

WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL?

(PROBLEME DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE)

VON HEINRICH WÖLFFLIN

Von der Redaktion zu einem Beitrag für die Eröffnung des fünfzigsten Jahrgangs der Zeitschrift aufgefordert, habe ich die folgenden Notizen zusammengestellt, im Anschluß an zwei Aufsätze, die ich vor 20 Jahren am selben Orte und unter demselben Titel veröffentlicht habe (Jahrgang 1894/95). Wenn nun auch der Artikel — aus äußeren Gründen — zum Festtag nicht erschienen ist, so möchte ich ihn doch nicht ganz unter den Tisch fallen lassen, der Sache wegen nicht, noch weniger des Anlasses wegen, dem er seine Entstehung verdankt.

Das Problem der Figurenaufnahme deckt sich mit dem Problem der Figurenansicht. Es läßt sich nur historisch behandeln: eine allgemeingültige Antwort auf die Frage, wie Figuren anzusehen sind, gibt es nicht. Über die theoretische Bedeutung hinaus hat die Angelegenheit eine praktische Seite, insofern die Forderung einer bestimmten Ansicht für die Aufstellung in den Museen natürlich bestimmend sein muß.

Alle Freiplastik soll von verschiedenen Seiten her gesehen werden, sonst hat sie ihren Beruf verfehlt. Allein zwischen Ansicht und Ansicht gibt es Unterschiede: einige bieten wenig, andere mehr, gewöhnlich ist eine Ansicht da, die durch Schönheit und Klarheit als die führende sich geltend macht. Man kann dann die anderen Ansichten auch abwandeln, aber in allen wird die Hauptansicht als Grundton fortklingen. Immer wieder kommt man darauf zurück, und es ist gerade ein besonderer Genuß, wenn das Unzusammenhängende und Verschobene plötzlich wieder Zusammenhang und Harmonie bekommt.

Die Entwicklung der Renaissance geht grundsätzlich dahin, den Inhalt der Figur immer mehr in eine solche Ansicht zu sammeln. Aber Renaissance bedeutet nur eine Stilmöglichkeit; für den Barock gibt es keine gleiche Verpflichtung, nicht weil er schlechtere, sondern weil er andere Kunst macht. Die eine feste Silhouette, in dem das Ganze wie in einem goldenen Reif ruht, verliert mehr und mehr an Bedeutung, die Figur spielt in verschiedenen Ansichten, der Reiz liegt nicht in einer festgelegten letzten Formel, sondern gerade in der unverfestigten Ansicht. Das ist die Kunst Berninis. Man glaube aber nicht, daß damit nun der Willkür Tür und Tor geöffnet sei: erst auf dem Grunde der klassischen Kunst mit ihrer gebundenen Ansicht ist die mehr entbundene des Barock möglich geworden.

Wir erörtern hier das Problem, wie es die Renaissance sich stellt.

I.

Einfach liegt der Fall bei einer Büste wie der des Benedetto da Majano, die den Pietro Mellini darstellt. Es scheint, man könne für die Ansicht den Weg gar nicht verfehlen. Entschieden frontal gerichtet, will sie auch frontal aufgenommen sein. Nur in der reinen Frontalität gewinnt die Silhouette gleichmäßige Bedeutung. Nur so wird der (quattrocentistische) Rhythmus der Linie vernehmbar. Nur so kann der asymmetrische Akzent des Mantels über der einen Schulter zu reiner Geltung kommen. Nichtsdestoweniger werden derartige Bildwerke meist ein wenig von der Seite her aufgenommen, wobei der Stilcharakter sich sofort verwischt und die Klarheit der Form leidet (Abb. 1, 2).

Blickt der Kopf seitlich wie etwa der „Brutus“ des Michelangelo, so ist natürlich erst recht an der Frontalität festzuhalten, damit die abweichende Richtung wirksam wird¹⁾. Erst der Barock hebt das Gesetz der starren Orientierung auf. Eine Orientierung ist noch immer da — man weiß genau, wo die Front liegt —, aber der Kopf enthält nun wirklich eine Folge von Ansichten, wo eine in die andere überführt, ohne den Beschauer fühlen zu lassen, er sei von der Hauptrichtung

1) Der Pietro Mellini wendet sich auch seitlich, aber nur mit den Augen. Man übersieht das leicht. Ursprünglich waren die Augensterne offenbar farbig bemalt.



Abb. 1
Benedetto da Majano
Büste des Pietro
Mellini. Frontal

(Florenz
Museo Nazionale)
Aufnahme von
Anderson in Rom

abgekommen. Der Photograph kann Aufnahmen unter verschiedenen Winkeln machen und kein Historiker wird Einspruch erheben. Es sind alles typische Ansichten.

Und so ist es bei den ganzen Figuren. Es würde sich nicht lohnen, im Runden zu arbeiten, wenn es doch nur auf eine einzige Ansicht abgesehen wäre, allein die Renaissance hat mit großer Entschiedenheit unter den möglichen Ansichten eine ausgebildet, die allein alles sagt und in der allein das Thema rein erklingt. Hier einigen sich die Linien und Formen zu einer klaren Melodie. Sie wird nicht verloren gehen, wenn die Ansicht sich verschiebt, aber sie klingt dann verwischt und wie von weitem.

Das Gefühl für die ausdrucksvolle Silhouette hat sich erst allmählich gebildet. Deutlich ist darauf abgestellt eine Figur wie der Bronzedavid Donatellos. In der großen Publikation der Toskana-skulptur von Bode-Bruckmann kommt das nicht zur Erscheinung. Aber auch in der Aufstellung im Bargello in Florenz hat die Figur Mühe, ihre eigentlichen Werte zu entwickeln. Bei einem Licht, das von drei Seiten kommt, und ohne klaren Hintergrund, silhouettiert sie sich schlecht. Ebenso ist für den David des Verrocchio entschieden noch nicht die befriedigende Aufstellung gefunden. Auch er kämpft mit unruhigen, nah heranrückenden Wänden, die es fast unmöglich machen, ihn auf Umriß hin zu sehen. Dazu kommt, daß er überhaupt aus der Richtung gebracht worden ist. Die alte runde Basis ist in einen modernen Holzsockel so eingelassen, daß für jeden, der den Weisungen des Sockels folgt, die Figur etwas verschoben erscheint. Was das bedeutet, zeigt die Photographie von Anderson (Abb. 3). Sie ist — abgesehen von den unvermeidlichen Verzeichnungen aller Photographien aus naher Distanz — deswegen falsch, weil sie die Figur zu stark von ihrer rechten Seite her nimmt. Dadurch wird das eigentliche Thema unklar. Eine Zeichnung in der Art des Perugino in den Uffizien, die sich im Motiv mit der Skulptur voll-



Abb. 2
Benedetto da Majano
Büste des Pietro Mellini
Von der Seite

(Florenz
Museo Nazionale)
Aufnahme von Alinari

kommen deckt, muß jedem deutlich machen, was der Kern der Konzeption ist und wie die Figur gesehen werden soll¹⁾. So sonderbar es scheint, es ist wirklich nur eine Sache der Ansicht, ob die Stellung süß und rhythmisch erscheint wie in der Zeichnung oder hart und unrhythmisch wie in der Photographie. Die Anordnung der Formen ist ganz identisch. Selbstverständlich fällt dann auch die häßliche Notbrücke am rechten Handgelenk für den Anblick weg.

Aber, wird man einwenden, der Kopf des Goliath muß einer reinen Ansicht doch immer im Wege stehen. So, wie er jetzt liegt, jedenfalls. Aber auch diese Anordnung ist nicht die originale. Der Kopf soll genau an den rechten Fuß des Knaben anschließen — man sieht die vorgearbeitete Fläche — und gibt dann den Blick auf die äußere Linie des Spielbeines frei²⁾.

Nimmt man den Grundsatz der reinen Frontalität ernst, so ergeben sich überraschende Perspektiven. Es gilt, für alle Figuren der Renaissance das Thema festzustellen und damit die gesamte Formenordnung zu bestimmen. Bis jetzt wird man wenige Aufnahmen finden, die strengeren Stilforderungen genügen können.

Aber auch hier sei gesagt: Das Gesetz der Renaissance ist nicht mehr das Gesetz des Barock. Es liegt in der allgemeinen Entwicklung der Kunst begründet, daß die plastische Figur den auf einer einzigen Fläche gesammelten Anblick allmählich überwindet und, ohne in die Unsicherheit einer fehlenden Orientierung zu verfallen, den Beschauer doch prinzipiell um die Ecken herumführt. Darum gibt es viel mehr brauchbare Aufnahmen von „malerischer“ als von „strenger“ Plastik.

1) Von Bayersdorfer in den „Zeichnungen alter Italiener“ (München 1893) als Perugino veröffentlicht.

2) Ohne Kenntnis dieser Zeichnung habe ich 1894 die Figur so photographieren lassen und in dem oben genannten Aufsatz publiziert. Später hat dann Mackowsky in seinem Verrocchio (1901) eine ähnliche Aufnahme gebracht. Sie weicht aber zu stark nach rechts aus und hat darum im Anlauf des Spielbeines etwas zu viel „Schmiß“ bekommen.

2.

Die Frage der Ansicht ist nicht zu trennen von der Frage der Beleuchtung. Hier ist die Willkür noch größer. Man verläßt sich darauf, daß die Plastik Licht und Schatten selbst erzeuge und daß die plastische Form immer durchschlagen werde, auch wenn die Beleuchtung wechsle.

Allein es ist doch von vornherein anzunehmen, daß gewisse Beleuchtungen als normale und andere als anormale empfunden worden sind. Das, was normal heißen kann, ergibt sich aus der gleichzeitigen Malerei. Die Geschichte von Licht und Schatten ist noch nicht geschrieben, aber man unterscheidet ohne weiteres die Lichtführung der Hochrenaissance z. B. von der des Quattrocento. Und innerhalb des Quattrocento ist es nun gerade die zweite Hälfte, die bei durchgängiger Tendenz zur Aufhellung der Töne mit so großer Subtilität die Helligkeiten und Dunkelheiten gegeneinander abwägt, daß es unbegreiflich wäre, wenn die Plastik nicht auf ihre Weise an dem Phänomen Anteil hätte. In der Tat ist die feine Flächenbewegung bei den Bildhauern des späteren 15. Jahrhunderts immer als charakteristisch hervorgehoben worden. Es kommt also nur darauf an, diese Momente auch in den Photographien zur Geltung zu bringen oder vielmehr zunächst durch die Art der Aufstellung in den Sammlungen sie herauszuholen.

Hier erlebt man freilich viele Enttäuschungen. Zugestanden, daß Museen oft mit unüberwindlichen Schwierigkeiten kämpfen, ist es doch eine beklagenswerte Tatsache, daß so ausgesucht schöne Stücke, wie sie das Museo nazionale in Florenz besitzt, zum großen Teil einer unmöglichen Beleuchtung ausgeliefert sind. Es stehen dort im Marmorsaal des zweiten Stockwerks die berühmten



Abb. 3. Verrocchio, David. (Florenz, Museo Nazionale)
Aufnahme von Anderson in Rom



Abb. 4. In der Art des Perugino, Zeichnung mit dem Motiv des David
(Florenz, Uffizien)



Abb. 5a. Kopf der Madonna des Reliefs Abb. 5



Abb. 6. Verrocchio, Zeichnung. (London, British Museum)



Abb. 5. Verrocchio, Madonnenrelief. (Florenz, Museo Nazionale)
Aufnahme von Alinari



Abb. 7. Verrocchio-Schule, Madonnenbild
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

Büsten des Desiderio, Verrocchio und F. Laurana an einer Wand nebeneinander, in direktem Frontlicht, wodurch natürlich der Schattenwurf sich sehr ungünstig gestaltet. Nicht daß reichere Wirkungen von Hell und Dunkel gesucht werden sollten, nur echtere, eine Erscheinung, die diese Köpfe doch einigermaßen dem Eindruck gleichzeitiger Bilder annähern würde. Was dem modernen Beschauer als interessant vorkommt, ist ganz gleichgültig. In jeder Sammlung findet man Stücke, die sehr reizvoll im Licht stehen, mit tiefdeckenden Dunkelheiten und einzeln aufblitzenden Lichtern — und die Photographen haben sich das nicht entgehen lassen —, allein es fragt sich immer, welcher Effekt der ursprünglich gewollte ist. Und hier kann man nun zunächst negativ sagen, daß jedenfalls alle die Beleuchtungen als nicht gewollte auszuscheiden haben, die der zeitgenössischen Malerei unbekannt sind. Daß die Plastik im gleichen Grade auf Lichtbewegung hin gesehen worden sei wie die an die Fläche gebundene Malerei, möchte ich nicht generell behaupten, allein es liegt auf der Hand, daß die allgemeinen Grundsätze, wie die Form zum Licht steht, hüben und drüben dieselben gewesen sein werden.

Die Büste des Benedetto da Majano in der Aufnahme von Anderson (Abb. 1) läßt die Form vielleicht etwas zu zerrissen erscheinen, ist aber sonst gut. Es kommen ungefähr die Akzente heraus, wie wir sie bei möglichst knappen Schatten in Zeichnungen des späteren 15. Jahrhunderts finden können¹⁾. Das 16. Jahrhundert verstärkt die Schattenmassen und gibt ihnen mehr Bedeutung, sie bleiben aber im Dienst der Form. Erst der Barock erlöst das Licht von dieser Abhängigkeit und läßt es scheinbar frei über die Flächen hinzüngeln.

Will man nun aber Plastik und Malerei vergleichen, so wird man am besten tun, zunächst die Reliefplastik heranzuziehen. Es gibt zudem hier Kompositionen, die sich motivisch fast gleich auf Bildern wiederfinden. Man sollte denken, daß dann auch jede photographische Aufnahme selbstverständlich eine ähnliche Lichthaltung erstrebte. Allein das ist nicht der Fall. Bald seichter, bald voller im Effekt, unterscheiden sich die veröffentlichten Aufnahmen im Grundsätzlichen fast ausnahmslos von dem, was bei den alten Malern Stil gewesen ist. Aber freilich, wie selten hat der Photograph freie Hand! Wann ist es möglich, ein altes Relief so gegen das Licht zu stellen, daß es sich schattiert wie ein altes Bild! Und wenn es möglich ist, so bleibt gerade beim Relief eine scheinbar unüberwindliche Klippe: die Schlagschatten, die sich brutal über die zartesten Formen des Grundes legen. Vielleicht ist das Auge früher fähig gewesen, die formlosen Schlagschatten als das Unwesentliche hinter den ausdrucksvollen Eigenschatten mehr oder weniger zurücktreten zu lassen im Bewußtsein, vielleicht aber braucht man sie gar nicht zu übersehen, und sie gehen glatt auf in der Komposition. Es gibt Beispiele, wo das der Fall ist. Man muß es auf die Probe ankommen lassen, wie weit diese Beispiele als allgemein verbindliche betrachtet werden können.

Ich bringe zunächst die schöne Photographie, die Alinari nach dem Marmor-Madonnenrelief des Verrocchio in Florenz gemacht hat (Abb. 5). Das Licht kommt von rechts oben. Ein Teil der Stirn und die eine Wange liegt im Dunkel, aus dem als einzelne Helligkeit das Augenlid emportaucht. Die Schwere der Schatten ist durch Reflexe aufgehoben, die auch den Schlagschatten durchsetzen. Das Ganze ein klarer und durchaus angenehmer Anblick. Und doch muß man sich auch hier fragen, ob er der ursprünglichen Absicht wirklich entspricht. Das Britische Museum besitzt eine Zeichnung Verrocchios²⁾, die den gleichgeneigten und gleichblickenden Kopf enthält und durchaus anders belichtet ist (Abb. 6). Nicht nur daß das Licht von links her einfällt: aus dem Lichteinfall sind grundsätzlich andere Konsequenzen gezogen. Die Stirn ist unter einen Ton zusammengenommen. Dann folgt mit symmetrischer Wirkung das Paar der Augen. Und ebenso wirken die oberen Wangenpartien als symmetrische Formen. Überall bleibt der Schatten der Form untergeordnet. Es braucht nicht gesagt zu werden, wie sehr diese Beleuchtung im Sinn der alten Kunst gehalten ist. Umgekehrt ist ein Motiv wie das isolierte Auftauchen eines

1) Eine besonders nahe Parallele bietet der Frontkopf in der Zeichnung des Lorenzo di Credi im Louvre, bei Berenson, *The drawings of Florentine painters* Taf. XXX.

2) Berenson a. a. O. Nr. 2782, Taf. XXV. Der Zusammenhang von Zeichnung und Relief ist hier nicht erwähnt.



Abb. 8. A. Rossellino, Madonnenrelief. (Florenz, Museo Nazionale.) Aufnahme von Alinari



Abb. 9. A. Rossellino, Madonnenrelief. (Kopie im Münchner Kunsthandel.) Neue Aufnahme

Lichtes am Augendeckel, das die Photographie bringt, kein Motiv des 15. Jahrhunderts. Das Verhältnis von Licht und Form und damit der ganze Rhythmus der Lichtbewegung sind in der Zeichnung andere. Ich bin überzeugt, daß das Relief ebenso wie diese bei hohem Seitenlicht von links her gearbeitet worden ist.

Nehmen wir für die Gesamterscheinung das Gemälde der Verrocchio-Werkstatt aus dem Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 7), so sehen wir, wie dieselbe Lichtführung auch sonst und namentlich beim Kinde andere Resultate zeitigt. Es ist nicht unangenehm, was der Photograph aus dem Relief herausgeholt hat, aber es ist offenbar nicht der Stil des Bildes. Auch würde der Schlagschatten vom linken Beinchen her unschädlich werden, wenn das Licht von der anderen Seite käme. Möge man einmal eine Aufnahme in diesem Sinne probieren.

Ich lege hier einen anderen Versuch vor: das Madonnentondo des A. Rossellino aus dem Bargello in einer Beleuchtung, die der im Florentiner Museum gewählten entgegengesetzt ist (Abb. 8, 9). Es mag schon manchem aufgefallen sein, wie widrig dort das Licht in die Unterschneidungen der Form hineinzündet und wie das Ganze zwar bewegt erscheint, aber auch unruhig, und daß es jedenfalls nicht die gleichmäßige Klarheit besitzt, die man von Renaissancewerken erwartet. Zufällig bot sich Gelegenheit, an einer Kopie die Probe zu machen, ob das Stück nicht gewänne, wenn man es unter einen anderen Lichteinfall brächte. Die Bedingungen für die Aufnahme waren nicht ganz günstig, trotzdem muß ich gestehen, daß durch das Experiment die Frage für mich entschieden ist, welches das originale Licht gewesen sei. Selbst in der blassen Photographie kann man erkennen, wie Ruhe und Klarheit in die Komposition eingezogen sind. Nun erst versteht man die leere Stelle in der Mitte: sie war bestimmt, vom Schatten des Frauenkopfes gefüllt zu werden. Das räumliche Verhältnis kommt deutlich heraus, sobald der Fels seinen Schatten nach rechts wirft, während in der anderen Ansicht ein heller Streifen den flach modellierten Hirten mit der hellen Felskante zusammenfließen läßt. Die Modellierung des Gesichtes der Maria verliert das Flackernde, alles ordnet sich in ruhigeren Flächen und ganz von selber verschwinden die störenden Figuren der Schlagschatten am Kopf und Ellenbogen und unter dem wehenden Schleierende.

Wie weit die ursprüngliche Aufstellung hier und sonst dieser Entstehungsweise Rechnung getragen hat, weiß ich nicht. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß die Dinge schon damals nur selten die Bedingungen gefunden haben, unter denen sie gearbeitet sind und unter denen sie allein ihre eigentliche Wirkung entfalten können. Das ist aber für uns kein Grund, sie ihnen dauernd vorzuenthalten.

Mit der fortschreitenden Entwicklung schärft sich das Bewußtsein für die integrierende Bedeutung von Licht und Schatten in der Plastik. Michelangelo hat in der Medicäerkapelle mit diesen Motiven bereits als Elementen der Komposition gerechnet. Wenn man nun sagt: Figur, Raum, Licht — alles sei hier aus einem Guß, so ist das freilich insofern nicht ganz richtig, als das Licht auch hier doch keine feste Größe ist. Es wechselt. Beweis dafür sind eben die weit voneinander abweichenden Bilder der Photographen. Dazu ist zu sagen, daß eine falsche Wirkung sicher sich ergibt, wenn direkt einfallendes Sonnenlicht mitspricht. Die großen Flächen michelangelesker Zeichnung aber erscheinen, sobald das eine ruhige Oberlicht, wie es in der Architektur der Kapelle vorgesehen ist, die Führung hat. So allein dürfen die Figuren aufgenommen werden. Dann ist auch das Antlitz der „Nacht“ wirklich ein beschattetes.