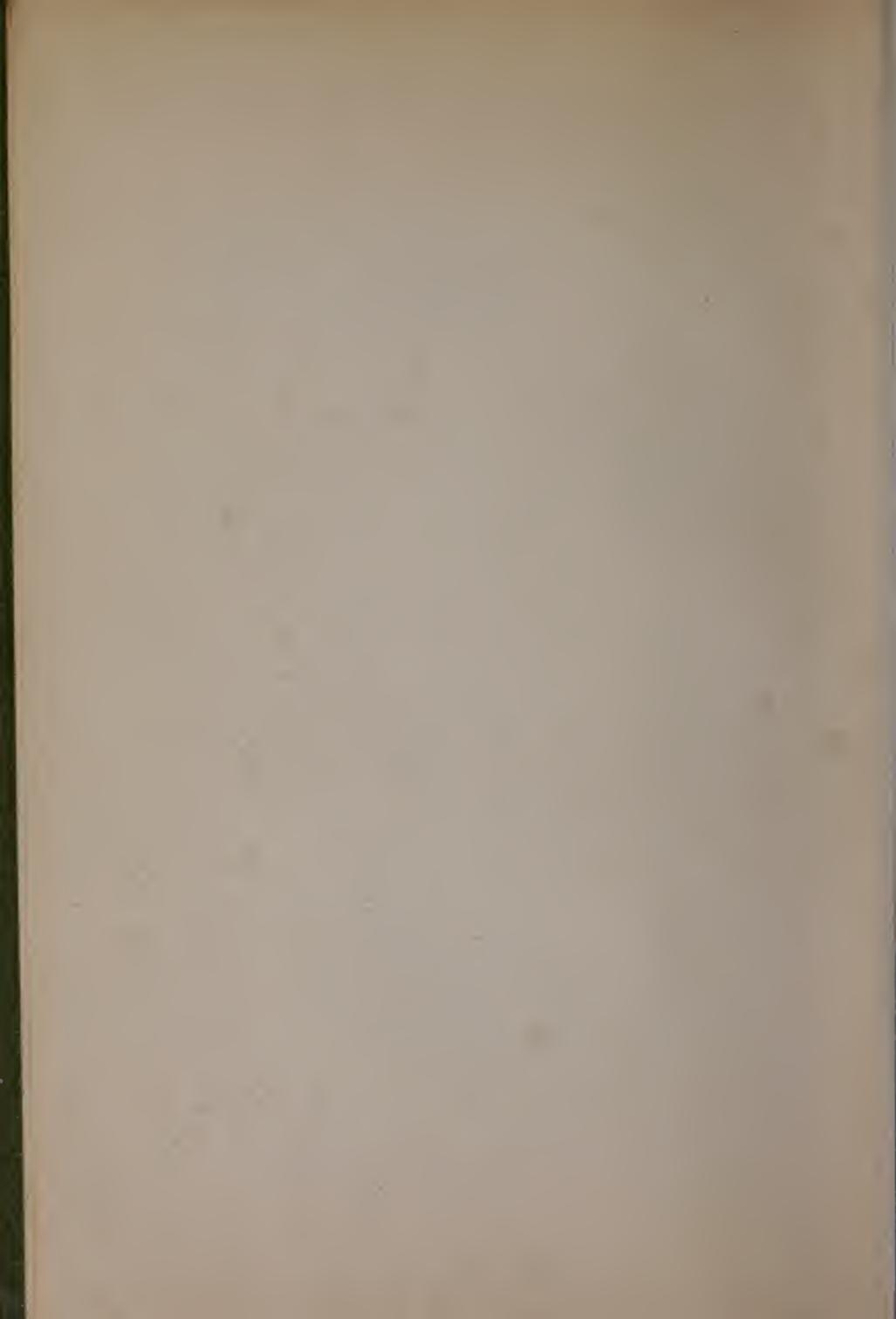


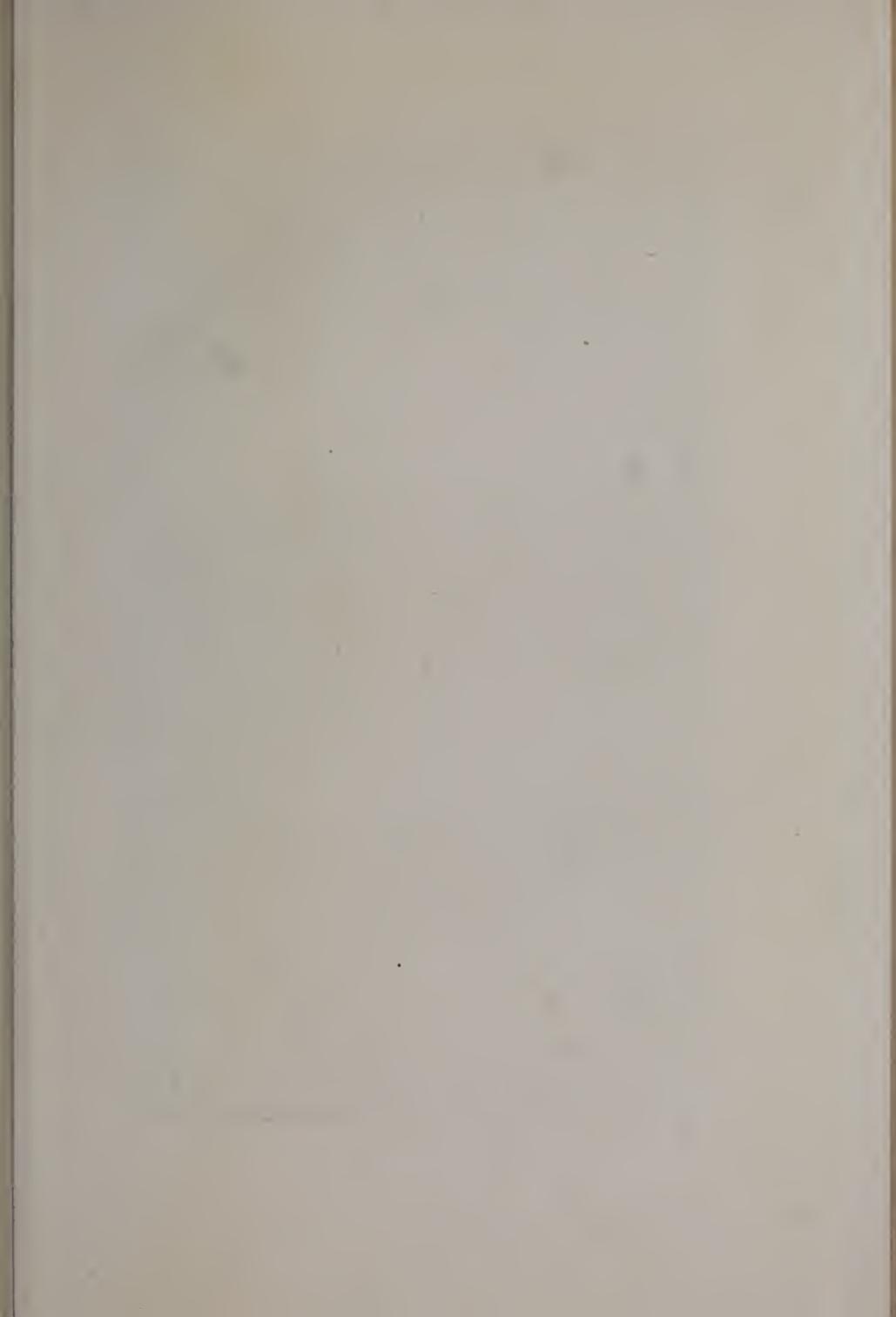
Oscar Bie

Romantik in Italien

K2.40

ROMANTIK IN ITALIEN
Von Professor Dr. OSCAR BIE
(Veröffentlichung d. Lessing Gesellschaft
für Kunst - Wissenschaft, E. V. Berlin).







David des Michelangelo.

Wien Sept. 08
v. H.

Mandari.

Romantik in Italien

von

Oscar Bie



BERLIN W. 9

Verlag von E. Kantorowicz.

Alle Rechte, namentlich das der Übersetzung
:: :: in fremde Sprachen, vorbehalten ::~ ::



vor meiner Reise nach Italien sehe ich alte Papiere durch, um meine Erinnerungen aufzufrischen und die Richtung meiner Studien aufzunehmen. Da finde ich einen Essai über Michelangelo. Ich kann mich nicht erinnern, mich je für das Biographische und Chronologische sehr interessiert zu haben, weil es mir gleichgültig erschien gegenüber der Lebenswirkung der Kunst. Auch damals schrieb ich keine Monographie, wie ich sehe. Ich war zu sehr Romantiker, um Gelehrter sein zu dürfen. Wie merkwürdig paßt das in diese Stimmung vor der Reise. Was suchen wir in Italien? Wollen wir wirklich lernen und trichtern? In diesem Lande, das unser aller Sehnsucht bleibt? Nein, wir suchen uns selbst dort, suchen die Anfänge unseres Wesens, das Heimatland unserer Kultur, und ein wenig auch die Sonne, die uns verloren ging hier unten. Wir sitzen in einer alten Mauernische unter einem Muttergottesbild und träumen von einer Zeit, die gewesen ist. Wie schön ist es, da zu sitzen, wieviel

OSKAR BIE

schöner, als auf dem Schiff am Nordkap, wo starre Sehenswürdigkeiten grober Natur sich häufen, die uns innerlich kalt lassen. Wir sind Romantiker in Italien, weil wir es sind. Wir sind Romantiker, wenn wir Renaissance studieren, wenn wir Fiesoles religiösen Visionen folgen oder auf St. Miniato stehen und über die Florentiner Dächer schweifen oder das Forum in Rom als Ruine genießen. Fort mit der Philisterphantasie, die sich erst beruhigt, wenn sie historisch Komplettes, wissenschaftlich Renoviertes erreicht hat. Wir lieben Italien, weil es das Land der Zerstörung war, und dennoch unser verwünschtes Heimatland bleibt. Hier kämpfte die südliche Sonne mit den Barbaren des Nordens. Hier lagerten sich antike, mittelalterliche, neue Kulturen übereinander, zu unentwirrbarer barocker Schönheit. Den Romantiker zieht das Barock. Rafaels klare Anmut ist ihm eine Vollendung, die unfruchtbar bleibt. Das Barock, all' diese fragmentarischen Lager und wilden Verschlingungen alten und neuen Geistes sind ihm ein Klima, eine Stimmung, eine Befriedigung, da sie fruchtbar werden. Wo sich die Zeiten reiben, wo Werdep Prozesse liegen, da ist sein Sinn. Hier unten

ROMANTIK IN ITALIEN

haben wir die Bibliotheken und den Amerikanismus. Dort oben ist die Scholle, immer wieder keimhaft und frühlingssüchtig.

Von all' diesen romantischen Problemen, die der Nichtgelehrte nach Italien mitnehmen möchte, scheint mir heut noch die Entwicklung des neuen plastischen Menschen das zentralste. An einem wesentlichen Punkte stößt Antikes und Modernes zusammen. Das Ideal, die antropomorphe Religion jeder Kunst, spricht sich hier aus. Der Mensch formt sich sein Abbild. Michelangelo vollbrachte es, den neuen Menschen zu erwecken, der nicht bloß künstlerisch bis in die Werke Rodins seine Laufbahn fortgesetzt hat, sondern auch geistig bis in die Ekstasen moderner Literatur fortleben durfte. Er öffnete den Mund, Künstlern und Dichtern. Vielleicht sogar der Wissenschaft und der Religion. Es setzte das Barocke hin, das noch immer trotz aller Gegenurteile unser Wesen ist — das Übergangswesen, das Januswesen, das Sehnen und Sterben, das Wollen und Verzweifeln. Dieser Michelangelo hat es geschaut und hingeschaffen. Er hat es erfüllt und uns alle dadurch gezwungen.

Was ich damals schrieb, war die Ahnung davon. Ich lasse es so, als Andeutung. Denn

OSCAR BIE

es ist mir lieber, zwischen den Zeilen, als auf den Zeilen zu lehren. Es ist eine Impression der Menschwerdung: populär genug, um von allen, die mit mir reisen, verstanden zu werden, und zur Nachahmung dieser Seh-, Fühl- und Denkübung zu reizen. Mehr beanspruche ich nicht, aber nur dies beanspruche ich wirklich. Nur dies empfiehlt die Aufzeichnungen, die ich jetzt folgen lasse.

* * *

Bei Santa Croce in Florenz, dem Westminster seiner Berühmtheiten, biegen wir in eine Nebenstraße, und bei Nummer 64 der Via Ghibellina haben wir die Galleria Buonarotti erreicht. Galleria, nicht Casa Buonarotti heißt sie offiziell. Denn es ist nicht ein Haus, in dem Michelangelo Buonarotti gewohnt und gearbeitet hat, sondern eines, das er seinen Verwandten schenkte, die es schließlich der Stadt übergaben. Der berühmteste dieser Verwandten — o, wie peinlich ist die Verwandtschaft mit einer Weltpersönlichkeit — war des Meisters Großneffe, dem man gar den Namen «Michelangelo der Jüngere» beilegte; er hat sich diese Verwandtschaft viel Geld

ROMANTIK IN ITALIEN

kosten lassen. Für mehr als 130000 Lire, heißt es, ließ er die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben seines großen Großonkels al fresco und all' olio malen, gab dessen Gedichte heraus (er «verbesserte» den Text), sammelte allerlei Hinterlassenschaften und richtete diese Galerie ein.

Nun, wenn man in Florenz ist, geht man ja schließlich in die Galerie; man geht hinein aus der bekannten Angst des Gewissens auf Reisen. Aber wenn man herauskommt, ist man so klug wie zuvor. Was hat man gesehen? Jene bombastischen Fresken, in denen nach dem Muster des Lebens Mariä oder der heiligen Ursula die wichtigsten Ereignisse um Michelangelo berichtet werden, der so gar nicht feierlich war. Ein paar längst populäre gute Jugendwerke; einige falsche Michelangelos; eine Reihe Zeichnungen und Brief-faksimiles; einige angebliche Thonmodelle des Meisters; und hunderterlei Sächelchen, die nur auf den schwierigsten Gedankenwegen mit ihm in Beziehung zu bringen sind, wie zwei Genien des Giovanni mit vier Girlanden, welche ein simbolo delle virtù di Michelangelo sein sollen. Ich erinnere mich, nicht eine Spur vom Geiste Michelangelos in diesen engen Zimmern empfunden zu

OSKAR BIE

haben. Ja, hätte er noch dort gewohnt, könnte man sich noch sagen: auf diesen Boden trat sein Fuß, in dieser Kapelle betete er, aus dieser Bibliothek nahm er sich in stillen Stunden seine Bücher. Aber da hiervon alles Phantasie bleibt und die Räume nur den Geist der etwas kindlichen Pietät seines Herrn Großneffen und den Geist der Fremdenindustrie atmen, so durchschreitet man schließlich wieder den Hof, den so langweilige Antiken umgeben, nicht erhoben, sondern ermüdet durch den Blick, der schwer und träge an so vielen Dingern herauf und herunter gegliedert ist.

Dieses Buonarrotihaus in Florenz mit seiner Bronzestatue über der Tür und seinem römischen Adler im Hofe, unter dem das Dantesche «*Che sovra gli altri come aquila vola!*» steht, ist so zu sagen das Nationalmonument Michelangelos. Wie schwächlich gegen den Mann selbst! Gegen den größten bildenden Künstler, den die Erde bis jetzt gesehen, den ewigen Typus des modernen Künstlers. Diese moderne Zeit baut dem Viktor Emanuel den halben kapitulinischen Hügel mit seinem Denkmal voll und spickt Platz für Platz mit den Monumenten der Helden des Blutes und der Diplomatie. Für die Dichter räumt sie schon

ROMANTIK IN ITALIEN

kleinere Plätzchen ein, und für die bildenden Künstler hat sie selten Zeit. Und doch kann man wohl sagen, daß Michelangelo wichtiger sei und denkmalswürdiger als die Brüder Cairolì. Er zählt unter die sieben Weltwunder der Menschenkultur. Er ist eine der Menschwerdungen eines bestimmten Geistes, die nur einmal geschehen, aber jahrhundertlang ausklingen. Er ist der Künstler des Menschenkörpers.

* * *

Es ist unendlich viel Gutes über Michelangelo geschrieben worden, und die beiden Werke Grimms und Springers — das eine voll Empfindung, das andere voll Kritik — sind in Deutschland populäre Bücher. Eine kurze Abhandlung wie die vorliegende reizt besonders, ihn auf einen springenden Punkt zu betrachten, auf seine Kunst im Menschenkörper, welche mir der Titel seiner ganzen Kunst zu sein scheint. In jedem Künstler sprudelt ein Quell, der sein ganzes Schaffen tränkt, auch in den zahlreichen Nebenadern. Ein jeder hat einen Drang in sich, der sich in der frühesten Jugend meldet und zeitlebens alles Sinnen und Schaffen sich unterwirft. Bei Michelangelo

OSCAR BIE

ist diese grandiose Einseitigkeit so wunderbar, daß man ihre Behandlung geradezu mit seiner Biographie gleichsetzen kann.

Seinen furiosen plastischen Formensinn bereitet die Jugend gleichsam vor. Er ringt stets mit den Verhältnissen. In kleiner Familie am 6. März 1475 geboren (sein Vater war ein armer Beamter des florentinischen Staates, seine Mutter starb früh), findet er nicht einmal zu Hause irgend eine Tradition der Kunst. Seine Vorfahren waren kleine Grundbesitzer und sein Vater widerstreitet seiner Laufbahn. Er scherzte später darüber, daß er zufällig die Frau eines Steinmetzen zur Amme gehabt hatte. Wie von fremd her kommt der rabiate Geist in ihn gefahren. Er besiegt den Widerstand seines Vaters schon zu dreizehn Jahren und tritt 1488 in ein Künstleratelier ein. Die Namen seiner Lehrer bleiben gleichgültig, weil sie ihn kaum beeinflussen. Er lernte mehr von den berühmten Fresken des Masaccio in der Karmeliterkirche und vor den Statuen im Garten der Medici bei San Maroc, wo der alte Bertoldo als Custode und peripatetischer Lehrmeister fungierte. Dort lernt ihn Lorenzo Medici kennen, der sein Talent zu schätzen weiß und ihn auch

ROMANTIK IN ITALIEN

in sein Privathaus zieht. Aber Lorenzo stirbt bald, und mit Piero kann sich der Künstler nicht gut stellen. Piero ist eine rücksichtslose Natur und hat bald ganz Florenz gegen sich. Noch ehe er verjagt wird, flüchtet Michelangelo infolge eines plötzlichen Überdresses. Es ist, als ob ihm der Boden bereitet werden sollte für das Hin und Her seines stürmischen Lebens, das nicht am wenigsten zu seiner stürmischen Kunst beitrug.

Er flüchtet nach Bologna, wo ihm schnell der Auftrag zuteil wird, an dem Dominikusgrabe im Dom plastisch tätig zu sein. Schnell ist er aber wieder in Florenz zurück, wo die neue Regierung einen neuen Ratsaal bauen will und sich die Künstler dazu bestellt. Aber es wird nichts Rechtes dort, es sind zu unruhige Zeiten. Michelangelo beschließt überhaupt, diese Gegend zu verlassen und nach Rom zu wandern. Er hat eine Empfehlung an einen Kardinal und hofft auch von Piero Medici, der in Rom lebt, Arbeit. Aber beides bleibt Illusion. Endlich kommt ein Lichtstrahl: der französische Gesandte beim Papst, den er kennen lernte, bestellt bei ihm die Pietà für die Peterskirche. Nach vier

OSCAR BIE

Jahren kehrt er — der Vater drängte sehr — nach der Florentiner Gegend zurück. Der nächste größere Auftrag, wobei ihm wieder römische Freunde halfen, macht ihm allerdings wenig Freude. Er soll für eine feierliche Familienkapelle, die sich die Piccolomini in Siena bauen, allerlei Statuenwerk liefern. Torrigiano, sein Vorgänger dort, war nämlich unter die Soldaten Cesare Borgias gegangen — es war derselbe, der als junger Mann Michelangelo die Nase platt geschlagen hatte. Trotz genauer Verträge arbeitete Michelangelo nur wenig für Siena und ließ es ganz liegen, als ihm der Domvorstand von Florenz den prachtvollen Auftrag gab, aus einem bereits daliegenden Riesenblock die Statue zu machen, die dann als der berühmte David erstand. Auch aus dem Auftrag der Wollweberzunft, zwölf Apostelstatuen für den Dom zu meißeln, machte er sich so wenig, daß nur der Matthäus in Umrissen fertig wurde. Er lebte ganz dem David. Nach verschiedenen anderen Arbeiten fesselte ihn dann am meisten der Auftrag, den er von der Florentiner Regierung zur Ausschmückung des großen Ratsaales erhielt. Florenz glaubte ja immer, endlich zur Ruhe zu kommen. Jetzt war

ROMANTIK IN ITALIEN

der Schrecken Italiens, Cesare Borgia, ungefährlich geworden, da Alexander VI. gestorben war; und Piero Medici, der letzte Prätendent, war im Garigliano untergegangen. Man wählte einen Republikpräsidenten auf Lebenszeit. Der Friede dauerte nicht lange, und die Anstrengungen, die die Künstler für das renovierte Rathaus machten, blieben auf dem Wege stecken. Lionardo sagte ab, Michelangelo vollendete nur den Carton. Papst Julius berief ihn nach Rom. Und er ging, wie die ganze Kunst von Florenz nach Rom ging; das Quattrocento wandelte sich zum Cinquecento. Die Zünfte der freien oberitalienischen Städte waren verarmt, die Fürsten vertrieben, der Staat in ewiger Unruhe. In Rom aber wurden die kunstsinnigen Päpste die höfischen Beschützer der Musen. Bis hierhin hatte sich Michelangelo redlich mit den bösen Verhältnissen der Kleinstaaten herumgeschlagen; in sein Sinnen und Schaffen mußte etwas von dieser gewaltsamen Heimatlosigkeit einfließen. Er mußte die Faust ballen.

* * *

Von den Werken, die Michelangelo in dieser ersten Zeit seines Lebens schuf, hat schon jedes

OSCAR BIE

einzelne sein großes Interesse. Wir besitzen über die Jugendwerke eine ganz vorzügliche Monographie des feinsinnigen Heinrich Wölfflin.

Wie ist der Künstler gleich an das erste Stück gegangen, das wir von ihm haben: das Relief der Madonna an der Treppe. Er hat keine reich verhüllte Figur hingesezt, mit einem hübschen, drallen Kleide, alles in schönen, wohl-erwogenen Formen. Er hat die Szene wild aus dem Leben gerissen. Wohl sah er einst vor einer Brücke, auf der Kinder spielten, ein starkes Weib sitzen mit ihrem Kinde — und dieses wurde ihm die Madonna. Er ließ die Treppe im Hintergrunde, ließ die Kinder darauf, die ihm in ihren heftigen Bewegungen sympathisch waren, und setzte vorn auf einen Stein, ganz im Profil nach links, seine Madonna gewordene Florentinerin. Ihr Körper ist fest und sehnig, ihre Hände dick und groß. Der Körper ist unruhvoll und drängt in seinen Muskeln. Der eine Fuß ist über den andern gesetzt, die Hände spreizen sich wie vor innerer Kraft, und das leichte, ideale Gewand, das über den Hinterkopf herunterfällt, ist nur eine leise Verhüllung dieser strotzenden Kraft. Man hat schon das echt michelangeleske Gefühl

ROMANTIK IN ITALIEN

daß es eigentlich sinken müßte, um diesen Körper in seiner göttlichen Nacktheit zu enthüllen, die seine wahre Natur ist. Das Kind aber, dem die Mutter die Brust reicht, ist der allerechteste Michelangelo. Vom Rücken gesehen, diesem scharfgeschnittenen Rücken, windet es den Rumpf nach rechts, den Kopf nach links hin und streckt den rechten Arm nach hinten, die Hand nach oben umbiegend. Es ist eine Anstrengung, die schon über die gewöhnliche Natur hinausgeht, die fast unnatürlich, fast willenlos-tot aussieht, daß man wohl meinen könnte, dieses Kind sei eingeschlafen. Ein königlich ideales Gesicht versuchte Michelangelo seiner Madonna zu geben, es gelang ihm nicht, er konnte nichts «Schönes» machen. Nur wenig Tradition für ein Jugendwerk steckt in dem Relief. In der flachen Technik, in der leichtknitterigen Gewandbehandlung, im Typus der Jungen auf der Brücke hat man mit Recht Sympathien für Donatello und seine Schule gesehen, diesen großen Realisten des fünfzehnten Jahrhunderts, dessen Genie der wahre Vorläufer Michelangelos war. Der Steinsitz mit dem empfindungslos drapierten Gewandüberhängsel scheint durch antike Werke in Michelangelos

OSCAR BIE

Auge gelangt zu sein. Sonst steht er schon ganz auf eigenen Füßen. Dieses merkwürdige Christkind hat ihm niemand vorgemacht, denn niemand hatte bisher solche Sucht, den Körper zu recken und zu dehnen.

Aus derselben Zeit stammt das berühmte Relief des Centaurenkampfes, welches so genannt wird, obwohl die Centauren numerisch nur eine geringe Rolle darin spielen. Allerdings ist der im Vordergrund liegende Centaur das echtste Stück Michelangelo im ganzen Werke. Mit Recht stellt man ihn mit dem erwähnten Christkind zusammen: dieselbe Freude am schweren Aufliegen der Gliedmaßen, am willenlosen und zusammenhangslosen Dasein der Muskelpartien, die wir uns nur an Leichnamen glaubhaft machen können. Im übrigen ist ein maßlos wilder Kampf von Männern dargestellt: Ausholen, Ringen, Reißen, Verteidigung, Gegenstemmen, Niederdrücken, Fliehen, Sterben — alles in engster Verquickung, eine unerhörte Konzentration von Kraft auf einen engen Raum. Das Relief ist auch schon nicht mehr so flach, es tritt stellenweise rund hervor, diesem Muskelstil entsprechend. Wohl streifte des Künstlers Blick einmal antike Sarkophage von

ROMANTIK IN ITALIEN

Amazonen- oder Centaurenkämpfen. Aber das Gedränge, das dort Unfähigkeit war und auch im Widerspruch stand zu dem antiken Kampfgruppenprinzip, das Breite verlangt, wurde in seinem Geiste etwas ganz anderes: ein Aufschreien von dramatisch zusammengepreßter Kraft. Im einzelnen wurde er von manchem Motiv leicht beeinflußt, aber auch diese werden bei ihm zu neuen Bildern. Es ist nicht einmal eine Fortsetzung pergamenischer Kampfverschlingungen, wie wir sie seit einigen Jahrzehnten kennen; es ist aus ganz individuellen Beweggründen entsprossen — aus dem Steigerungsbedürfnis des menschlichen Körpers.

Das erste Werk, in dem Michelangelo seine neue Kunst, die Kunst des gesteigerten Menschenkörpers in voller Monumentalität darbietet, ein marmorner Herkules, lebensgroß, so recht gemacht für seinen Meißel, der in Muskeln und Fleisch wühlt, ein seiner Zeit viel berühmtes und bewundertes Werk, das seinen Namen wohl zuerst öffentlicher machte, dieser Herkules — ist verloren gegangen.

Dafür sind aus seiner oben beschriebenen Bologneser Episode einige der Arbeiten erhalten,

die er für das Dominikusgrab machte. Doch bedeuten sie auch künstlerisch nur eine Episode. Sie sind ohne Liebe gemeißelt, ihre Eigentümlichkeiten sind nur Verlegenheiten. Es ist zuerst ein Kandelabertragender Engel. Der Engel, der niemals einer war. Es ist ein wilder Gassenjunge, den man in Weiberkleider steckte. Man sagte ihm, er solle hübsch artig sein und den Kopf gerade halten. Er gibt sich nun die erdenklichste Mühe, das wilde, dicke Haar, das breite Gesicht, den Mund, der noch nie geschlossen war, das kräftige Kinn in das Engelmilieu zu stimmen. Das Gewand sitzt ihm wie eine Maske. Es ist ein derber Stoff, in dem die Falten ganze große Schluchten und Berge bilden — ein Stoff, der Michelangelo wohl sympathisch, aber kein Engelsstoff war. Große Flügel, schnell und grob behandelt wie das Haar, sitzen ihm am Rücken. Knieend hält er den Leuchter, aber man sieht, daß er noch nie einen gehalten hat. Er hat eine plumpe Angst, daß er fällt. Man glaubt, der Junge wird froh sein, wenn man ihm die Engelsmaskerade wieder abnimmt und ihn auf die Gasse frei läßt. An dem zweiten Stück vom Grabmal kann man eigentlich nur die

ROMANTIK IN ITALIEN

Ungeschicklichkeit im Tragen des Baumodells und dieselbe Tiefschluchtigkeit des Gewandes nach den Erfahrungen an jenem Engel für michelangelesk halten, allenfalls auch die übertriebenen Zehen. Aber bei dem charakterlosen Kopf muß man daran denken, daß er nach einer Überlieferung nicht den ganzen «Petronius» arbeitete, Selbst mit dem Einfluß des Jacopo della Quercia, des berühmten Bologneser Bildhauers, läßt sich das nicht erklären, den Wölfflin wundervoll als Zwitterwesen zwischen der schlanken, wellenliebenden Gotik und der kräftigen Renaissance schildert. Dieser Bologneser Auftrag war eben nichts für Michelangelo, dessen Sinn bereits nach ganz anderen Dingen stand.

Der Stolz der italienischen Skulpturensammlung Berlins ist ein junger Johannes, den man auf Michelangelo tauft. Geschmeidig und schlank steht er in der geschwungenen Position einer S-Linie da, bekleidet mit einem schmalen Schurz. In der Linken hält er eine Honigwabe, aus der er sich den süßen Saft in ein Hörnchen geträufelt hat, das er eben zu Munde führt. Alles ist lecker und süß und zierlich, das Gesicht zart, die Glieder schlank, das Motiv niedlich, und von der

OSCAR BIE

Rechten, die den Honig zum Munde führt, steht das kleine Fingerchen ab. Als die plötzlich auftauchende Figur in Florenz 1875 dem Michelangelo-Kongreß als neu entdeckter Michelangelo vorgestellt wurde, gingen die Ansichten auseinander, aber die Majorität war für diese Taufe. Indessen ist über die Figur viel hin und her geredet worden. Ihr feurigster Verteidiger ist Bode, ihr strengster Feind Wölfflin. Es ist geradezu tragisch und eine furchtbare Ironie für das Selbstbewußtsein unserer Kunstgeschichte, daß sich Forscher, welche beide nicht Philologen, sondern wirklich fein empfindende Naturen sind, über die Authentizität eines Michelangelo so ganz und gar gegenüberstehen können. In diesem Streit gibt es daher keinen Beweis und Gegenbeweis, sondern nur eine Parteinahme im Geschmack, im Stilgefühl. Zu dem Bilde, das aus Michelangelos Gesamtwerken hervorgeht, will dieser Giovannino nicht passen. Es stimmt, das die kleinlich-saubere Behandlung des umgelegten Bandes, daß seine virtuose Unterhöhlung vorn und hinten an der Hüfte, daß die ganze Honigwabengeschichte in ihrer Unbedeutenheit, daß die erdgeruchlose Arbeit am Baumstumpf und am Felsboden nicht

ROMANTIK IN ITALIEN

michelangelesk erscheint. Die starke Bewegung ist bei ihm nicht, wie bei allen Werken Michelangelos, ein Quellen, sondern sie ist Geziertheit, die Geziertheit der französischen Spätrenaissance. Und doch, wenn man tausendmal aus allen anderen Werken bewiese, daß der Geist, der diese Statue schuf, ein ganz anderer war als der Geist Michelangelos, man könnte ein ehrliches Stilgefühl damit nicht widerlegen, welches behauptete, daß der Giovannino, der als Jugendwerk des Meisters literarisch überliefert wird, eben dieser sei. Ich kann dies letztere Stilgefühl nicht beschreiben, da ich es nicht empfinde.

1498, bei seinem ersten römischen Aufenthalt, machte Michelangelo mit einem Kardinal einen Kontrakt, dessen Objekt die berühmte Pietà der Peterskirche war. Jeder, der der bildenden Kunst ein Interesse entgegenbringt, kennt dieses vielbewunderte Werk, und jeder hat den Eindruck von ihm im Gedächtnis: es ist die einfachste und größte Lösung des Pietà-Problems, das Jahrhunderte vorher und Jahrhunderte nachher die Kunst beschäftigt hat. Das Pietà-Problem ist wirklich ein Problem, es ist nicht bloß die Darstellung der Szene des beweinten Christus, sondern

OSCAR BIE

die Aufgabe präzisiert sich auf den Gegensatz der lebenden trauernden bekleideten Mutter und des toten, schmerzlosen, nackten Jünglings. Darin lag ein bestimmter formaler Reiz. Wie hat Michelangelo dies Problem am einfachsten gelöst? Er hat alle Nebenfiguren weggelassen und dadurch das Thema des Mutterschmerzes auf seine notwendigsten Darsteller reduziert. Er hat es wirklich als ein Thema über eine spezifisch menschliche Seelenbegebenheit gefaßt. Dann hat er den Kontrast der bekleideten Mutter und des nackten Sohnes auf seine Schärfe gebracht, indem er nicht anders komponierte, als daß der nackte Körper in dem reichen Gefältel des Kleides gebettet lag, wie man eine Perle in Gold faßt, um die Perle und das Gold doppelt wirken zu lassen. Und endlich hat er allen Ausdruck auf das eine Motiv Schmerz gestellt. Die Gruppe der Mutter mit dem Sohn ist wie ein Monument des Schmerzes und diese starre Monumentalität findet nur seitlich einen ganz leisen, menschlichen, redenden Ausfluß in der geöffneten Linken der Maria, die uns sagt: Dies ist das Los der größten irdischen Liebe. Vergleichen wir zum Beispiel Böcklins Pietà. Böcklin — als Maler — verlegt die Szene

ROMANTIK IN ITALIEN

in die Nacht: Christus liegt steif horizontal auf einem Marmorblock, und Maria, von der man nichts sieht als ein Meer des dunkelblauen Gewandes, hat sich über ihn geworfen. Auch das ist ein monumentaler Kontrast: der steife, nackte Leichnam und die wild hingeworfene ganz Gewand gewordene Maria. Dieses Stück des Bildes predigt weniger Schmerz, als Tod. Aber Böcklin, der niemals ein Pessimist ist, differenziert nun wieder das Extrem Tod. Schon unten streut er in den bleichen, blaugrauen Schimmer des nächtigen Marmors seine wundervollen Rosen, und oben gar öffnet er den Himmel, und es wird Tag, und aus dem Lichte strömen die Engel hernieder, kleine unschuldige mit schillernden grünen Flügelchen, und der große mit dem brennend roten Kleide. Das ist der Gegensatz: der moderne Maler nimmt den Tod statt des Schmerzes und quittiert ihn wieder durch Rosen und Engel. Michelangelo nimmt den Schmerz, der in der tiefen Mitte liegt zwischen Tod und Leben, und stellt auf ihn seine ganze Gruppe ein. Dieses mittlere Einstellen finde ich in seiner Pietà so stark betont, daß mir die Einfachheit und Größe der Problemlösung tatsächlich einen

speziell römischen Einfluß zu bedeuten scheint. Wie weit war er einst in der Zentaurenschlacht davon entfernt. Man kennt den Unterschied vom Florenz des fünfzehnten und Rom des sechszehnten Jahrhunderts, wohin die Kunst immer stärker wanderte, als die Fürsten im Norden so unruhig und die Päpste im Süden so heidnisch wurden. Wie Raphael sein feines, sinniges Umbriertum verlor, als er in Rom einzog, und seiner Kunst die «schöne» formale Kontur gab, bis zur Trivialität in den Loggiabildern, so überkam alle, die durch die Porta del Popolo zogen, der Drang nach Größe, nach Formvollendung, nach Linienschönheit, und man gab die süßen lokalen Erinnerungen auf zu gunsten dieser von Antike und Triumphalsucht getränkten Welt.

In der Pietà Michelangelos ist etwas von diesem formalen Geiste. Nicht so sehr in der Komposition, die bei ihm immer echt romanisch blieb, als in der Gestaltung, die nicht aus jener tiefsten Wurzel unseres Künstlers ihre Kräfte zog. Er gab sich damals nicht unwillig den lionardesken Einflüssen hin, die auf die Formvollendung des Gesichtes und der Gebärde zielten. Seine Maria kann man mit dem Christus des Lionardoschen

ROMANTIK IN ITALIEN

Abendmahls wohl vergleichen, der in demselben Jahre entstand. Sie ist so süß und fein in ihrem Antlitz, daß sie fast vergißt, Mutter zu sein. Ihre Gebärde ist gemessen und zart; selbst die Hand öffnet sie nur halb, als ob sie das Gefühl hätte, daß schon dies eigentlich nicht göttlich sei. Sie hat, möchte ich sagen, ein monumentales Standesbewußtsein, das zu cinquecentistisch ist, um ganz michelangelesk zu sein. Denn Michelangelo ist größer als das Cinquecento, er ist ein Dämon, der über die Schönheit der Form hinausgeht. Und wie für mein Gefühl in dieser schönen Maria eine formelle Entwicklungsstufe steckt, die der volle Michelangelo später überwand, so stecken auch reichlich sinnfällige Beweise seiner Jugend in der Einzelarbeit, im Gewande findet er sich noch nicht. Ist es auch inhaltsreicher als bei den Bologneser Figuren, so gibt es doch nur eine einzige Stelle, die Schwunglinie zwischen den Füßen, die er später nicht desavouiert hätte. Oben weiß er die Fläche nicht in seinem großem Stile zu behandeln. Um zu wirken, wirft er tausend kleine Falten hinein, welche (noch schlimmer als drapiert) ängstlich ausgezipst zu sein scheinen. Über die Brust, halb um die

OSCAR BIE

Fältchen zu motivieren, legt er ein Band, welches nicht nur ziemlich unverständlich ist, sondern auch der organischen Empfindung an dieser Stelle direkt zuwiderläuft. Eine merkwürdige Ironie wollte es, daß er gerade auf dieses Band seine Künstlerinschrift setzte, die einzige, die er überhaupt auf eine Statue gesetzt hat. Wie bei der Madonna an der Treppe das Christkind ein echterer Michelangelo war als die Maria, so ist es auch hier der Christus. Man kann überzeugt sein, daß ihn diese nackte Figur bedeutend mehr interessiert hat. Meisterhaft hat er ihn hingelegt. Alles steht in Divergenz miteinander, Beine, Hände und der Rumpf zu diesen und der Kopf zum Rumpfe. Durch diese Lage bekommt der Körper etwas Leichtes, das ihm den Leichnam-eindruck nimmt. Er scheint zu schlafen und mit der Rechten wie zufällig das Gewand der Maria zu fassen. Jene ewige Ruhe liegt über ihm, die ewiger ist als der Tod, die uns wie eine Mitte zwischen Tod und Schlaf erscheint und eine der Domänen Michelangelos war. Über jenes Christkind und diesen Christus führt der Weg zu den liegenden Figuren der Medicigräber. Und steht das Werk unter dem Einfluß einer gewissen

ROMANTIK IN ITALIEN

nivellierenden, vielleicht römischen Denkmalshaftigkeit, dieser Christus weist in das eigene Gebiet Michelangelos, wo die Erscheinung des Menschen in eine neue Form erhöht werden sollte. Bereits beleben sich auch die Einzelpartien reicher, die Anatomie spricht lebhafter, man ist förmlich Zeuge der neuen Adamschöpfung.

In solchem Zusammenhang gewinnt sein Bacchus, den er um diese Zeit arbeitete, ein besonderes Interesse. Es scheint, daß er die Florentiner Figur aus eigenem Antrieb erfunden hat. Ganz nackt, hebt Bacchus mit der Rechten eine Schale und stützt sich (in technischer Beziehung) auf einen kleinen Satyr, der ihm die Trauben fortißt. Sein Gesicht spricht von jenem ersten Grade der Trunkenheit, da die Glieder sich ganz leise lösen, die Muskulatur von selbst zu spielen beginnt und die berühmten inneren Schwingen sich heben. Man gibt sich dieser Kräfteübertragung vom Bewußtsein nach den Gelenken willig hin, man genießt die süße Automatie des Körpers. Michelangelo müssen solche Halb- und Viertelschlafzustände ungemein interessiert haben. In diesem Sinne hat er seinen Bacchus ausgeführt. Die Gelenke lösen sich überall, die

OSCAR BIE

Trunkenheit spielt zwischen Kraft und Hingabe, von allen Seiten sind die Linien unruhig und lavierend. Die Rechte hebt die Schale mit einer gewissen, nicht mehr völlig kontrollierten Willenskraft; die Linke stützt sich auf, ohne sich dabei eigentlich zu stützen; das rechte Bein spielt, ohne eigentlich den Antrieb dazu zu fühlen; das linke hält den Körper, ohne doch dessen volles Vertrauen zu genießen; der Rumpf pendelt ganz leicht und der Kopf auf ihm nicht minder. Das war die Stimmung, die Michelangelo suchte. Halb werden die Muskeln angetrieben, halb wieder selbständig gemacht. In diesem Zustande geht er gleichsam den geheimen Bewegungskräften unseres Organismus leichter nach; er findet die Quellen des Lebens, da sie offener, unbewußter daliegen. Es mag stimmen, wie behauptet wird, daß er seine Anatomie am Leichnam studierte und die toten Muskeln in ein gewaltsames Leben zurückübersetzte, das sie im wirklichen Leben niemals vereinte. Aber wenn er so das Material für seinen plastischen Übermenschen auch sammelte, darum ließ er das lebende Modell sicher nicht beiseite. Er liebte es im Schlaf, im Halbschlaf, in der Trunkenheit,

ROMANTIK IN ITALIEN

wo ihm der Organismus die Türen öffnete, um ihm die Geheimnisse der Bewegung zu zeigen. Es ist kein Zufall: auch dieser Gott weckte seinen neuen Menschen aus dem Schläfe zum Leben.

In Brügge steht, von flandrischen Kaufleuten bestellt, eine Madonna Michelangelos. Dürer hat sie dort schon bewundert und darüber in sein Tagebuch geschrieben: «Darnach sahe ich das alabaster Marienbild zu unser Frauen, das Michael Angelo von Rohm gemacht hat.» Er läßt sich weiter nicht darüber aus, denn er liebt es nicht, ins Tagebuch Empfindungen zu schreiben, nur Tatsachen, selbst jedes Trinkgeld für die Küster. Was aber hätte er geschrieben? Der Meister des intimen seelischen Ausdrucks hätte vielleicht lange darüber nachgedacht, eine verwandte Saite hätte er nicht gefunden. Dazu war diese Madonna zu undeutsch, zu romanisch. Sie ist noch romanischer als die Pietà. Denn sie ist in demselben Stile, aber reifer. Maria ist ganz in Monumentalität erstarrt, ganz groß und ewig, und ihr Gewand hat nun auch den großen Stil der ganzen Auffassung angenommen — es ist nicht mehr fältelig, sondern faltig, die Falten in weiten Linien, oft nicht unsymmetrisch, im einzelnen

mit der Schärfe und Prägnanz ausgeführt, die in dieser Zeit Michelangelos Eigentümlichkeit wird, auch in den Gesichtszügen, wie der auffallend scharfen Nase dieser jungen Maria. Aber selbst das Kind verhält sich ruhig genug. Es steht mit dem linken Fuß auf dem Schemel und will den rechten herabsetzen, aber es ist äußerst vorsichtig und undämonisch. Die Hauptwirkung besteht vielmehr in dem Kontrast seines dicken, weichen Körpers zum Gewande der Maria, in das es hineingedrückt ist; dieselbe Wirkung, die der schönen rechten Mariahand auf dem Schoße zu statten kommt. Durch diese monumentale Ruhe kommt in die Brügger Madonna ein klassischer Zug hinein, der denen zu hart ist, welche den Dämon in Michelangelo lieben. Es ist interessant zu sehen, wie der feinfühligste Hermann Grimm sich eine besondere Beleuchtung sucht, um etwas Leben in den Stein zu bringen. «Wir haben einen Abguß der Madonna in Berlin. Ich ging eines Morgens in das Museum, als die bleiche Januarsonne auf die Statue fiel. Ein leichtes goldenes Licht streifte sie von der Seite, das sanft leuchtete, ohne das übrige in Schatten zu bringen. Ein wunderbares Leben sah ich über die Gestalt ausgegossen. Das Antlitz als

ROMANTIK IN ITALIEN

atmete es; ein liebliches Profil, eine entzückend sanfte Modellierung des Mundes und des Kinnes. Die Hände so weich, der Faltenwurf so leicht.»

* * *

In Florenz lag seit langer Zeit ein Kolossal-marmorblock, der von einer früheren unterbrochenen Bildhauerarbeit übrig geblieben war. Nach ihm gelüstete Michelangelo. Das war etwas für ihn, aus seinen Dimensionen einen «Kerl» herauszuholen. Es freute ihn, als ihm die Signoria wirklich den Auftrag gab, so sehr, daß er andere Bestellungen vernachlässigte und mit Feuereifer an die Statue ging, aus der sein berühmter David wurde. Sein David, der Jubel seiner Zeitgenossen, der Stolz von Florenz, sein Wahrzeichen, das noch vor kurzer Zeit im Freien vor dem Rathaus stand, bis man, dem Wetter weichend, das Original in die Akademie und eine Kopie auf die herrliche Piazza di Michelangelo, hoch oben am Hügelweg, aufbaute. Damals, als der Meister seinen David aus dem verhaunenen Riesenblock holte, mag der schöne Gedanke in ihm entstanden sein, den er oft aussprach und der für seine künstlerische Empfindung so bezeichnend ist: die Statue stecke schon fertig im

OSCAR BIE

Marmor, aus dem man sie gleichsam nur heraus-
hole. Er hat im David eine anatomische Figur
ersten Ranges geschaffen. Auf dieses Ziel hin
hat er alles isoliert. Er hat den David nicht,
wie gewöhnlich, als Goliathbesieger dargestellt,
sondern nur als allgemeinen Menschen, der
gerade eine Schleuder in der Hand hat, sonst
ganz nackt und ganz attributlos ist. Selbst die
Schleuder hat er auf den Rücken verwiesen. Sie
läuft in Gestalt eines Riemens von der erhobenen
Linken, die das eine Ende über der Schulter
hält, zur gesenkten Rechten, die das andere Ende
faßt. Wollte er sie gebrauchen, so müßte er
erst das eine Ende mit der Linken über den
Kopf heben, den ganzen Riemen zusammenfalten,
beide Enden in die Rechte nehmen und in die
Mitte den Stein legen. Man sieht daraus, daß
Michelangelo gar nicht daran gedacht hat, ihn
etwa im Moment kurz vor dem Schleudern dar-
zustellen, wie viele Gelehrte glauben, die sich
nun über die Schleuderhaltung den Kopf zer-
brechen. Im Gegenteil, er kümmert sich gar
nicht um das Motiv des Schleuderns. Die
Schleuder ist nur um des Titels «David» willen
da, wie Paris auf dem Äginagiebel die phrygische

ROMANTIK IN ITALIEN

Mütze hat, damit er sich als Paris legitimiert. Darum hängt auch die Stützung des Körpers auf das rechte Bein nicht unmittelbar mit der Schleudertätigkeit zusammen, und der aufmerksame Blick, den David in die Ferne sendet, mag auf den herannahenden Goliath bezogen werden, hat aber doch nur ein sekundäres Interesse. Das Hauptinteresse Michelangelos ging auf die reine nackte Erscheinung ohne besondere Betonung des Motivs. Die Florentiner haben sich auch selten erinnert, daß hier eigentlich ein David dargestellt sei; sie nannten das Kolossalwerk immer *Il Gigante*, das heißt Riesenfigur.

In anatomisch-plastischer Beziehung ist der David mit einer Liebe gearbeitet, die dem für diese Seite der Bildhauerei empfänglichen Auge gestattet, wahre «Reisen» voller Entzücken über diese Welt von Muskelbergen und -tälern, von tausendfältigen Linienkreuzungen und Flächenbiegungen auf dem Riesenleibe zu machen. Man verweile bei der Halspartie, bei den Lendentteilen, bei den Adern der Hände, bei den Flächenschiebungen der gebogenen Arme. Es wird sich nicht der winzigste tote Punkt entdecken lassen, überall atmen wir durch den Stein die Empfindung

des Lebens. Diese Empfindung konzentriert sich im Gesicht. Ist der Körper von den knochigeren Formen der älteren florentinischen Kunst zu einer spannkraftigen Fülle fortgeschritten, so hat das Gesicht noch etwas von dem sympathischen scharfen Zug der donatellesken Giovanni und Georg. Nur unten, in Wangen und Kinn, strotzt es in kräftiger Breite; man meint, Nero als Achtzehnjähriger müsse so ausgesehen haben. Die schmalkantige Nase, über den Löchern eingezogen, der geschlossene, knappe Mund, um dessen Winkel, wie Wölfflin gut sagt, etwas wie Gering-schätzung zuckt, die fest eingestellten Augen unter der niedrigen, lockenbeschatteten Stirn geben dem Ausdruck eine lebendige und doch über die Wirklichkeit erhöhte Aristokratie, so daß die Betrachtung dieses wundervollen Antlitzes fortwährend zwischen der Empfindung monumentaler Größe und pulsierenden Lebens schwanken wird, die sich hier ganz einzig gefunden haben.

Vasari, der alte Kunstschriftsteller des Cinquecento, hat nicht zufällig gerade den David mit antiken Werken verglichen. Er ist ihnen allerdings ebenbürtig, nicht in dem kindlichen Sinne, daß er so gut wie sie ist, sondern er

ROMANTIK IN ITALIEN

bedeutet in Michelangelos Laufbahn eine Stufe, die ihn als Sieger über die Antike zeigt, als einen Künstler, der sie in sich ganz überwunden und darum auch in ihrem innersten Wesen empfunden hat. Äußerlich hat er ja die Antike nie viel nachgemacht; sie gab ihm Anregung zum Zentaurenkampf, sie wies ihn darauf hin, Augenpupillen auszuhöhlen, wie man es bei den Pferdebandigern am Monte Cavallo sah. Im übrigen hatte er schon durch den Bacchus die Antike hinter sich, suchte hier schon neue Dinge, die diese nicht geahnt hatte. Auch das erste Problem der Antike war ja der menschliche Körper. Der Körper, der weder den Assyrern noch den Ägyptern ein Gegenstand künstlerischen Einzelstudiums gewesen war, ging erst den Hellenen als Aufgabe auf. Ihr rücksichtslos plastischer Sinn arbeitete aus den alten Idolen die stämmigen Apollofiguren heraus, und aus diesen die so reizvoll schwankenden Gestalten der Schule, in deren Mittelpunkt der sogenannte Omphalosallo steht, und aus diesen den festen, strammen polykletischen Typus, bis ein Praxiteles kam, der die Weichheit und Grazie fand, und die Hellenisten, die aus Überfluß der Technik Virtuosen der Anatomie

wurden. Millionenfach arbeiteten sie an der ewigen Schönheit des Leibes herum und stellten die Zeugen ihrer Kunst auf die heiligen Haine, wo sie nackte Ringer und Menschen in schmiegsamen Kleidern beobachtet hatten, oder sie brachten die Figuren nackter Kämpfer in dramatischer Beweglichkeit unermüdlich in zahllosen Reihen auf die Friese, die sie den Tempeln umlegten. Alles strahlte wieder von der Liebe zur Leibes-schönheit. Ihre Figuren wurden so vollendete Abbilder der Schöpfung, daß sie zu keiner Zeit darin übertroffen werden konnten. Nur ein einziger hat es wagen können, dieser geschlossenen Welt eine eigene, neue Welt gegenüberzustellen. Michelangelo wurde ein Begriff, wie die Antike ein Begriff war. Wir haben gesehen, wie auch er mit einer rasenden Liebe zur Leibesschönheit in die Kunst eingriff, wie er mit Vorliebe in den Zuständen des Schlafes oder Halbschlafes die Geheimnisse des Organismus suchte, den er folgerichtig steigern wollte. Wie er sein Ziel erreichte, werden uns seine Werke lehren. An diesem Punkte aber, beim David, sehen wir ihn reif für solche Wege. An künstlerischer Arbeit war der David die erste Figur der modernen

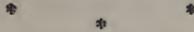
ROMANTIK IN ITALIEN

Kunst, die der Antike die Stirn bieten durfte. Sie durfte es, gerade weil sie keine Nachahmung war. In ihrer Unbestimmtheit des Motivs, ihrer vegetierenden Existenz, ihrer innerlichen, nur plastisch empfundenen Körperlichkeit, die nur auf sich selber ruht, ist sie so unantik wie möglich. Es mußte ein Anatom kommen, der verstorbene Tübinger Henke, der Kunst und Medizin so fein zu verbinden wußte; er wies die Kunstwissenschaftler auf den durchgreifenden Unterschied der Antike und Michelangelos hin. Schon 1871 hielt er einen Vortrag über die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike, der heute noch den besten Aufschluß darüber gibt, welches die Verschiedenheiten sind in der Art, wie die Alten Körperstellungen behandelten, und wie sie Michelangelo behandelt. Die Alten haben dem Körper ein Motiv gegeben, dem er sich ganz unterordnet, so daß alle Bewegungen, alle Glieder, alle Muskeln dem einen Zweck dienen und so eine rhythmische Harmonie über die Figur sich breite. «In ruhiger, aber fester Haltung stehen sie da, oder auch, wenn sie in gewaltiger Anstrengung sich stemmen oder strecken, wie ein kämpfender Fechter, oder

selbst ein leidender Laokoon, immer ist der ganze Körper von der einen Aktion ganz durchdrungen, eins mit sich und seiner Seele bis zum letzten Hauche.» In diesen Worten ist genau die Stellung des Problems getroffen, das sich die Antike bei der Bildung des Körpers in ihrer stetigen fortlaufenden Entwicklung gab. Ein Michelangelo forzierte nicht das Motiv. Es war ihm nicht das Agens. Er hat das Glied des Körpers als solches fortbilden wollen, jedes Glied sucht er möglichst zu individualisieren, wenn auch die Einheit und die Möglichkeit des Ganzen dadurch leiden. Dies war der Krampf, der durch sein Leben geht, den Menschenkörper zu steigern in Anatomie und in Stellung; bei den Gliedern, den Gelenken, den Muskeln setzte er an, trieb sie auf, machte sie stärker, als die Gesamtstärke erforderte, und selbständiger, als die Gesamtheit verlangte. Darum liegen seine Gestalten gern in jenem dämmernden Halbschlaf, der diese Steigerung einerseits plausibler macht, anderseits wie die neue Offenbarung eines plastischen Übermenschen sich entfalten läßt. Wo einst die Antike aufgehört hatte, bei dem dekadenten farnesischen Herakles, der mit seiner gewaltigen

ROMANTIK IN ITALIEN

Muskulosität dennoch so müde und so entwicklungsunfähig ist, da setzte dieser neue Geist ein, der den Leib zu einem neuen Leben wieder weckte. So dämmerte die neue Plastik. An ihrer Pforte aber steht der David, der von sich nichts weiß, als daß er existiert, als ein voller Mensch existiert mit der göttlichsten Leibesschönheit. Hier ward in imposanten Dimensionen die neue Epoche verkündet, in welche die menschliche Figur, nach der langen Arbeit der Antike und dem eisernen Naturstudium des Quattrocento, nun eintreten sollte.



Von der Naturwahrheit, die das Florentiner Blut war, schritt Michelangelo zur Monumentalität vor, die der römische Aufenthalt gefördert hatte; aus beiden wuchs sein Übermensch empor. Gute Beispiele dieses Weges bieten einige unvollendete Skulpturen, die man in diese Periode zwischen der ersten und zweiten Romreise setzt. Es sind zunächst zwei Rundreliefs, von denen sich das der Madonna mit dem Buch in Florenz, das der Madonna mit dem Vogel in London befindet. Das erste Relief, welches das Christkind in einem Buche auf dem Schoß der Maria

lesend darzustellen scheint (nur ist das Christkind mißlungen), bietet einzig eine Freude in der Gestalt der Madonna, die in dem großen Stil des Gewandes, in dem faszinierenden Blick auf den Beschauer, in der breiten, vollen Gesichtsbildung eine wunderbare monumentale Reife zeigt, wie sie sich dann in den Sibyllen so grandios fortentwickelte. Das andere Relief, in der Komposition geiungener — es zeigt den Johannes, einen Vogel bringend, vor welchem der kleine Christus Reißaus nimmt —, ist immerhin so lieblich, daß es ein Bild Raphaels sein könnte, allerdings des Raphael in der römischen Periode, da er mit der großen dekorativen Ausführung des Madonnenmotivs in feinen, glatten Linien seine möglichste Monumentalität erreichte.

Über diese Lapidarität geht der dritte Marmortorso weit hinaus; er offenbart uns Michelangelo zum ersten Male in seiner eigensten Natur. Es handelt sich um das Fragment des Matthäus, den er für den Florentiner Dom arbeitete; heute sieht man diesen Block, aus dem sich der Apostel wie eine ferne Ahnung eben herauszulösen scheint, staunend in einem vergessenen Winkel der Kunstakademie. Dieser Torso hat für den modernen

ROMANTIK IN ITALIEN

Menschen einen unsagbaren Reiz. Man glaubt, die Seele des Meisters sich enthüllen zu sehen. Seine Arbeit ist in dem geheimnisvollen Augenblick der ersten Schöpfung erstarrt, und der Nachgeborene sieht Türen geöffnet in intime Kammern, die ihm sonst verborgen bleiben. Gerade, weil es so ein dämonischer Michelangelo ist. Ein feister, gewaltiger Mensch, der vor Kraft zu platzen scheint, der sich in dem engen Raum des Blockes windet und dreht wie ein Löwe im schmalen Käfig. Das linke Bein, das auf einer Stufe steht, im rechtwinckligen Knick hervorgebogen, das rechte nicht minder barock in den Konturen, der Rumpf nach rechts gedreht zur Hand, die das große Buch trägt, das Gesicht wieder in wildem Blicke nach links gewendet. Ein Krümmen der Gelenke, ein Aufrauschen der Linien, ein Überspannen der Kontraste, wie es die Plastik von Florenz, ja die Plastik der ganzen Welt noch nicht gesehen hatte. Als ob der Übermensch Michelangelos, der im Steine schlief, nun erwachte und den Orkan seiner Leidenschaften in wenigen Sekunden loslassen würde: dieser Torso ist wie die tuba mirabilis in des Meisters Kunst.

OSCAR BIE

Ein ähnliches Material bieten einige Bilder, die aus dieser Zeit stammen. Es sind die ersten Bilder Michelangelos, auf die wir zu sprechen kommen. Er hat sich selbst mehr für einen Bildhauer gehalten und war über die Malereiaufträge niemals sehr begeistert, obwohl er wie ein echter Renaissancekünstler allen Musen, selbst den technischen, seiner Befähigung nach gleich nahe stand. Man trifft es oft, daß bedeutende Männer sich über die wesentlichen Eigenschaften ihrer Begabung täuschen und dort, wo sie eine größere eigene Anstrengung gewahren, auch ihre größere Kraft wännen. So glaubte Goethe an seine Malerei, weil sie ihn mehr anstrenge als die Poesie; so glaubt Klinger nur der Form nachspüren zu müssen, weil ihm seine Phantasie selbstverständlich ist. Bei Michelangelo trifft dies nicht zu. Er war wirklich im Grunde seiner Natur Bildhauer. Man sehe sich seine Zeichnungen an; er geht nicht, wie Raphael, auf die einheitliche Kontur, sondern zieht seine kleinen krummen Federstriche nach dem einzelnen Muskel, nach dem vorspringenden Gliede. So zeichnet ein Bildhauer. Und er malt auch wie ein Bildhauer. Weder koloristisch, noch perspektivisch, noch

ROMANTIK IN ITALIEN

impressionistisch hat er ein besonderes Interesse; Landschaft und Genre beschäftigten ihn wenig; es ist auch hier nur die Einzelfigur, die er weiterzubilden sucht. Seine Malerei hat sozusagen ein indirektes Interesse, sie ist eine notgedrungene Flächendarstellung der plastischen Ideen, welche in ihm stets obenan waren. Man muß sie ins Körperliche zurückübersetzen. Doch gewinnen wir dadurch einen starken Vorteil. Die kürzere Arbeitszeit und die unbeschränkte Gruppierung erlauben ihm, die Fülle dieser plastischen Ideen viel reichhaltiger herausfluten zu lassen als die Bildhauerei. Die tausend Figuren seiner gemalten Plastik geben uns erst eine Ahnung von der Unersättlichkeit seines künstlerischen Genies. Wie seine erhaltenen Zeichnungen nicht alle mit seinen erhaltenen Werken übereinstimmen, sondern wieder neue, ungeborene Welten offenbaren, so sind seine Bilder, mit deren Menschen ein Künstlerland bevölkert werden könnte, erst die wahre Offenbarung seines unerschöpflichen Innenlebens. Die verhältnismäßig wenigen, wirklich ausgeführten Bildhauereien erscheinen in diesem Gewimmel von Vorstellungen nur wie eine seltene Gnade, die die von ihm am meisten geliebte Muse ihm gewährte.

OSCAR BIE

Von seinen beiden Londoner Bildern, der Grablegung und der Madonna, die das Christkind im Lesen stört, will ich hier weniger reden. Es tobt der Streit um ihre Echtheit. Aber um die «Heilige Familie» der Uffizien könnte dieser Streit schon gar nicht toben, weil sie niemand als Michelangelo sonst so aufgefaßt hätte. So unheilig, so untraditionell.

Wir glauben uns in einem Zirkus zu befinden, auf dessen Arena vorn ein Elternpaar beschäftigt ist, ihr Kind in den vertracktesten Stellungen sich zuzuwerfen; hinten aber an der Brüstung lehnen die übrigen Mitglieder der Akrobaten-Familie, nackte Menschen in zuwartender Haltung. Michelangelo war zu künstlerisch, um nur religiös sein zu können. In den Zeiten, da die Religion alles so zwang wie heute die soziale Frage, quälten sich alle Künstler, Nacktheit, Landschaft, Charakteristik, Genre und alle die anderen schönen Dinge, die in ihnen ruhten, in das überlieferte religiöse Gewand zu stecken. Die Stunde der niederländischen Befreiung hatte noch nicht geschlagen. Die Übermenschen, die in Michelangelo ruhten, legten sich gern biblische Namen zu, um überhaupt existieren zu können. Wie

ROMANTIK IN ITALIEN

unwichtig war es dem David, daß er ein David war — er hieß nur so. Wie unwichtig ist es diesen drei Menschen, daß sie heilig sind, daß sie eine Familie sind — sie heißen nur so. Sie beschäftigten sich in Wahrheit mit ganz anderen Dingen. Sie strotzen von Kraft und Gewaltbarkeit. In dem so unschuldigen Schema der Dreieckskomposition wühlen sie sich herum mit ihren Gliedmaßen; hinten der derbe Joseph, vorn die hockende Maria, noch derber, nach rechts die Knie, nach links die Arme, um über sich hinüber das Kind zu heben. Oder — um es zu nehmen? Man weiß es nicht, selbst die Deutlichkeit dieses Motivs tritt zurück vor der Kraftproduktion der Einzelfigur. Es gärt und kocht in ihnen, und niemals ist das intime Genre der Madonnenszenen mehr verachtet worden als hier. Den kleinen Johannes brauchte er nicht; hinten geht er an der Mauer vorbei. Die Landschaft unten machte er leicht und gering; lieber stellte er davor seine schönen nackten Menschen, die keinen Zweck haben, keinen Namen, nur so da sind, wie der David nur so da war. Welch neue Welt!

Die erste, ganz gewaltige Kundgebung des Michelangeloschen Menschenparadieses war der

berühmte Karton der Badenden Soldaten, der kurz vor der zweiten römischen Reise, also 1505, entstand. Die Signoria wollte für die nuova sala grande ihres Regierungsgebäudes die Schlacht gegen die Pisaner von unserem Meister dargestellt haben. Über den Karton kam er nicht hinaus. Sein Wirken erhielt bereits die großen fragmentarischen Linien, die von nun an die Kontur seines gesamten Schaffens bilden sollten. Die lockenden römischen Aufträge zogen ihn von Florenz fort. Lange noch war der Karton dort ausgestellt; die folgende Generation lernte an ihm, wie die hervorgehende an den Masacciofresken in der Carminekapelle gelernt hatte. Später riß man sich um die einzelnen Stücke, die herausgeschnitten wurden; bald sind auch diese für uns verschollen; und heute müssen wir uns mit alten italienischen Stichen zufrieden geben, die ein schwaches und unsicheres Echo des epochemachenden Werkes sind. Wir sehen, daß Michelangelo die Soldaten baden und auf ein Alarm-signal eiligst sich rüsten ließ. Warum — braucht kaum gesagt zu werden. Er gewann so die Möglichkeit, nackte Körper zu bilden, und die hastigen Bewegungen motivierten ihm kühne und

ROMANTIK IN ITALIEN

gewaltsame Stellungen. Der Beginn der Schlacht scheint nur nebensächlich an einem Ende angedeutet worden zu sein — die berühmtesten Figuren befanden sich unter der Gruppe der dem Bade entsteigenden und sich schleunigst ankleidenden Krieger: einer, der sich mit wahn sinniger Anstrengung den Strumpf über den noch nassen Fuß zu ziehen sucht, einer, der eben am Felsufer emporklettert, einer, der sich weit herab bückt, um einen Ertrinkenden zu retten, einer, der sich mitten im Ankleiden scharf nach den Signalen umwendet — ein Gewimmel verkürzter, leidenschaftlich bewegter, mit den penibelsten Anatomieeinzelheiten ausgeführter Prachtkörper. Das bedeutete eine Probe von unerhörter Menschenschöpfungskunst, wie sie selbst Signorelli nicht hatte ahnen können.

* * *

Die römischen Anträge, die an Michelangelo herantraten, waren nichts Geringeres, als das Grabmal für den Papst Julius II. zu machen. Julius II., eine groß angelegte Natur, von einem herrlichen Heidentum beseelt für die Pracht der

ewigen Stadt und seines Fürstentums, der erste Papst, der seiner Natur nach ganz König war, er hatte den Plan gefaßt, wie die gewaltigen Dynasten des Altertums, sich schon bei Lebzeiten das Grab bauen zu lassen. Er vermochte es nicht, dem Genuß eines schönen Grabes sich zu entziehen. Er rief Michelangelo; dieser kam und machte Pläne, die gefielen. Aber als nun die Frage darauf kam, wohin man dies schöne Grab stelle, fiel es dem Papst schwer aufs künstlerische Herz, daß seine Peterskirche noch gar sehr mittelalterlich war. Bramante, der kühne Geist, zeigte ihm Pläne für einen Dom, der alle Bauten der Christenheit geschlagen hätte, ein Ewigkeitsdenkmal wie die angestaunten Reste der alten römischen Imperatoren. Das ging dem Papste im Kopfe herum. Sein Dynastenehrgeiz wich vor solchen Aussichten und er begann Bramante zuzulächeln und Michelangelo zu verzögern. Wie war es möglich, daß drei solche Geister sich vertrugen? Es gab bittere Enttäuschungen und wohl noch bitterere Intriguen. Michelangelo sollte das Grab vorläufig lassen, obgleich er den Marmor in Carrara selbst schon ausgesucht und genau berechnet hatte und seit

ROMANTIK IN ITALIEN

Monaten ängstlich (es war schlechtes Transportwetter) auf die Ankunft der Blöcke wartete. Er sollte das Grab lassen und die Sixtinische Kapellendecke dafür ausmalen. Aber ihm lag nichts an der Malerei, er wollte grandiose Plastik. Er ward furchtbar erzürnt über diese Dinge, und eines Tages riß er aus, zurück in den Florentiner Schmollwinkel.

«Ich hörte am Karsamstag», schreibt er von dort an seinen Freund und Gönner San Gallo, «den Papst bei Tische zu einem Goldschmiede und zum Zeremonienmeister sagen, er wolle keinen Pfennig mehr hergeben, nicht für große und nicht für kleine Steine. Ich wunderte mich darüber nicht wenig. Doch ehe ich mich entfernte, verlangte ich einen Teil der Gelder, deren ich bedurfte, um das Werk fortzusetzen. Seine Heiligkeit beschied mich auf den Montag. Und so kam ich denn Montag, und kam Dienstag, Mittwoch und Donnerstag. Und zuletzt am Freitag-Morgen wurde ich hinausgeschickt, also weggejagt. Und der mich hinausschickte, sagte, daß er mich wohl kenne, daß er aber dazu den Befehl hätte. Darüber, was ich am Sonnabend gehört hatte und wie ich jetzt die Wirkungen

davon sah, geriet ich schier in Verzweiflung. Doch war dies nicht die einzige Ursache des Wegganges; mich vertrieb noch etwas anderes, was ich nicht schreiben will. Genug, daß ich glauben mußte, bliebe ich länger in Rom, so würde eher noch mein Grab fertig als das des Papstes.»

Im Schmolwinkel blieb er recht lange und recht zäh. Briefe über Briefe gingen an ihn, Versicherungen, daß man ihm nichts nachtragen werde, da man solche Künstlernaturen kenne. Es half nichts. Er wollte schließlich eine offizielle Bürgschaft für seine Sicherheit. Endlich erhielt er auch diese. Aber er behielt sie für sich und dachte gar nicht daran, zurückzugehen.

An einem ganz anderen Orte traf er endlich mit dem Papst zusammen. Dieser war bei guter Gelegenheit nach Bologna gezogen, um die Stadt seiner Gründung, dem Kirchenstaate, einzuverleiben. Die Bologneser kamen ihm dabei entgegen, es war ein toller Jubel, man dachte bei Julius an Cäsar, man wunderte sich nicht, daß in diesem Winter die Rosen blühten. Es fehlte nur noch die Statue des Papstes. Wieder ward an den zornigen Achilleus in Florenz geschrieben.

ROMANTIK IN ITALIEN

Und diesmal kam er. Was bei ihm zog — mag die «Statue» gewesen sein. Die Signoria gab ihm den Geleitsbrief mit, in dem sie versicherte, daß dieser treffliche junge Mann in seiner Kunst einzig in Italien, vielleicht in der Welt sei, und daß man mit Wohlwollen und Güte alles bei ihm erreiche. Die Erzstatue des Papstes Julius II. ward verabredet, nach mehrfachen Verzögerungen auch fertiggestellt und thronte über dem Domportal. Nicht gar zu lange. Die Politik hat sie zerschmettert. Als 1511 die Antipäpstlichen wieder einmal in Bologna zur Herrschaft gelangten, wurde das unschuldige Werk herabgerissen, zertrümmert, verstreut und fortgeschafft, und endete in Gestalt einer Kanone für Ferrara, die man aus seinem Metall gegossen hatte. Indessen war der Meister längst wieder in Rom. Er hatte sich gefügt, und im Jahre 1508 finden wir ihn auf den Gerüsten der Sixtinischen Kapelle, wo er die Decke ausmalt, ganz mutterseelenallein, nachdem er alle Gehilfen, selbst einen kleinen Handjungen, hinausgejagt hatte.

*

*

*

OSCAR BIE

Die Decke der sixtinischen Kapelle, des alten päpstlichen Hausheiligtums, ist die gewaltigste Kundgebung Michelangelos. Sie ist seine Bibel geworden, in der die Glaubenssätze seines künstlerischen Empfindens in deutlichen Linien und in überzeugender Ausdehnung eingegraben sind. Er selbst ahnte zuerst, als er 1508 an die Arbeit ging, nicht im entferntesten die Bedeutung, welche sie für ihn gewinnen sollte. Aus den Briefen dieser Zeit spricht seine Unlust und die Langsamkeit in der Fortführung des Werkes. Den Schmerz, vorläufig um das Juliusgrab gebracht zu sein, kann er lange nicht überwinden. Als gar der Papst ihm mit dem Vorschlag kommt, auf der Decke bloß die zwölf Apostel zu malen, sieht er keinen Reiz darin. Er bestimmt ihn, ihm doch wenigstens die ganze Decke bis hinunter zu den alten, unter Sixtus IV. gemalten Wandbildern zu überlassen und ihm im Stoffe volle Freiheit zu gewähren. Der Papst willigt ein, und der Künstler, allein wie er dasteht, hat nun diese Riesenfläche vor sich, um sie mit seiner Welt zu bevölkern. Pläne wirbeln durch seinen Kopf, Skizzen, wie sie im Oxfordter Buch erhalten, bannen schnelle

ROMANTIK IN ITALIEN

Eingebungen. Geld gibt es spärlich, der Papst braucht es zu seinen Kriegen. Enttäuschungen am Werk selbst erlebt der Künstler reichlich. Er ändert mitten in der Arbeit den Maßstab. In den zuerst ausgeführten großen Mittelbildern hält er an der Technik des Florentiner Schlachtkartons fest; viele, wimmelnde Figuren. Allmählich fühlt er, daß diese sich in den Dimensionen der Kapelle verlieren. Er beschränkt sich nun auf große, wirksame, einfache Figuren. Dann, nachdem er die Mittelbilder fertiggestellt, geht er die Seiten entlang und gebiert jene Fülle namenloser Gestalten rechts und links der Bilder, die namenlos bleiben, wenn ihnen auch die Namen auf gemalten Erztafeln scheinbar beigegeben sind. 1512 ist das Werk fertig.

Die malerische Architektur, die Michelangelo auf der sixtinischen Decke konstruierte, bildet ein interessantes Mittelglied zwischen der früher üblichen Flächendekoration und der späteren perspective curieuse. Früher behandelte man die Decke einfach als Fläche wie jede andere, setzte große Bilder darauf und füllte die unteren Partien des Deckenspiegels mit kleineren Gemälden, die nach unten zu ihre Basis hatten.

Eine alte byzantinische Kuppel in Athen führt uns Semper vor, der in seinem Werke «Der Stil» auf diese Entwicklung zuerst hinwies: im Mittelteil sitzt Christus, seitlich ist ein Kranz von Halbkreisen mit Engelgruppen. Man weiß, wie später noch und zu allen Zeiten diese einfache Flächenbehandlung der Decke üblich war; in der Villa Farnesina Raphaels nicht anders als in den venetianischen Palästen. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts kommt aber noch eine andere Art auf. Man sucht perspektivisch zu wirken, die Figuren an der Decke so zu zeichnen, daß sie wie von unten gesehen, in Verkürzung dargestellt sind und auf den Sims und Pfeilern wirklich zu sitzen oder zu stehen scheinen. Melozzo da Forli, der noch vor 1500 starb, hat solche Kühnheiten schon in seinen Malereien von Santi Apostoli zu Rom gewagt, und auch Mantegna, der geniale Zeichner, hat schon 1474 im Castello di Corte zu Mantua sich die größten Verkürzungen erlaubt. Diese Art nahm schnell an Beliebtheit zu; ihre erste monumentale Heiligung fand sie in den viel verspotteten und viel bewunderten Fresken des Correggio im Dom von Parma, wo die Himmelfahrt Mariä mit allen

ROMANTIK IN ITALIEN

Heiligen in der kühnsten Unteransicht dargestellt war. Heute ist ja die perspective curieuse ein gewöhnliches Verfahren, selbst in den Kuppelsälen der Ausstellungen zu finden.

Michelangelo hielt bei seiner Decke zunächst an dem alten Prinzip der Flächenbilder fest, die er — abwechselnd größer und kleiner — im Mittelstreifen sich folgen ließ; nach beiden Seiten aber entwickelt er eine reiche gemalte Architektur, deren Gesichtspunkt er nicht nach unten verlegt, sondern in ihre eigene Mitte, also ungefähr dorthin, wo die Spitzen der Stichkappen, die über den Seitenfenstern aufwachsen, den Spiegel der Decke treffen. Den Gesichtspunkt jedes einzelnen Querfeldes verlegt er auch wieder in dessen eigene Mitte. In recht freier und nicht streng konstruktiv gedachter Gliederung sieht man gleichsam ein wenig unter sich eine Reihe Konsolen, auf denen die Propheten und Sibyllen sitzen; sie werden immer von Pfeilern umrahmt, in die je zwei Knaben als Träger eingefügt sind; auf diesen Pfeilern sitzen immer nackte Figuren, von denen je zwei zwischen sich ein Bronzemedallion drapieren; die Pfeiler gehen hinter ihrem Rücken in breiterer

Gliederung weiter und auf der anderen Seite der Decke hinab, wo sie wieder den Hintergrund der nackten Figuren mit den Bronzemedallions bilden, unterhalb deren sich nun dieselbe Architektur wiederholt. Diese Pfeiler wirken daher halb als Bänder, die quer über die Decke laufen, halb als Rahmen für die großen Mittelbilder. Die Stichkappen selbst — die einzige real gegliederte Architektur der Decke — verwendet Michelangelo so, daß er zu den Seiten der Spitze allgemeine Figuren hinlegt, die Spitzen und die Lünetten mit Familienszenen ausfüllt (die «Vorfahren Christi»), und zwischen die Kappen Figuren als Träger von Bronzetafeln stellt, die also genau unter die Konsolen der Propheten und Sibyllen kommen. Außerdem finden sich noch Vollbilder in den vier Eckzwickeln der Decke.

Dies ist das System der Deckengliederung. Es ist für Michelangelos Natur von großem Interesse, denn es zeigt, daß er damit — obwohl Melozzo und Mantegna schon vor ihm gearbeitet haben — nichts weniger als eine perspektivische Täuschung erzielen will. Dieser widerspricht die flächenhafte Hinlegung der

ROMANTIK IN ITALIEN

großen Mittelbilder und der Gesichtspunkt der ganzen Architektur von ihrer eigenen Mitte aus sowohl in horizontaler wie in vertikaler Beziehung. Er hat sich vielmehr mit diesem System, das ja immerhin von gewaltiger ornamentaler Wirkung ist, nur eine Art Begründung geschaffen zur zahlreichen Einführung seiner grandiosen Figuren, die ihm als Einzelgestalten das Wichtigste waren. Allen malerischen Versuchen geht er aus dem Wege, er schafft ganz als Plastiker mit dem Pinsel.

Ich komme nun zu den Figuren selbst. Bände sind über ihre Deutung geschrieben worden. Wie die Kapitel aus dem Alten Testament und die Darstellungen der Propheten und Sibyllen und der Christivorfahren in ihrem Zusammenhang und ihrer geistigen Dokumentation zu verstehen sind, darüber läßt sich viel reden. Nach allem, was wir bisher von Michelangelo gelernt haben, werden wir glauben, daß ihm an dieser sachlichen Auslegung nicht viel gelegen sein würde. Er ist so ganz Künstler der Menschengestalt an sich, daß die Themata für ihn nur Vorwände werden, nur Unterschriften, die ihn nicht in seinem Innersten berühren.

OSCAR BIE

Es ist gut, bei den Höllenschilderungen des Trecento im Pisaner Campo Santo Dante nachzuschlagen und Kirchenväter zu vergleichen, hier gibt es nur einen fruchtbaren Vergleich: die rasende Liebe dieser ganzen Renaissancekultur zum Menschen als Individuum. Als volles Lebewesen, mit [Nietzschescher Bejahung aller zur Kraft führenden Eigenschaften, so steht das Ideal des Renaissancemenschen vor uns, wie man es heute wieder mit gefährlicher Bewunderung heimsucht. Diese Renaissancekultur ist in die Heiligen des Michelangelo gefahren. So fromm und gläubig er uns in seinen Briefen erscheint, im Innersten seines Künstlerherzens war er ein Heide, der das Diesseits bejaht. Wenn der Papst nach Vollendung des Zyklus seine Bilder lobte, so wußte er nicht, oder wollte nicht wissen, daß sie eine gar unchristliche Lebensbejahung predigen. Das Dogma an der Überlieferung ließ der Künstler beiseite aus dem Stoffe angelte er sich die Menschen, und die Menschen trieb er zu Göttern auf. Wohl schrieb er auf die Tafeln über den Fenstern die obskuren Namen der Christivorfahren und unter die Propheten und Sibyllen

ROMANTIK IN ITALIEN

deren Bezeichnungen, wie sie die spätkristliche Mythologie ersonnen hatte. Aber damit hatte er den Stoff erledigt. Nun war er frei und ließ der Phantasie die Zügel. Jenseits von christlich und unchristlich schuf er die Welt seiner dämonischen Gestalten. In diesem an sich so nüchtern-einfachen Frührenaissanceraum der sixtinischen Kapelle, an deren Wänden die Bilder der Quattrocentisten episch breit Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament in geheimen gelehrten Vergleichen erzählten, wuchs seine Decke empor, das so gar nicht epische, so ganz von der Kraft der Hochrenaissance erfüllte Bekenntnis eines echten Lyrikers in bildender Kunst.

Unter den Michelangelo-Schriften kommt vielleicht nur ein einziges kurzes Kapitel diesem wahren Wesen unseres Künstlers bei der Betrachtung der Sixtina nahe. Der schon erwähnte Anatom Henke, der ja zu wenig philologisch belastet war, als daß er den «Menschen» im Werke Michelangelos nicht hätte sehen müssen, hielt in Tübingen 1885 über die Sixtina einen Vortrag, der dann auch in den Jahrbüchern der königlich preußischen Kunstsammlungen und in

der Henkeschen Sammlung «Vorträge über Plastik, Mimik und Drama» erschien. Ich habe das Gefühl, daß von allem, was über die Sixtina geschrieben wurde, wenn es unserem Meister hätte vorgelegt werden können, dieser Vortrag seinen größten Beifall gefunden hätte. Er würde sagen: dieser Mann hat mich an der Wurzel verstanden.

Henke geht bei seiner Analyse nur auf die namenlosen oder so gut wie namenlosen Figuren ein, die sich zu beiden Seiten der Mittelbilder gruppieren. Obwohl Michelangelo diese später gemalt hat, sind sie doch sein Eigentlichstes. Bei ihnen war er durch gar keine Stoffrücksichten gebunden. Und je dekorativer sie sind, desto näher stehen sie ihm. Den allgemeinsten Wert dürfen jene, nur in Bronze- oder Holzfarben ausgeführten nackten Wesen beanspruchen, die sich links und rechts von den Zwickelspitzen eingelagert haben. Immer zu zweien sich den Rücken zukehrend, beschäftigen sie sich mit weiter nichts, als wie sie in recht michelangelesker Haltung den kleinen dreieckigen Raum ausfüllen können. Sie stemmen sich, kriechen, hocken, wälzen sich, wie wenn

ROMANTIK IN ITALIEN

Kinder seines Geistes in einen Käfig gesperrt werden. Aber dies Einsperren tut ihnen im Grunde wohl, sie gelangen so allmählich in jenen übersinnlichen Zustand der Ansammlung aller Kräfte, wie in einem elektrischen Akkumulator, welches der Lieblingszustand aller Kinder Michelangelos ist.

Ein wenig bewußteres Leben herrscht schon in den Kinderfiguren, die, immer ein Paar bildend, als Träger in die Pfeiler zu seiten der Propheten und Sibyllen eingefügt sind. Sie vergessen meist völlig, daß ihr Beruf eigentlich der von Karyatiden ist. Sie wissen wohl, daß es Michelangelo mit der Konstruktivität nicht so ernst nahm, obwohl er ihnen die Farbe von Stein gab. Ihr seid vor allem naive kleine Menschen, hören sie den Meister sagen. Darum stemmen sie wohl die Arme etwas gegen das Gebälk, aber geben sich im übrigen — gerade in diesem Zwange sehr reizvoll — ganz unbefangen allerlei scherzhaften Tändeleien hin. Es sind ja meist ein Junge und ein Mädchen, die mitunter schon beinahe wie Jüngling und Jungfrau aufgewachsen sind. Und sie stehen nackt nebeneinander: und einige machen den schüchternen Versuch,

sich mit Schleiern zu verhüllen. Sie legen sich bald die Hände auf die Schulter oder den Kopf, bald drängen die Männchen heftiger auf die Weibchen ein, wollen sie umarmen und küssen — und die Mädchen wehren ab oder eilen davon: wo bleibt dann das Gebälk? Eine reine Poesie ist über den Gedanken dieser einzigen Karyatiden gegossen. Der echte Künstler offenbart sich überraschend auf diesen Nebenwegen, wo ein Alltagsgeist nur die Konvention kennt.

Die anderen Knaben, die unter den Bronzetafeln der Propheten und Sibyllen stehen, behandelte Michelangelo ruhiger, in der richtigen Erwägung des Kontrastes. Sie sind fleischfarben gemalt, sollen also nicht einmal eine bauliche Funktion erfüllen. Ganz nackt oder leicht bekleidet setzen sie sich meist in eine leichte Beziehung zu der Inschrifttafel, ohne sie immer ordentlich zu tragen.

Um so gewaltiger bewegt sind die Figuren, die zu beiden Seiten der Propheten und Sibyllen hoch oben auf den Pfeilern sitzen und völlig erwachsene Menschen darstellen. Man hat schon immer beobachtet, daß diese Figuren, die völlig naturwahr, nicht architektonisch ausgeführt sind,

ROMANTIK IN ITALIEN

hier eine bestimmte Funktion verrichten, nämlich mit einer Draperie aus Tüchern, Schnüren und Girlanden um die Rundreliefs in ihrer Mitte paarweise beschäftigt sind. Sie erhielten daher den Namen Sklaven. Aber während man sonst leicht dazu neigte, ihre gewaltsamen Körperverrenkungen für unwillkürlich zu halten, hat Henke gezeigt, daß sie recht willkürlich sind und aus den Konflikten herkommen, in die ein Mensch, wenn er auf solchem exponierten schmalen Pfeiler mit Dekorationsstücken beschäftigt ist, notwendigerweise mit seinen Gliedern kommen muß. «Die Dekorationen bestehen», so beschreibt Henke, «in erster Linie in langen schmalen Draperien von Stoff, und diese werden zuerst in einem Ringe angeschlungen, der an dem Postamente, worauf die Sklaven sitzen, in die Wand eingelassen ist; dann werden sie durch ein Loch unten am Seitenrande der Bronzeplatte hinein- und durch ein oberes wieder hinausgesteckt; von da aber wieder weiter auf- und seitwärts angezogen, wie um irgendwo mit ihrem Ende wieder angeschlungen zu werden», — ein Vorgang der noch komplizierter wird, wenn jener Ring einmal fehlt

und die Befestigung am Postament nötig ist. Michelangelo mag in natura Arbeiter in solchen gewagten Beschäftigungen beobachtet haben; ihn freute diese Körperbiegsamkeit, die ganz nach seinem Prinzip sich wesentlich auf die Isolierung und Einzelbenutzung jedes besonderen Gliedes gründet. An diesen Arbeitern schuf seine Phantasie weiter, und er erfand die kraftstrotzenden, sich windenden nackten Gestalten, die er in einer ähnlichen Beschäftigung auf seiner Scheinarchitektur anbrachte. Man gehe ihre Reihe durch; diese furiosen Rümpfe, Hände, Beine gehören den wahren Aristokraten in der Welt Michelangelos; daß sie Dekorateure sind, war ja schließlich nur ein Vorwand ihrer Existenz.

Wie diese Sklaven die äußersten Anstrengungen einer körperlichen Tätigkeit vergegenwärtigen, so die Propheten und Sibyllen die äußersten Stadien geistiger Ekstase. Was waren das für neue Dinge! Wer hatte bis dahin nur entfernt daran gedacht, Menschen zu bilden, lediglich auf ihre geistige Macht hin? In diesen Gestalten wurde die Seele Michelangelos lebendig. In freier Phantasie umgibt er sie mit idealen Knaben und Mädchen, deren Tätigkeit wie ein

ROMANTIK IN ITALIEN

feiner Oberton mit dem Temperament der Propheten und Sibyllen mitklingt. In einen Zirkel des menschgewordenen, übersinnlichen Geistes geraten wir. Der eine, ein schöner nackter Mann, ist ganz Staunen über die Größe der Welt, deren plötzliche Offenbarung selbst seinen Götterkörper im ekstatischen Schreck zurückschlagen läßt. Der andere hat seinen alten Eremitenkopf in die Hand gestützt und sendet einen langen, langen Blick nach unten, ein ewiges, geklärtes Nachdenken über die Ewigkeit selbst. Ein hageres Weib sitzt daneben, mit aufgezogenem Knie, tief in die Lektüre vergraben, aus der das heilige Wort ihr aufklingt, welches den Lärm von Jahrhunderten um sie übertönt. Fanatisch predigt neben ihr der Prophet mit dem Papierstreifen in der Hand; seine Reden sind voll der südlichen Leidenschaft, die bezaubern und hinreißen muß, über die Alltagssorgen hinaus. Nebenan die Sibylle hat wieder eine ruhige Größe, die Größe stiller, intimer Nachtandacht, zu der ihr der Knabe die Lampe anzündet; in dem Buche auf dem Pulte weiß sie die Welt eingeschlossen. Andere Propheten lesen in selbstbewußter Glaubens-

seligkeit ihre Streifen ab oder fahren mit dem Daumen an den Bücherseiten entlang, wie man es mit viel und gern gelesenen Büchern tut, deren Sätze zu Lebensmonumenten geworden sind. Eine Sibylle will ein solches gewaltiges aufgeschlagenes Buch gerade von hinten auf ihre Knie heben; wie lebendig ist dieses Buch, wie wenig ist es ein Attribut — es predigt Ewigkeiten, wie ein uraltes Missale. Ein jüngerer Prophet sucht aus einem solchen Monumental-buche, das ein Knabe ihm zwischen den Knien tragen muß, sich auf einem Papier Stellen zu notieren, wie man wertvolle Dichtungen sich abschreibt. Eine Sibylle schlägt das Buch leise auf, wie wenn ein Duft der Lektüre ihr genügt; der Prophet hält den Finger noch hinein und sinnt den Gedanken aus, den er dem Buche entnommen; und die letzte Sibylle, einen Papierstreifen in der Hand, blickt mit der Größe einer schönen Meduse starr nach vorn, ihre Gedanken in die Ewigkeit einsinken lassend. Es ist eine hehre Versammlung geistiger Wesen, eine Ewigkeitskultur zur Wirklichkeit geworden und doch so ganz getragen von der Kraft und Freiheit michelangelesker Körper.

ROMANTIK IN ITALIEN

Zu den naiven Kindern, den körperlich Angestrengten, den geistig Ekstatischen, kommt in dem Katechismus der michelangelesken Welt noch die Familie. Der Familie hat er in den Gewölbezwickeln den Platz angewiesen, sowohl in den Dreiecken der Kappen, als in den zu Interieurs umgestalteten Lünetten an beiden Seiten der Fenster. Auf den Tafeln inmitten sind Namen der biblischen Vorfahren Christi aufgeschrieben, aber sie stimmen nicht zu den Bildern und bleiben leerer Schall, wie in der Bibel selbst. Auf die Idee dieser Vorfahren kam Michelangelo naturgemäß in dem Plane seiner Sixtina, die ja das Vorbereiten und das Erwarten des Messias — ein echt michelangelesker Gedanke — zur Grundlage hat. Aber die Idee der Vorfahren gab ihm nur die Idee der Familie: michelangeleske Familien sind es, die sich in diesen engen Rahmen pressen. Sie beschäftigen sich in der mannigfachsten Weise mit Toilettengegenständen, mit Lektüre, mit Garnwickeln, mit Spazierengehen, mit Kindererziehung, vor allem aber mit Schlafen. Daß die erste größere, von Religion emanzipierte Genrewelt, die hier in der italienischen Kunst auftritt, so wenig freudig,

OSCAR BIE

so schwer belastet, so eng erscheint, ist echter Geist Michelangelos. Auf all seinen Werken ruht ein Geheimnis der Erwartung, ein Bedrücktsein, in allen steckt ein aufsteigender Schrei nach Erlösung. Wir erkannten es: seine Menschen, aus denen sich diese neue Welt bevölkert, haben noch etwas Vegetierendes, Unausgegorenes. So vegetieren auch diese Familien. Es ist das Leben der Niederen, der Beladenen oder geistig Armen, denen der Messias nahen wird, ohne daß sie selbst sich in dieser Hoffnung klar sind.

Zuletzt habe ich über die großen Bilder der Decke zu sprechen. Wir wissen, daß Michelangelo nicht mit der Schöpfung, sondern mit der Noahpartie an der anderen Seite begann. Da wir das wissen, können wir die großartige Entfaltung seines Geistes verfolgen. Denn die drei Noahbilder müssen uns noch an den Florentiner Karton erinnern; die weiteren Bilder sind grandioser, aus dem Verständnis der entfernten Deckenwirkung entwickelt. Zuerst treffen wir auf die Verspottung Noahs durch Cham, dem Japhet wehrt, während Sem den Vater zudeckt. Warum hat der Meister dieses Motiv

ROMANTIK IN ITALIEN

gewählt? Vielleicht werden einige sagen: weil er hier einen Anfang sittlicher Kultur darstellen konnte. Mag sein, ich glaube: der nackte trunkene Noah, so gewaltig in seiner Gliedererschaffung, reizte ihn zunächst rein künstlerisch. Wir wissen, warum er solche Körperzustände liebte. Das zweite Bild, die Sintflut, erklärt sich von selbst aus seinem Geiste. Die Fülle der Menschenkörper, die sich hier vor dem Wasser retten, hat gleich an das Motiv der aus dem Bade stürzenden Soldaten vom Florentiner Karton erinnert. Schrecken, Angst, Verzweiflung, stumpfe Trauer, sinnloses Verzagen, nacktester Egoismus, elementarster Kampf um die reine Existenz — das waren gute Vorbedingungen für seine Kunst. Männer, die ihre Weiber im Sturm auf Inseln schleppen, oder die Leichen ihrer Freunde hinauftragen, Menschen, mit der letzten Kraft ihr schweres Hab und Gut rettend, heißes Umarmen im Angesicht des Todes, Verzweifelte, die auf Bäume klettern oder Kähne anklammern, von Weibern mit Keulen davon zurückgetrieben, brütende schwerbrüstige Mütter mit ihrem letzten weinenden Kind, ein Gedränge von Familien unter dem Zeltdach, das den

OSCAR BIE

ewigen Regen abhalten soll — alles nackt, nur wenige wogende Gewandzipfel, nur markierte Andeutung der Landschaft: das war ein Tummelplatz für die Kinder Michelangelos. Auch das dritte Bild wird wohl in den Kreis Noahs gehören, nicht ein Opfer Abels und Kains darstellen, wie die alten Chronisten wollen. Unter der Assistenz von Menschen und Tieren wird ein Widderopfer von frisch bewegten nackten Menschen dargebracht, das sehr gut als das Dankopfer Noahs verstanden werden kann.

Neben diese Noahbilder treten die Schöpfungsbilder. Zunächst drei aus dem Kreise von Adam und Eva. Adams Erschaffung: Adam hat als ieblose Masse am Abhang hoch an den Wolken gelegen (die Landschaft ist voll Weltgefühl), Gott rauschte mit seinen Engeln, die sein Gedanke sind, einem Weibe, die auch noch sein Gedanke ist, alles in sein wallendes Gewand geborgen, an ihm vorbei, er streckte — eine Sekunde in den Ewigkeiten — den Finger aus, und von diesem Finger kam Leben in den Menschenkörper, so plötzlich, daß die rechte Seite noch wie träge am Boden liegt,

ROMANTIK IN ITALIEN

die linke aber elektrisch aufzuckt, das Knie ganz zusammengezogen, den Arm erhoben in das Fluidum hinein, das von Gottes Finger ausgeht. Evas Erschaffung: der Herrgott hat mehr Zeit gewonnen, ist gemütvoller geworden, als «Wanderer» ist er zur Erde gestiegen und hat sich in Adams Seelenleben vertieft, er hat die Notwendigkeit des Weibes erkannt und aus dem tief und fest schlafenden Manne die Frau emporsteigen lassen, die — nichts als Dank, nichts als Hingebung — händefaltend zu ihm aufblickt: hinter dieser wunderbar großen, schlichten, Figurendreiheit Felsen und Baumstrunke, wie sie Michelangelos ernstes Auge in der Landschaft liebt. Drittens das Paradies, ein Doppelbild: links Eva zu Füßen Adams sitzend, die Schlange am Baume (mit menschlichem Oberkörper) gibt ihr einen Apfel, während Adam sich selbst einen pflückt — rechts der Engel mit dem Schwert die beiden ausweisend, Adam resigniert die Hände hebend, Eva schüchtern sich duckend. Das Bild grenzt an den Noahzyklus, auch in künstlerischer Beziehung. Es ist nicht so befreiend und so neu wie die beiden andern. Der enge Rahmen wirkt für die Doppelszene

beschränkend. Die Figuren, so menschlich sie erfaßt sind, stechen nicht so ins Gedächtnis.

Die volle Freiheit bot erst die dritte Bildertrias: die Schöpfung vor dem Menschen. Gott hat den unbeschränkten Raum. Unbeschreiblich groß ist es, wie er durch den leeren Weltenraum stürmt, die Hände erhoben, den Kopf zurückgeworfen, in dem eigenen, so elementar sicheren Schwerpunkt sich wiegend, ganz Kraft und, wie Nietzsche sagen würde, aus sich selbst rollende Bewegung: es werde Licht! Dann blickt er nicht mehr nach oben, schon geradeaus, schon etwas beruhigter, und, seinem Schöpfungstrieb folgend, sind Engel in sein bauschiges Gewand gekommen, wie menschengewordene Gedanken in diesem Sturme, der alles ins Leben ruft. Leben — Leben, tönt es in Millionen Stimmen durch den Raum. Gott streckt die Arme nach den Seiten aus, es werden Sterne und Sonne und Mond, und Erde und Wasser teilen sich, und im selben Augenblick, auf demselben Bilde, sehen wir ihn schon wieder von rückwärts über der Erde schweben, und die Pflanzen sprießen unter seiner Hand. Dann ist er viel ruhiger geworden, und das Leben

ROMANTIK IN ITALIEN

der Engel schwirrt reicher um ihn, jetzt öffnet er die Flächen der Hände nach unten und wir fühlen, daß nun die lebenden Wesen sprießen. Fast nichts von der Schöpfung sahen wir, wir sahen nur den Schaffenden, nur diesen Übermenschen «Gott» in seiner persönlichen elementaren Kraft, der wir die Schöpfung glauben. Das war etwas Unerhörtes!

In den vier Ecken schließlich hat Michelangelo noch je eine «Rettung Israels» angebracht: Goliaths Tötung, Judith, die eherne Schlange und Hamans Kreuzigung. Bis in diese Winkel hinein tost seine Kraft. Es sind die eigentlichen Dramen der sixtinischen Decke. Aber der erste Wert dieser Decke ruht in der Weltanschauung, die sie predigt, keine religiöse oder philosophische Weltanschauung, sondern eine künstlerische. Wie Michelangelo «den Menschen» sah, hat er hier in allen Lagen des Lebens, des Alters, der Beschäftigung kundgeben können. Daß ein Erwarten der Erlösung, ein dunkles Ahnen des Messias über dieser Welt ruht, ließ ihn die Lebenszustände bevorzugen, die ihm die liebsten waren; bloßes Schaffen, bloßes Existieren, bloßes An-Sich-Sein. Die Krone seiner Schöpfung war der

OSKAR BIE

einzigste Rivale, den er anerkennen mochte: der Herrgott selbst. Sein Herrgott, eine der seltensten Offenbarungen unseres Menscheingeistes, ward fortan ein unveränderlicher Typus.

* * *

Wir erinnern uns: vor der Sixtinadecke hatte Michelangelo mit dem Grabdenkmal für Julius II. begonnen. Dieses Grabdenkmal sollte noch sein Martyrium werden. Da nicht einmal sein Plan feststand, war es kein Wunder, daß vor der Sixtina-Arbeit und nachher, als er die bereitliegenden Blöcke wieder in Angriff nahm, der Plan des Ganzen einer fortwährenden Änderung unterworfen wurde. Es bildet ein eigenes historisches Kapitel, diese Pläne zu sichten und zu beschreiben. Nachdem der erste Plan verworfen war, schien der zweite ihn sogar an Größe zu übertreffen. Vierundzwanzig Statuen zählte man am Unterbau, elf über Lebensgröße am Oberbau. Und dieses Werk war ja die ganze Hoffnung des Meisters, der hier in seiner eigensten Sprache, der Plastik, breiter und gewichtiger dachte ausdrücken zu können, wozu ihm die Malerei, ein

ROMANTIK IN ITALIEN

Surrogat, nie genügt hatte. Aber bald, nach dem plötzlichen Tode des Papstes, ging man ans Reduzieren, und das Denkmal schrumpfte zusehends ein. Die Tabernakel, in welche siegende Figuren zu stehen kommen sollten, und die Pfeiler, vor denen sich Michelangelo besiegte Gestalten dachte, wurden immer geringer an Zahl. Auf jene Sieger führt man einige Statuen zurück, die in Florenz und Petersburg zerstreut sind. Von den Besiegten, mit denen schon nach den erhaltenen Skizzen Michelangelo sich eifriger beschäftigte, haben sich zwei sichere Exemplare erhalten, die berühmten Sklaven des Louvre. Einige meinen, es seien die Künste, die mit dem Tode Julius II. gefesselt seien. Doch im Ernst kann wohl davon nicht die Rede sein. Brauchen wir eine andere Erklärung, als daß sie eben durch ihren Typus nur das Los der Besiegten markieren, eine Folie des Triumphes dieses kriegerischen Papstes, wie sie sich auf römischen Imperatorendenkmälern nicht anders fand? Was der Künstler Michelangelo an solchen Figuren liebte, wissen wir jetzt. Man sehe sich die Oxforder Skizzen an, diese verschränkten nackten Körper, die aus den Fesseln

OSCAR BIE

sich lösen möchten. Oder man studiere die feine Erschlaffung aller Glieder, die der eine Pariser Gefangene zeigt, der wenige Augenblicke vor dem Tode gedacht ist, und den Krampf der letzten Kräfte, den der andere Gefesselte durch seinen machtvollen Körper zwingt. Es ist jener Zwitterzustand zwischen höchstem Leben und zwingendem Tode, zwischen Kraft und Erschlaffung, den er in hundert Formen besungen hat. Die dritte Statue, die von den Entwürfen zum Juliusgrab ausgeführt wurde, ist der berühmte Moses. Der Moses ist eine Probe auf die Wirklichkeit, die die Propheten und Sibyllen der Sixtina annehmen würden. In dieser plastischen Form schwebten die Gestalten in Michelangelos Geiste. Wir müssen ihm recht geben: die Malereien der Sixtina erscheinen dagegen wie Skizzen. In unerhörter Eindringlichkeit sitzt dieser Übermensch da mit seinem steinernen Barte, mit seinem steinernen Mantel, mit seinen steinernen Muskeln, seinem steinernen Zorn. Kein Zorn, der aus irgendeinem Grunde nun ausbrechen wird, sondern der Zorn, der in jedem Großen immer lebt, der die großen Taten webt. Eine menschgewordene geistige Kraft, die die Erde

ROMANTIK IN ITALIEN

zwingt, Man sehe diesem Moses nicht, wie es Bürgerleute tun, wenn sie ihn sich zur Hochzeit schenken, vom rechten Knie her ins Profil, sondern man sehe ihm von vorn ins Gesicht, in den Sturm der Linien im Gewande, Arm und Barte; dann wird man Michelangelos inne werden. Denn auch hier ist das höchste Leben in der eigentümlichen Spannung der Ruhe eingeschlossen, wieder ein elektrischer Akkumulator.

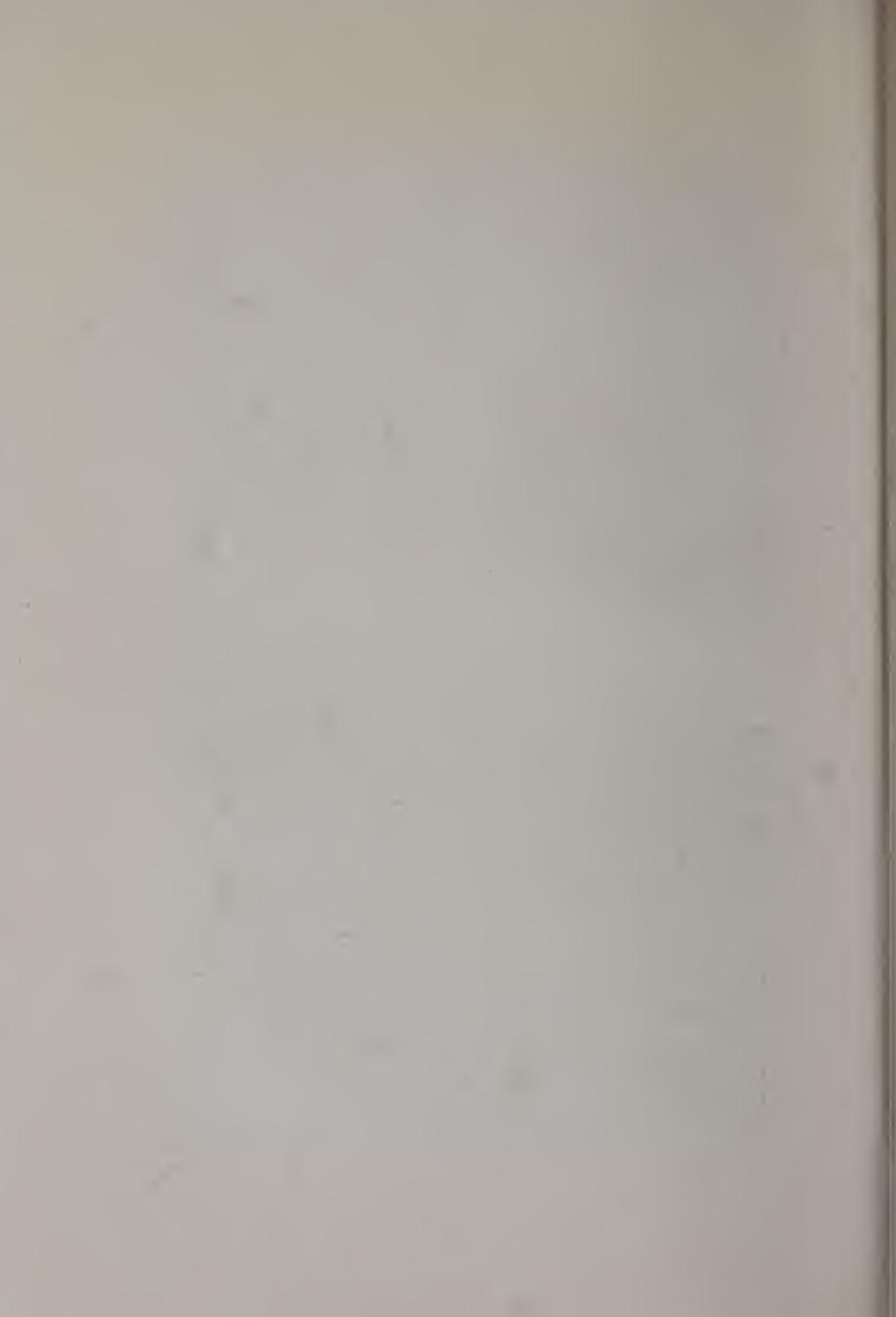
Der Moses ist die einzige der erwähnten Statuen, die in schlechter Aufstellung schließlich an dem wirklichen Juliusgrab Verwendung fand, das man fern von den ursprünglichen Plänen in der Kirche San Pietro in vincoli 1545 errichtete. So lange sollte sich diese Tragödie noch hinziehen. Päpste kamen und Päpste gingen, mit anderen Aufträgen in Florenz und schließlich wieder in Rom ward Michelangelo belastet. Leo X., der Nachfolger Julius, ein Mediceer, den Springers strenge Feder mit einer besonders grausam-egoistischen Physiognomie gezeichnet hat, tat das meiste, den Ruhm seines Vorgängers zu schmälern. Hundert Wirren stürmten über Italien. In ruhigeren Augenblicken schlossen die Erben Julius' einen Kontrakt mit

Michelangelo, die nächsten Wirren vernichteten ihn wieder und die Erben standen mit dem Scheine ratlos da. Wieder wurden Kontrakte geschlossen, wieder wurden sie nicht gehalten, bis zuletzt alle die Lust verloren. Vierzig Jahre, nachdem Michelangelo mit der größten Begeisterung seines Lebens an dieses Werk gegangen war, wurde der geschmacklose Fassadenbau an der Wand von Pietro in vincoli errichtet, der die Reste des Unternehmens aufnahm. Andere Bildhauer halfen aus, Michelangelo war nicht einmal mit ihnen zufrieden. Ob er selbst schließlich noch die beiden weiblichen Statuen des tätigen und des beschaulichen Lebens gearbeitet hat, die rechts und links vom Moses stehen und mit der Lea und Rahel der schönen Danteverse Purg. 27, 97 in etwas unklarer Weise in Zusammenhang gebracht worden sind? Die eine hält Spiegel und Kranz, die andere betet. Bei Dante legt sich aber Lea auf weiter Wiese einen Kranz an, während Rahel den ganzen Tag ihre Augen im Spiegel bewundert.

* * *



Moses des Michelangelo.



ROMANTIK IN ITALIEN

Neben der Tragödie des Juliusdenkmals steht in Michelangelos Leben die Tragödie des Mediceergrabes. Aus einem Wust von Verhandlungen, Aufträgen, Marmorrechnungen, Arbeitsanfängen der verschiedensten Art, die aus den Briefen der zwanziger Jahre bekannt werden, lösen sich die Mediceergräber als das einzige Werk los, an dem wirklich etwas geschaffen wurde. Bücher lassen sich schreiben über die nicht auszudenkenden Ärgernisse, die der Meister mit seinem Samson (Pendant zum Florentiner David), mit seiner Christusstatue, mit der gewaltig ins Werk gesetzten Fassade der Lorenzokirche, mit seiner Apollofigur, seinem Ledabild, mit der Generalleitung der Festungswerke von Florenz durchzumachen hatte, ganz heterogene Aufträge, die in dieser politisch gänzlich verwirrten Zeit untereinander trafen, um nach unendlich qualvollen Wandlungen im Nichts sich aufzulösen oder ein Torso zu bleiben. Wir sehen den Meister in rasender Verzweiflung zwischen den konkurrierenden Marmorbrüchen verschiedener Städte, die ihn mit ihren Intriguen und falschen Versprechungen zermürben, wir sehen ihn aus dem bedrängten Florenz, in das

OSCAR BIE

ihn die verhängnisvolle Gunst der Medici wieder zurückgeholt hatte, plötzlich aus politischen Gründen fliehen und in demselben Momente, wo ihn neue Angebote Frankreichs treffen, wieder dorthin zurückkehren, dann jahrelang an der Arbeit verzweifeln und darauf wieder in wenige Monate eine übermenschliche Fülle von Entwürfen sammelndrängen — ein wüstes Chaos von eitlen Aufträgen, eitlen Entschlüssen, eitlen Hoffnungen, in deren Gewirr seine Person seltsam doppelseitig erscheint, einmal verzagt bis zur Sterbenssehnsucht, dann wieder von Hunderten mächtiger Gönner und Freunde umworben als der erste lebende Künstler der Welt. Seine Briefe schreien von dieser Qual.

Wie das Juliusgrab, so begann das Mediceergrab in der Florentiner Lorenzokirche mit den imposantesten Entwürfen, um, durch die bitteren Erfahrungen von Jahrzehnten mürbe gemacht, in einem elenden Kompromiß zu schließen. Von all den großen Mediceern, denen hier ein monumentales Familiengrab errichtet werden sollte, blieben die beiden kleinsten übrig: Giuliano und Lorenzo. Und was ihnen da errichtet wurde, ist weder ein Denkmal ihrer

ROMANTIK IN ITALIEN

Persönlichkeiten, noch ist es überhaupt in Liebe zu ihnen geschaffen. Es ist ein ganz allgemeines Monument von Feldherren, und seine Note ist nicht Triumph, sondern Trauer. Die eigene Schwermut Michelangeloschen Geistes ruht auf ihm. Es ist wie eine Vergangenheit, die mit einem schwarzen Schleier behängt wurde. Michelangelo liebte bei aller Klugheit und Höflichkeit das Mediceergeschlecht nicht mehr; die einst Florenz seinen Ruhm gemacht hatten, machten jetzt seinen Untergang. Und er war ein Florentiner Patriot, der sich weder im Leben noch in der Kunst jemals für Tyrannei und Byzantinismus hat erwärmen können. Seine Welt steht über der einzelnen Person, seine Welt ist kein Hymnus auf irgendein Porträt. Es ist merkwürdig, wie aus den Resten des Mediceerdenkmals, die da in der Lorenzokapelle aufgebaut worden sind, die Stimmung einer grandiosen Ruine einheitlich uns anweht. Bei dem Torso des Juliusdenkmals fühlen wir den Schmerz des Torsos; hier aber geht das Bewußtsein des Fragmentes und die marmorne Melancholie wunderbar ineinander.

OSCAR BIE

Wenn gerade die sechs Mediceergrab-Statuen — daneben steht noch eine unvollendete Madonna — jahrhundertlang das Evangelium der nachfolgenden Bildhauergeschlechter geworden sind, so ist das daraus erklärlich, daß Michelangelo selten eine so günstige Folie für seine Eigenart fand. Es sind alles Kraftmenschen in Ruhe, alles Akkumulatoren, und auf den Körpern, die in diese Ruhe gebannt sind, spielt der Meißel mit wahrer Wonne. Es geht eine schwellende Bewegung über die Haut, es blüht ein üppiger Wechsel der Muskelberge und Muskeltäler auf, daß man fühlt, wie der Meißel tanzte. Keine Kleinlichkeit, kein armes Detail, keine Verlegenheitswirkung, alles in großem Guß und großem Wurf, ein Nachempfinden des Lebens, daß selbst gewagte Stellungen überzeugen.

Da ist zuerst Giuliano, ein jüngerer Moses in der verhaltenen Kraft, die aus seiner Stellung spricht. Ein Bein eingezogen, den Kommandostab leicht und wie außer Gebrauch über die Knie gelegt, die Hände voll Mark und Knochen, über dem wulstigen Panzer ein langer Hals und darauf der Kopf barhaupt im Profil nach rechts, nach etwaiger Gefahr ausblickend. Als sein

ROMANTIK IN ITALIEN

Pendant erscheint Lorenzo wie ein jüngerer Jeremias. Aber auch er ist ganz verhaltene Kraft. Die Kraft ruht im Nachsinnen. Er stützt den behelmten und beschatteten Kopf in die Linke, während die Rechte so lässig am Schenkel lehnt, daß die Handfläche nach außen gekehrt ist; eine echt michelangeleske Auflösung der körperlichen Kontinuität in einer regen geistigen Anstrengung. Dann die vier liegenden Figuren der Tageszeiten; auch diese alle Symbole verhaltener Kraft. Die Nacht ist der tiefste Schlaf, den je ein Künstler darstellte; denn dieses nackte, kräftige Weib ist so ermattet, daß sie gleichsam in der Blüte ihrer Kraft im Schlaf versteinert ist — sie zieht das linke Knie auf, setzt auf dieses den rechten Ellenbogen und stützt in die Rechte den gesenkten Kopf. Man meint, hier müsse Michelangelo an einem Leichnam probiert haben, so barock ist die Bewegung, die für einen Lebenden nicht auszuhalten scheint. Aber aus dieser Nachtstimmung ist auch sein Tag geschaffen. Dieser Tag ist kein Kerl, der Sonnenhöhen erklimmt und Sonnengewalten sprüht, sondern auch er liegt in träger Ruhe da, und seine spielenden Gelenke sind auf

OSCAR BIE

einen Haufen gefallen. Er rekelte sich, schlägt das linke Bein übers rechte, wirft den rechten Arm über die Brust, dreht den Rücken und doch den Kopf (nicht vollendet) dem Beschauer zu, der seinen Körper so gleichsam von vorn und von hinten mit einemmal sieht. Dieser so wild gewachsene Tag will nicht erwachen, will nicht Tag sein, er wäre kein Kind Michelangelos, wenn er nicht die Ruhe liebte, die seiner Kraft so paradox gegenübersteht und darum so leicht melancholisch wirkt. Die milderer Personen in dieser einzigartigen pessimistischen Vereinigung der Tageszeiten sind die Aurora und der Crepusculo. Die Aurora ist ein junges und doch mächtiges Weib, das die schönen Glieder regt und den Tag wie in leiser, sinnender Klage begrüßt, mit der Linken den Schleier lüftend; der Crepusculo ist ein kräftiger Mann, der sich in den friedlichen Schatten des Abends zur Ruhe gelegt hat und traurig sinnend nach unten blickt. Morgen und Abend, die nachdenksamen Tageszeiten, sitzen auf dem Sarkophag des Lorenzo, dessen sinnende Statue, darüber in der Nische, in ihnen differenziert erscheint. Und ebenso liegen Tag und Nacht unter dem

ROMANTIK IN ITALIEN

sanguinischen Giuliano, dessen unwilliges Spähen und gebundener Trotz in diesen Statuen ebenso zerlegt wird — denn der Schlaf dieser Nacht ist ein trotziger Schlaf und des Tages Wachen ein unwilliges. Einst sollten Flüsse, und Himmel und Erde, und Zeit und Raum sich an dieser Mediceertrauer beteiligen. «Himmel und Erde, Tag und Nacht» — so schrieb Michelangelo erklärend auf ein Skizzenblatt zur Zeit der großen Pläne — «reden und sagen: wir haben in unserem raschen Laufe den Herzog Giuliano zu Tode geführt und so ist es gerecht, daß er, Rache nimmt. Die Rache aber ist die, daß er nun wir ihn getötet, tot wie er ist, uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unseren geschlossen hat, so daß wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben!»

* * *

Am Ende des langen Lebens von Michelangelo steht wieder ein Bild. Das Schicksal hatte ihm versagt, in der Plastik, wie er sich

OSCAR BIE

sehnte, den Genuß ungestörten Schaffens zu finden. Und obwohl er rechten Grund hatte, nach den Erfahrungen am Juliusdenkmal und an den Mediceergräbern an der Plastik zu verzweifeln, blieb sie dennoch immer so sehr seine Sehnsucht, daß seine Briefe wieder voller Flüche sind, als ihm die neue große Malerei übertragen wird. Paul III., der nunmehrige Papst, ein Farnese, hatte jahrzehntelang schon den heißen Wunsch gehegt, Michelangelo in seine Dienste zu nehmen. Als er nach langem Warten zur Regierung kam, duldet er keine Minute Aufschub. Er hatte für seinen Künstler einen schönen Auftrag auf dem Herzen; die Altarwand der Sixtina mit dem Jüngsten Gericht zu bemalen. Zwar waren da schon Fresken des alten Perugino und selbst zwei Lünetten von Michelangelos Hand, die sich an die Decke anschlossen; aber die konnten ja zerstört werden. Man hielt ihm die schwebenden Verträge wegen des Juliusgrabes entgegen: der Moses allein, meinte der Papst, genüge schon zur Ehre des Julius, für dessen monumentale Nekrologe er kein Interesse hatte. Schließlich besuchte Paul mit seinem ganzen Hofstaat den

ROMANTIK IN ITALIEN

Meister selbst. Und solchem Drängen, wie es noch nie ein Künstler erfahren hatte, durfte auch er nicht widerstehen. Er entschloß sich schweren Herzens wieder einige Jahre seines immer kostbareren Lebens der Malerei zu widmen. Sechs Jahre, bis Ende 1541, sehen wir ihn auf dem Gerüste der Altarwand. Wieder ganz allein. Die Hilfe des Sebastiano de Piombo, der schon lange Zeit nach dieser ehrenhaften Mitarbeiterschaft strebte, schlug er ab, zumal dieser auf eine seiner Lieblingsideen, die Verwendung der nordischen Ölmalerei an der Wand, zu sprechen kam. Ölmalen, meinte Michelangelo, sei für Weiber gut.

Das «Jüngste Gericht» tritt uns heute in stark zerstörter Gestalt vor die Augen. Wir besitzen nicht mehr die Anleitung, die ein frischer Farbenton der Analyse bietet. Es ist ein Gewühl dunkler Figuren, als ob die Centaurenschlacht, die Michelangelo in seiner Jugend arbeitete, zu einer Riesenwand ausgestaltet worden wäre. Kaum vermögen wir von weitem zu unterscheiden, ob diese oder jene Figur freudig oder traurig bewegt ist; selten fällt eine scharfe Silhouette auf. Langsam erst finden wir uns in dem Gewimmel steigender, fallender,

OSCAR BIE

kommender, gehender, aufrechter und verkürzter Menschen zurecht. Dann treffen wir den Mittelpunkt, den zornig hervorschreitenden Christus, dem sich mitleidsvoll Maria anschmiegt. Wir sehen über ihm Engel, deren Attribute wir als die Marterwerkzeuge Christi erkennen. Um ihn herum verdichtet sich ein Kreis von Heiligen und Märtyrern, die ihre Symbole in den Händen tragen. Rechts sind sie deutlicher charakterisiert, links gehen sie über in die allgemeine, titellose Schar der Seligen, die wir aufsteigen sehen aus den Tiefen der Erde, immer freier in der Bewegung, immer muskulöser und lebensähnlicher, von den Gerippen an, die unten den Gräbern entsteigen. Rechts unten finden wir die Hölle, der gerade durch Charon eine neue, zusammengepackte Portion Unseliger zugeführt wird; bis in die Mitte hinauf sehen wir Unselige durch Teufel hinabgezogen, deren Scharen sich nach rechts in unzähligen Köpfen so weit fortsetzen, wie die Scharen der Seligen links. Unter Christus aber trägt eine Wolke die Posaunenengel, deren aufweckende Töne brausend durch das Weltall eilen. Allmählich gewinnen die Gestalten in

ROMANTIK IN ITALIEN

diesem Riesenbilde, zu dem die Zeit und Geduld vergangener Jahrhunderte gehören, für den gar zu hastigen Blick des modernen Menschen feste Form und Empfindung, und wir begrüßen den Geist Michelangelos nach seinen drei Seiten hin: wie er seine Menschenlandschaft auffaßte, wie er den einzelnen Personen Gestalt gab, wie er die Stimmung seiner Szenerie festlegte.

Menschen-Landschaft! Der gewöhnliche Sterbliche sieht die Schönheit der Natur in Bergen, Wäldern und Wassern, die im zögernden Morgenlicht daliegen oder in dem goldenen Frieden des Abends, und in dieser Umgebung steht der Mensch wie ein Teil des Ganzen, ein Stückchen, das Leben gewann. Michelangelo hat diese Landschaft nie gesehen, er hat sie übersehen, weil seine Phantasie die Natur sich vorstellt in lauter Gebilden körperlicher Formen — ein neuer Anthropomorphismus. Der Mensch, der Michelangelos letztes Ziel allüberall blieb, konnte ihm ausreichen für die Sprache der Natur und die Symbole ihrer Landschaft. Er nimmt seine Hand voll Menschen und wirft sie in großen Zügen durch die Himmel, und dort stehen ihre Massen und die

OSCAR BIE

Massen ihrer Empfindungen und Sehnsüchte, wie wenn Gott eine zweite Welt nach der ersten geschaffen hätte, in der alles Unorganische wegblieb und das letzte Stück der alten Welt, der Mensch, ganz allein den Inhalt der neuen füllte. Die Dantesche Szenerie ist überwunden, und eine Metaphysik der seelischen Landschaft tritt an ihre Stelle. In unendlichen Scharen steigen die Seligen auf, in unendlichen Scharen sinken die Unseligen hinab, Engel und Teufel führen den Krieg um die Seelen, und Christus, unter Posaunenstößen, rollt durch die Ewigkeiten daher, vom Stabe der Heiligen umgeben, und er wird Ewigkeiten weiter dahinstürmen, und in jeder Sekunde des ewigen Gerichts werden zu seinen Seiten die Seligen und Unseligen zu Millionen steigen und fallen. Das ist Menschenlandschaft! Der Gedanke ist Fleisch und Blut geworden und die Natur fließt in den großen Strömen der Empfindungssummen.

Den einzelnen Menschen aber löst er ganz von der Erde los. Die Naturgesetze sind aufgehoben, Schwerkraft, Raum und Zeit haben ihre Macht eingebüßt. Jedes Individuum ist auf sich selbst gestellt, nur von dieser einen

ROMANTIK IN ITALIEN

Empfindung des anbrechenden Gerichts erfüllt, ohne Traditionen und ohne Rücksichten seinen Körper auslebend. Eine Gemeinschaft losgelöster, in sich ruhender Menschen, nach dem Ideale Michelangelos. An der Spitze Christus, nicht nur ganz unbekleidet, wie schon die Florentiner Statue war, sondern auch unbärtig, wie man es seit den Zeiten des ersten Kaiserreichs nirgends gesehen hatte. Christus hat nur noch eine schwache Erinnerung an den mittelalterlichen Typus des Richters, wenn er die Seligen mit der Rechten hinauf, die Unseligen mit der Linken hinunter weist. Die gehobene Rechte und gesenkte Linke sind Gebärden des zornigen Königs geworden, der nicht mehr zeigt, sondern nur empfindet, und von seiner Empfindung geht das Urteil in die Menschenscharen unsichtbar über. Christus ist kein Typus mehr, er ist die unerhört kühne und neue Gestalt des Weltenrichters an sich. Dem königlichen Richter tragen die Engel seine Marter-Insignien nach, die Heiligen quälen sich selbst mit ihrer Last und sind irdisch bedacht, ihren Ruhm zu zeigen, Bartholomäus seine Haut, Laurentius den Rost. Der neronische

OSCAR BIE

Kopf des Christus blickt über sie, wie Bagatellen, hinweg — kann ein solches Vorrechnen der Schuld seinen Zorn wirklich steigern? Ungeschmält bewährt sich Michelangelos Körperkunst in den zahlreichen Gruppen der Seligen und Unseligen. Das Paar, das am Rosenkranze heraufgezogen wird, die verkürzten Männer, die von den Wolkenstufen hinabblicken, der Unselige, der kauern, das Gesicht in der Hand, der Hölle zugleitet, brennen sich in das Gedächtnis ein. Wieviel Kinder hat dieser Unselige, en face sitzend, seitdem in der Kunst gezeugt!

Ein Michelangelo nahm davon Abstand, das Jüngste Gericht episch auszugestalten. Er schilderte nicht etwa nach Orcagnas Muster die verschiedenen Dutzend Qualen, welche in der Hölle verübt werden, noch griff er in Fiesoles Saiten, um einen Hymnus auf die tatsächlichen Freuden des Paradieses zu singen, sondern der Ernst des Gerichtes gab ihm die ganze Stimmung des Bildes. Nur so konnte er ganz der Menschenbildner bleiben, nur so konnte er seine Körper in die Zustände der Erwartung, der tastenden Empfindung, des seelischen Erwachens bringen,

ROMANTIK IN ITALIEN

die er liebte. Die letzten der Unseligen hoffen noch, die letzten der Seligen fürchten noch, der Schauer der Zukunft liegt über ihnen. Es ist ein großes Wachwerden, wie bei allen Werken Michelangelos.

Im Jüngsten Gericht hatte der Meister sein letztes großes Wort gesprochen, zum letztenmal ein Weltbild seiner Kunst gegeben. Noch werden seine Fresken in der Capella Paolina erwähnt, aber sie sind zerstört und nur in Nachbildungen kenntlich. Auch dort war in dem Thema »Bekehrung des Paulus« ein Motiv michelangelesker Seelendramatik mit den gleichen Mitteln behandelt. Wer weiß es nicht, daß sein Jüngstes Gericht beinahe einer mutwilligen Zerstörung zum Opfer gefallen ist? Was würden uns da Kopien helfen? Es ist fürchterlich, daran zu denken, daß es Männer gab, die diese edle nackte Welt für Badestubenmalerei erklärten und ihre Entfernung beantragten. Hat Gott Adam und Eva in Kleidern geschaffen, und war das Feigenblatt nicht das Symbol der Sünde? Es kann keine Sittlichkeit geben, die sich auf dieser Sünde aufbaut. Es ist ein Glück, daß die Männer, die Nacktheit und Unsittlichkeit, zwei so grund-

OSCAR BIE

verschiedene Dinge, miteinander verwechselten, nicht ganz ihr Ziel erreichten. Halb gelang es ihnen. Man kaufte einen Maler, den armen Daniele da Volterra, der davon den Beinamen »Hosenmacher« behielt, und ließ ihn über alle Blößen Kleiderfetzen malen. In diesem lächerlichen Zustande ist das Jüngste Gericht bis heute geblieben. Michelangelo aber, der in diesem Bilde ein großes Künstlertemperament über das orthodoxe Christentum siegen ließ, hatte seine Rache schon darin einverleibt. Das Porträt des päpstlichen Ceremonienmeisters, der schon während der Arbeit über diese »lutheranische« Ketzerei die Hände zusammengeschlagen hatte, benutzte er für Minos, den schlangenumgürteten, herzlosen Richter der Hölle.

* * *

Faust beschäftigt sich am Ende seines Lebens voll Sehnsucht und Erfahrung mit dem Bau eines großen Kanals. Es ist psychologisch kein Rätsel, warum der Denker und der Künstler, nachdem sein Schaffensdrang tausend Illusionen durchgemacht und die Schmerzen aller geistigen

ROMANTIK IN ITALIEN

Ideale erfahren hat, am Schlusse gern exakt wird. Es ist eine beseelgende Rückkehr zur Natur, deren Walten ohne Illusionen und ohne Schmerzen ist, treu, ehrlich und massiv. Alles Leben, das eine Entfernung von der Natur war, betet man ihr in dieser letzten Stunde wieder ab, da sie dem müden Wanderer ihre Pforten öffnet. Einen Schlüter finden wir als alten Mann mit dem perpetuum mobile beschäftigt, einen Eosander mit Chemie. Welchen unendlichen Reiz mußte es haben, der exakten Natur nachspürend, rein sinnlich nun schaffen zu können. Raphael war in seinen letzten Tagen Architekt, und auch Michelangelo hat sich der Architektur zuletzt willig in die Arme geworfen. Was Plastik? Was Malen? Aus dem Boden der Erde in Riesendimensionen den Geist lebendig werden lassen, Denkmäler aufschichten, die Jahrtausende überdauern!

Einst hatte Michelangelo die Fassade der Florentiner Lorenzokirche gezeichnet, so gewaltig, wie nie eine Fassade war. Sie wurde nicht ausgeführt. Was Florenz an ihm verloren, gewann Rom. Rom hätte unter seinen Händen ein einziges Riesendenkmal der Renaissance werden

OSCAR BIE

können. Um den Kapitolsplatz entwarf er eine Glanzarchitektur, in deren Mitte als Hüter der ewigen Stadt der alte Mark Aurel stand — einiges davon ward später ausgeführt. Den Palazzo Farnese dachte er sich als Beginn einer großen Prachtstraße in Trastevere, die von einer Monumentalbrücke eingeleitet wurde — nur an dem Hof des Palazzo hat er schließlich mitgearbeitet. Die Peterskirche hatte er, nachdem ihn der Papst an die Bauleitung berufen, als gewaltiges gleichschenkliges Kreuz mit einer Kolossalkuppel entworfen — die Kuppel wurde nach seinem Tode ausgeführt und das Kreuz in unglaublichem Mißverständnis nach vorn verlängert.

In die Geschichte der Peterskirche, die in der neuen Gestalt seit 1506 aufwuchs, spielen allerlei antike Einflüsse. Bald begegnen wir den gewaltigen Tonnengewölben der Konstantinsbasilika, bald der Pantheonkuppel, bald der Kolosseums-Kreisfassade. Seitdem Bramante das gleichschenklige Kreuz, den Zentralbau, als Grundriß festgestellt hatte, war man über diesen Punkt wenigstens einig, daß die Vierung aus einer Kuppel über vier starken, im Quadrat stehenden Pfeilern sich bilden sollte. Man

ROMANTIK IN ITALIEN

baute vorsichtig, an vierzig Jahre vergingen über der ordentlichen Fundamentierung und dem Ausbau dieser Pfeiler, deren Größe in der ganzen mittelalterlichen Basilika-Architektur unerhört gewesen war. Aber während man an den Pfeilern herumprobierte, änderten sich die Pläne des übrigen Baues. Jeder der berühmten Architekten, die seit Bramante die Leitung gehabt hatten, brachte sein Privatplänchen mit, das sich um die Riesenpfeiler gruppierte. Der eine verwarf das griechische Kreuz und befürwortete ein Langhaus nach alter abendländischer Art (das war Raphael), der andere machte nach dem Muster des Kolosseums eine Kreisfassade und erhielt so die merkwürdigsten Winkel und Ecken im Inneren (das war San Gallo). Michelangelo verwarf das Langhaus und den Kreis und stellte die Reinheit des Bramanteschen Gedankens wieder her. Sein Petersgrundriß ist groß und einfach: zwei konzentrische Quadrate, über deren mittlerem die Kuppel ruht, an der Vorderseite ein Säulenportal, an den drei Seiten des gleichschenkligen Kreuzes Rundnischen. Er erlebte nur noch den Riesentambour, auf dem die doppelschalige Kuppel, ungefähr nach

seinem Holzmodell, später innerhalb eines Jahres aufgeführt wurde. Aber die Wirkung seiner Kuppel vernichtete man dadurch, daß man bei dem Weiterbau der Kirche nach vorn wieder das Langhaus wählte, das dem Nahestehenden die Kuppel verdeckt. Als man diese Sünde einsah und Bernini zur vermeintlichen Verschiebung des Gesichtspunktes seine beiden großen Kolonnaden vor die Fassade baute, die heute den Petersplatz umrahmen, war es zu spät. Die Kolonnaden stehen als eine bittere Ironie auf Michelangelo da, ein steinernes *pater peccavi*.

Michelangelos Aufriß der Peterskirche überwältigt durch den Eindruck dieser Kuppel, die mit ihrem Tambour gewaltiger ist als der Kirchenbau selbst. Die Fassade der Kirche, auch da, wo das Säulenportal in drei Risalitecken vorspringt, ist wesentlich in einen Unterbau von Säulenhöhe und einen Attika-Oberbau geteilt, auf dessen Balustrade Statuen stehen. Zwischen den Säulen und Pfeilern sind Fenster und Nischen wechselnder, oft schon barocker Formen. Auf den Kreuz-Enden sitzen kleinere Kuppeln, auf den Chorabschlüssen barocke Statuentempelchen.

ROMANTIK IN ITALIEN

Aber alles das ist nur wie ein Fundament zur überragenden Kuppel. Sie steigt auf einem runden Tambour auf, der durch gekröpfte Doppelsäulen mit Statuen, dazwischen Fenstern und Girlanden (ähnlich wie er es bei der Lorenzobibliothek gemacht) gegliedert ist. Die Kuppel selbst erscheint noch mit drei Reihen Fenstern durchbrochen und schließt in einer gewaltigen Laterne. Es war die erste ganz selbständig wirkende Kuppel der Welt! Kuppeln hatte schon der antike Orient. Sie saßen flach oder glockenförmig über assyrischen Häusern. Der Hellenismus entwickelte sie weiter, liebte sie bei öffentlichen Gebäuden und monumentalen Straßenkreuzungen. Das römische Reich nahm das Motiv gern auf. Die flache Pantheonskuppel über dem Rundbau ist für uns die älteste. Bald trat das Problem schärfer auf, über Polygonen oder gar Quadraten Kuppeln zu wölben. Über Polygonen konnte man leicht Rippenkuppeln bauen, wie sie das Achteck der Caracallathermen oder das Zehneck der sogenannten Minerva Medica in Rom zeigt. Schwieriger war das Quadrat. Langsam verfolgen wir in syrischen Bauten die Lösung. Entweder ist es eine Hänge-

kuppel, die über dem umschriebenen Kreis konstruiert und von Bogenwänden getragen wird, oder es ist die richtige Kuppel des einbeschriebenen Kreises, zu deren Überleitung man allmählich die sphärischen Dreiecke, die Pendentifs, in die Zwickel der Bogenwände einschiebt. Erst im sechsten Jahrhundert, in der Sophienkirche, ist das Problem ganz gelöst. Aber die Kuppel ist flach und von kleinen Strebepfeilern umkränzt. Man hat sie von innen konstruiert, ihre Außenansicht interessiert so wenig, wie je eine Außenansicht die Antike interessiert hat. Man umbaut sogar die Kuppel mit Treppen oder Zeltdächern. Die flache Kuppel bleibt, über das Grabmal des Theodorich hin, in die byzantinische Kunst, in die maurische Kunst. Man ahnt nicht, was eine Kuppel formell bedeuten kann. Erst die Renaissance beginnt es zu ahnen, die ja zuerst Außenarchitektur folgerichtig entwickelte. Brunellesco macht seine hohe Florentiner Domkuppel, aber es ist eine Rippenkuppel, ein aufgewölbtes Polygon. Kleine Kuppeln wachsen hier und da auf. Erst Michelangelo tut den großen Griff. Keine flache Konstruktionskuppel mehr, wie tausend Jahre vorher

ROMANTIK IN ITALIEN

in Byzanz, wächst über dem Quadrat empor, sondern ein stolzes, selbstbewußtes Gewölbe, ein neugewonnenes monumentales Glied der Baukunst.

In dieser Entdeckung sehen wir Michelangelos Geist walten. Wie die Welt seiner Menschen steht dieser Bau in großen, einfachen Linien da, ein Stück Schöpfung, das in sich selbst ruht und in seiner bezwingenden Erscheinung ohne Tradition, ohne Rücksicht seine ganze Existenzberechtigung trägt. Und wie eine neue Schöpfung nach Gottvater wölbt sich die erste Riesenkuppel der Erde, kein Körper mehr aus dem geraden und rechtwinkligen Material des naturgemäßen Bauens, sondern eine zweite Natur, eine Fortsetzung durch den Menschen und größte Offenbarung seines rechnenden, sinnenden, verknüpfenden Geistes.

Fast neunzig Jahre hielt die dämonische Kraft Michelangelos an. Gegen den Abend des 18. Februar 1564, ungefähr um die Zeit, da Shakespeare drüben im Norden geboren wurde, schloß er die Augen. Keine bestimmte Krankheit hat ihn hinweggerafft, er starb an Müdigkeit, den natürlichsten Tod des Greises. Zugleich

OSCAR BIE

mit der Nachricht von seinem Tode an den Herzog Cosimo in Florenz ging schon die Bewerbung des Baumeisters Nanni um Protektion für die Nachfolgerschaft in der Leitung des Petersbaues. So ist die Welt. Schweigen die kleinen Berufssorgen der Menschen, wenn ein Herz wie dieses stille steht? Man rüstete der heimlich nach Florenz gebrachten Leiche Patrokusfeste und trauerte in großen Gebärden. Aber die Sonne stand nicht in ihrem Laufe still.

Und doch schied mit Michelangelo eine Persönlichkeit von so außerordentlicher, überirdischer Bedeutung. Es geht uns mit solchen Männern, wie mit den großen Kunstwerken, die uns nach jeder neuen Kenntnisaufnahme tiefer, vieldeutiger, transscendentaler erscheinen. Man hat sich wieder in sein Leben und Wirken hineinversenkt, man hat wieder neue Beziehungen, neue Einheiten gefunden; und doch sagt man sich zum Schluß: wie fremd ist uns immerhin seine wahre Natur, wie erhebt er sich himmelweit über diesen kleinen Maßstab, den man so gewohnt ist, von Menschen an Menschen anlegen zu lassen. Wie aus einer anderen Welt gesendet, saß er auf dieser Erde und es gibt stille

ROMANTIK IN ITALIEN

Stunden, in denen es eine Sünde erscheinen muß, seine Werke zu deuten, über seine Kunst zu schreiben!

Man steige in die Tiefen der Gedichte hinab, die dieser Mann, ein Beherrscher aller Künste, nicht unter der Absicht der Veröffentlichung geschrieben hat. Die andere Welt tut sich da am wunderbarsten auf. Hohe Ideale wachsen von der Erde in den Himmel auf, Klänge wie von ewigen Hymnen schlagen an unser Ohr. Eine platonische, aristokratische Geisteswelt umfängt uns. Wir finden uns mit unseren irdischen Gefühlen des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr darin zurecht und wir ahnen, wie fern uns schließlich die ersten Quellen dieser Persönlichkeit sein müssen, deren Rauschen wir nur aus einem weiten Walde feiner, gerader, bronzener Stämme vernehmen.

Ludwig von Scheffler hat vor einigen Jahren ein merkwürdiges Buch über diese Geisteswelt Michelangelos geschrieben, die sich in den Gedichten widerspiegelt. Er geht von ihrer gereinigten Gestalt aus, die von allen Interpolationen der späteren Herausgeber — wie jeder Große wurde auch dieser nach seinem Tode von den

Hofhistoriographen gefälscht —, aber auch von gewissen Rücksichten, die der Meister bei seinen Lebzeiten schon nehmen mußte, befreit ist. Ein stolzes Geistesgebäude erhebt sich da, eigenartig und ganz persönlich entwickelt auf den platonistischen Anregungen, die in der Frührenaissance gepflegt worden waren. Es ist eine eigene Wiedergeburt des griechisch-plastischen Geistes, aber ganz aufgegangen in dem schwärmerischen, leidenschaftlichen, subjektiven Milieu dieser ersten Jahrhunderte des modernen Wesens. Und ist dies nicht dasselbe, was wir auch als die Essenz der bildenden Kunst Michelangelos erkannt hatten?

Auch das Einzelne bestätigt es uns. Michelangelo ist in den Gedichten ein begeisterter Lobredner körperlicher Schönheit, wie schon sein alter Biograph Condivi von ihm sagte: »die Schönheit des Körpers hat er geliebt, als einer, der sie auf das beste kennt, und dermaßen hat er sie geliebt, daß dies gewissen niedrig gesinnten Menschen, die keine andere Liebe zur Schönheit als die sinnliche begreifen, Ursache gegeben hat, von ihm Übles zu denken.« In der Tat erscheint die Liebe Michelangelos fast

ROMANTIK IN ITALIEN

niemals sinnlich, sondern so platonisch in dem antiken Sinne, daß er sich über einen männlichen schönen Körper nicht minder freut wie über einen weiblichen. Eine große Reihe seiner Gedichte sind an den schönen Freund Tomaso di Cavalieri gerichtet und besingen die Leibesschönheit ganz in der Art des platonischen Symposions, wo der Sinn für die Harmonie des Körpers philosophisch zu dem religiösen Organ für alle Harmonie der Dinge, für die «Idee des Einen Schönen» erhöht wird. Es stehen sich zwei Auffassungen der Körperschönheit in der Weltgeschichte gegenüber. Die eine, die griechische, liebt überhaupt in dem schönen Körper an sich ohne Unterschied des Geschlechts den Triumph der Natur. Die andere, die sich durch christliche Hingebung und ritterliche Galanterie im Mittelalter ausbildete und bis heute populär geblieben ist, verbindet das Schönheitsideal wesentlich mit der Liebe des Mannes zur Frau. Die beiden Auffassungen spiegelten sich in der Kunst wieder. Der Gipfel der griechischen Kunst wurde der nackte männliche Körper, der der christlichen Kunst das Maria-Ideal. Michelangelo verkörperte, ganz aus seiner Zeit heraus-

OSCAR BIE

fallend, den antiken Typus, der nur eben durch das Renaissancemilieu entsprechend modifiziert wurde. Er fühlte selbst den innigen Zusammenhang dieses Naturells mit seiner Kunst. Noch als alter Mann dichtet er an einen Jüngling: «Wenn jemand glaubt, daß ich zufrieden sein muß, (durch die Liebe zu dir) zum Leben zurückzukehren, so will ich dir dienen unter der Bedingung, daß auch die Kunst selbst zum Leben wieder gelange». Zu höchster Begeisterung treibt ihn der Anblick der Schönheit. «Die Macht eines schönen Antlitzes», beginnt das einundachtzigste Sonett (Schefflersche Übersetzung), «spornt mich, zu den seeligen Geistern mich zu schwingen. Eine höhere Huld gibt es nicht, nichts anderes ergötzt mich auf Erden.»

Nè Dio, suo grazia, mi si mostra altrove,
Più ch' 'n alcun leggiadro e mortal velo.
(Sonett 56.)

Es ist kein Wunder, daß bei dieser weiten Auffassung des körperlichen Schönheitsideals die Frau in Michelangelos Leben niemals eine große Rolle gespielt zu haben scheint. Während er seinem Freunde Riccio einen ganzen Haufen

ROMANTIK IN ITALIEN

von Sonetten sendet auf den schönen Cecchino, der mit ihm innig in Freundschaft verbunden war und durch einen plötzlichen Tod dahingerafft wurde, während er selbst zahlreiche Sonette auf den Cavalieri und andere Freunde dichtet, finden sich gewöhnliche Liebesgedichte an Frauen gar nicht. Denn die Sonette an die geistvolle Markgräfin von Pescara, die berühmte Vittoria Colonna, stehen auf einem anderen Blatte. In der Tat war diese die einzige Frau, der Michelangelo einmal näher getreten ist. Viel ist über ihr Verhältnis erzählt und viel auch gefabelt worden, große Bilder wurden gemalt, um die Szene zu schildern, da Michelangelo der toten Freundin die Hand küßt. Aber in den Sonetten spiegelt sich die Beziehung nur in religiösen Farben wieder. Die Markgräfin war eine sehr fromme Frau, und von der Kunst verstand sie nicht viel mehr, als daß sie sich über die Sorgsamkeit der Zeichnungen freute, die ihr Michelangelo sandte und die sie unter der Lupe studierte. Sie scheint in erster Linie gegen den Heiden in Michelangelo ihren persönlichen Einfluß geltend gemacht zu haben. Wohl gestand ihr der Meister seine freie, antike Anschauung

OSCAR BIE

von Körperschönheit, sie aber legte christliche Hüllen darüber und wies ihm die «Sünde» in seiner Irdischkeit. Sie muß einen großen Eindruck auf ihn gemacht haben, und es scheint fast, daß diese Frau — gerade als Frau — ein strengeres Christentum an die Stelle der antiken Erdenfreudigkeit in seine Seele gesetzt hat, so daß er durch sie dieselbe Entwicklung durchmachte, wie einst die ganze antike Kultur bei ihrer Wandlung in die christliche. Zuletzt treten die religiösen Stimmungen in den Sonetten noch deutlicher hervor, und der «Herr», den er ansingt, ist nun oft kein Herr Nobile mehr, sondern der Herr Christus.

* * *

Alle unsere Betrachtungen, die ganze Folge der Werke und der Anschauungen, haben uns das eine Bild Michelangelos geliefert: er war eine Wiedergeburt des plastisch-antiken Künstlers, ein begeisterter Bildner des Menschenkörpers, als höchste Stufe der Schöpfung; aber dieser antike Geist wird modifiziert durch die Renaissance-Umgebung, seine Menschen wachen wie zu

ROMANTIK IN ITALIEN

einer neuen, geheimnisvollen Welt auf, und ihre Glieder haben die ruhige Harmonie der Antike vergessen, um sich ganz zu individualisieren in der Übermenschkraft der rauschenden Renaissancekultur. Michelangelo steht so zwischen zwei Welten, der antiken und der modernen und in dieser Zwitterstellung erscheint er überreich an schöpferischen Gewalten und vielseitigen Beziehungen, sein Werk ist wie eine zweite Naturschöpfung, eine potenzierte, auf den Menschen als Zentrum gestellte, und wie die Natur selbst ist diese zweite Natur ein unendlich variables Objekt für alle Betrachtung, unendlich auslegbar. In Michelangelo tritt der große Begriff »barock« zum erstenmal auf den Weltschauplatz. Denn eben das Barocke ist das Durchringen des modernen Geistes durch die klassizistische Überlieferung. Darum zieht Michelangelo Jahrhunderte in seinen persönlichen Bann. Barocke Architektur, barocke Plastik, barocke Malerei durch alle Lande und alle Zeiten geht von seinem Werke aus. Es war das erstemal, daß ein Künstler mit seiner reinen Persönlichkeit einen solchen Sieg erfocht, einen Sieg, der sogar so groß war, daß — ein seltener Fall — ihm schon

OSCAR BIE

bei Lebzeiten mit geringen Ausnahmen die höchste Verehrung gezollt wurde. In dieser Macht der Persönlichkeit, die allumfassend war und auf seinem ganzen Menschentum basierte, ist Michelangelo das Ideal des modernen Künstlers geworden, ist er »Michelangelo der Erzieher«. Denn der moderne Künstler, wie sich sein Typus besonders seit dem siebzehnten Jahrhundert langsam herausbildete, geht von seiner Individualität aus, erringt die größten Siege in der Bekämpfung der Tradition und sucht sich von dem handwerklichen Dienst immer mehr zur umfassenden und selbständigen geistigen Kundgebung zu erhöhen. Er wird darin, je größer er ist, ein desto größerer Ringer und Kämpfer gegen seine Zeit sein müssen. Der größte Ringer war ja Michelangelo selbst. Sein langes Leben war eine Enttäuschung nach der anderen; was er liebte, zerschellte an der eigenen Pracht; und was er ausführte, hat er gegen seinen Willen begonnen. Er mußte das Schicksal furchtbar erfahren, seine große Initiative, der er hätte freien Lauf geben wollen, an den Dienst und die Bestellung preiszugeben, die noch in seiner Zeit ganz allein die nährenden Kräfte

ROMANTIK IN ITALIEN

der künstlerischen Kultur waren. Er war ein aristokratischer Geist, der das Handwerk und die Verdingung aus seiner stolzen Seele haßte. Ein König der Kunst. Wenn man ihn auf der Adresse Michelangelo scultore nannte, sagte er: «Ich bin hier nur unter dem Namen Michelangelo Buonarroti bekannt und war niemals ein Maler oder ein Bildhauer, die in einer Bottega sitzen. Davon habe ich mich, meinem Vater und meinen Brüdern zu Ehren, stets fern gehalten. Und wenn ich drei Päpsten gedient habe, so geschah es nur gezwungen.»

* * *

Ich bin mit meinen Aufzeichnungen zu Ende. Sie haben ihren Zweck erreicht. Eines, und das Hauptproblem des romantischen Interesses moderner Italienwanderer und Renaissance-liebhaber ist schärfer geworden: Michelangelos Anteil an der Geburt des neuen Menschen, sowohl was diesen Künstler anlangt, als sein Werk. Eine soziale Anatomie, ein aristokratischer Persönlichkeitskult, körperlicher Sport, geistige Ekstase: hier ist ihre Geburt. Nun warte ich.

OSCAR BIE

Die Reize der Campagna und aller italienischen Landschaften, die Häuser, die Leute, die Farben, die Büsten, Musik und Dichtung, alles das werde ich und werden Sie so betrachten dürfen; auf Werdeprozesse unserer Kultur in diesem Lande, durch das die Ader der Schöpfung geht. Gelehrte, die diese Dinge mit Daten und Vergleichen zusammenstellen, haben ihr Verdienst. Wir Romantiker, die wir sie erleben, haben unser Glück. Was sind wir anderes? Auch, wenn wir gelehrt tun? Sagen wir es doch offen: es ist so schön, es einzugestehen.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00634 4507

