



Abb. 13. Bildnis Michelangelos, Miniatur in der Galerie Pitti in Florenz.

Berichte über die Sitzungen des Instituts

1907/8 (2. Hälfte): Michelangelo.

Schon in den früheren Jahren hat sich die Aufmerksamkeit in unseren „wissenschaftlichen Besprechungen“ in besonders hohem Grade Michelangelo zugewandt. Wir hatten die Freude, ein der Vergessenheit anheimgefallenes Werk von ihm, sein großes Modell einer für die Grabkapelle der Medici bestimmten Gestalt, die einen Fluß darstellen sollte, wieder auffinden zu sehen, wovon damals gleich in der Kunstchronik

und in unserem Jahresbericht 1905/6 kurz Mitteilung gemacht worden ist: Herr Dr. Gottschewski wies zuerst eine alte Bronzekopie davon im hiesigen Museo Nazionale nach und erkannte dann das große Modell, auf das ihn daraufhin Herr Prof. Adolf Hildebrand aufmerksam machte, als Original von der Hand Michelangelos, worüber er eingehend im „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst“, Band I (1906), berichtet hat. Seither ist das Werk in der Galleria Antica (Akademie) neben dem David und Abgüssen der Medici-Grabdenkmäler aufgestellt. Andere Mitteilungen über Michelangelo von den Herren Dr. Burger, Dr. Geisenheimer, Dr. Gronau und vom Berichterstatter sind aus demselben Jahresbericht ersichtlich.

Auch Michelangelo selbst wurde uns vor einigen Jahren in einer alten, bisher unbekanntem Abbildung vor Augen geführt (Abb. 13) durch Herrn Emil Jacobsen: er erkannte Michelangelo in einer Miniatur der Pitti-Galerie (No. 178) und betonte, daß der Hauptvorzug dieses Bildnisses darin bestehe, daß es nicht idealisiert sei, sondern den Künstler im Alter so darstelle, wie man ihm in den Straßen Roms begegnen konnte. Wir bilden diese interessante Miniatur, die bisher noch nicht veröffentlicht worden ist, hier ab.

In der nun folgenden zweiten Hälfte der bereits in der Seemannschen „Kunstchronik“ nach und nach erschienenen Berichte über unsere Sitzungen von Ostern 1907 bis Ostern 1908 stellen wir zusammen, was der Kenntnis Michelangelos dient.

*

Herr Dr. Gottschewski besprach die Frage, ob Michelangelo für seine Statuen große Modelle angefertigt habe, oder ob er, wie es ein allgemeines Vorurteil will, seine Figuren direkt aus dem Stein gehauen habe, ohne sich dazu anderer Vorbereitungen als kleiner Wachsmodele und Zeichnungen zu bedienen. Die Auffindung des Fluß-Modells, das sich jetzt in der hiesigen Akademie befindet und bei seiner vortrefflichen urkundlichen Beglaubigung und seiner großen künstlerischen Höhe unzweifelhaft als eigenhändige Arbeit Michelangelos anzusehen ist, scheint dieses Vorurteil noch nicht beseitigt zu haben. In einer Aussage Benvenuto Cellinis in seinem „Trattato dell' Orificeria“ haben wir nun eine direkte Bestätigung für Michelangelos Arbeit nach großen Modellen zu erblicken. Cellini sagt ausdrücklich, daß Michelangelo in der Arbeit nach nur kleinen Modellen zu schlechten Resultaten gekommen sei, und daß ihn dies dazu bewogen habe, sich bescheidenlich große Modelle anzufertigen. Und solche habe er, Cellini, in der Sakristei von San Lorenzo mit eigenen Augen gesehen. Aus den Ricordi des Meisters läßt sich

ferner unmittelbar verfolgen, wann Michelangelo sich die Materialien, Werg, Bindfaden, Scherwolle usw., wie sie beim Flußgott-Modell verwendet worden sind, beschafft hat. Des ferneren läßt sich aus dem Umstande, daß bei einigen Arbeiten Michelangelos die Punktierpunkte noch wahrnehmbar sind, schließen, daß er eben große Modelle angewendet hat. Der Vortragende hat es seitdem ausführlich behandelt in dem Aufsatz: „Michelangelos Schaffensprozeß“, in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“ 1908.

*

Herr Dr. Gottschewski sprach ferner über den David Michelangelos. Er fragte, wie der Block verhauen gewesen sein mag, aus welchem Michelangelo diese große Gestalt geschaffen hat? Vasari berichtet über den einen Fehler, daß der Block zwischen den Beinen bereits durchbohrt gewesen sei. Dies allein aber kann nicht erklären, warum eine ganze Künstlergeneration nicht den Mut gehabt hat, ihn für eine Plastik zu verwenden. Aus der ungeheuerlichen seitlichen Verschiebung des Schwerpunktes der Gestalt ist vielmehr zu schließen, daß der große Fehler in dem Mangel an Material auf der rechten Seite des Blockes vom Beschauer aus gesehen gelegen haben müsse. Dieser Mangel, für die vorhergehenden Künstler ein unüberwindliches Hindernis, ist für Michelangelo hingegen direkt die Quelle einer ganz neuartigen Kompositionsweise geworden.

*

Prof. Brockhaus schloß die Frage an, was der David Michelangelos, der in seiner Riesengröße vor dem Palazzo Vecchio doch wohl nicht als bloßes Schmuckstück zu betrachten war, eigentlich bedeuten sollte? Die Antwort ergibt sich, wenn man damit in Verbindung bringt, was Savonarola kurz vorher über David gepredigt hat. Er bedeutet den vollkommenen Christen „schön von Ansehen und stark von Hand“, der zu den „Doppelrechtsern“ gehört, welche die Rechte und die Linke gleich gut gebrauchen, d. h. Glück und Unglück zum Lobe Gottes verwenden. Diese moralische Betrachtungsweise wird auch der Grund sein, weshalb Michelangelos David beide Hände zum Schleudern benutzt. Wenige Jahre nach Savonarolas Verbrennung wurde der David in Auftrag gegeben und fertiggestellt. Schon bei der Aufstellung 1504 wurde er mit Steinen beworfen; bei den Kämpfen, die das Ende der Republik herbeiführten, verlor er den einen Arm. David-Statuen waren in Florenz mehrfach Gegenstand von Auszeichnungen.

Ausführlich ist dies seither dargelegt in der kürzlich erschienenen Schrift des Vortragenden über „Michelangelo und die Medici-Kapelle“; ebenso das Folgende.

*

Derselbe sprach ferner über das Grabdenkmal Michelangelos für Papst Julius II., wie es in seiner Gesamtanordnung in dem v. Beckerath'schen Entwürfe des Berliner Museums zu übersehen ist. Er brachte folgende Deutung der ganzen Komposition zur Kenntnis der Versammlung: Das Grabdenkmal gibt die Hauptgedanken der Messe für die Verstorbenen (gedruckt im *Missale Romanum*), die Gedanken von Kampf und Erlösung, wieder. Die sogenannten Gefangenen am Terminus, sagen wir besser, die Gefesselten am Lebensende, entsprechen dem Gebet: „Befreie, Herr, die Seelen aller verstorbenen Gläubigen von jeglicher Fessel der Sünden“. Die Siegesgestalten über Toten bedeuten nach der Epistel den Sieg über den Tod (1. Korinther 15). Die Engel betten den Verstorbenen angesichts des Herrn zur ewigen Ruhe in der Gemeinschaft der Heiligen. Den Namen Mosis trägt Psalm 89 (90) mit dem Verse: „Unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es achtzig Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen“. Von Paulus, der ebenfalls dargestellt werden sollte, stammt das oben angegebene Wort vom Sieg über den Tod. Zu oberst aber, noch über Madonna und Kind, sind Kandelaber für Lichter sichtbar, welche dem Gebet für die Verstorbenen entsprechen: „Ewiges Licht leuchte ihnen“. So offenbart sich für das Juliusdenkmal ein klarer, schöner, passender Sinn.

In der folgenden Sitzung nahm der Vortragende zu den historischen Quellen über das Juliusgrab Stellung. Der Vertrag vom Jahre 1513 ist nur juristischer und finanzieller Natur, schweigt deshalb von der Bedeutung der einzelnen Gestalten. Vasari und *Condivi* sprechen von Viktorien, Termini und Prigioni; nach Vasaris erster Mitteilung (1550) würden die Prigioni Provinzen bedeuten, nach *Condivi* (1553) die freien und schönen Künste, nach Vasaris zweiter Ausgabe (1568) das eine und das andere. Die v. Beckerath'sche Zeichnung im Berliner Museum, auch die in den Uffizien, bestätigt das Vorhandensein von Gestalten, die wirklich als Viktorien, Termini und Prigioni zu bezeichnen sind. Die vollständige Harmonie aber, die zwischen ihnen und den Gebeten der Totenmesse waltet, läßt erkennen, daß hier weder von Politik, von gefesselten Provinzen, noch von allgemeiner Kultur, den schönen und freien Künsten die Rede ist, sondern es sich ausschließlich um reli-

giöse Begriffe handelt. Um gerecht zu sein, sei gesagt, daß ohne die Angaben der alten Biographen die gesamte Deutung des Werkes vielleicht niemals gefunden worden wäre.

*

Herr Dr. Gottschewski sprach ferner über Michelangelos Medicigräber. Aus der Beobachtung des Herrn Prof. Petersen (Zeitschrift für bildende Kunst 1907), daß die Figuren des „Morgen“ und des „Abends“ für die jetzige Form des Sarkophagdeckels komponiert sind, während die von „Tag“ und „Nacht“ dieser Form erst nachträglich durch Auskürzung der Standfläche angepaßt sind — wobei beim „Tag“ sogar etwas vom Körper geopfert werden mußte —, zog der Vortragende eine Reihe von Folgerungen: 1. Zuerst sind „Tag“ und „Nacht“, erst später „Morgen“ und „Abend“ entstanden, umgekehrt, als man bisher annahm. 2. Diese früheren Gestalten „Tag“ und „Nacht“ waren ursprünglich für wagerechte Aufstellung ausgeführt, ihre aufstehenden (nicht wie beim „Morgen“ und „Abend“ herabhängenden) Füße bedürfen ja einer Unterstützungsfläche. 3. Bei solcher wagerechten Aufstellung sollten sie, wie dann aus ihrer Länge hervorgeht, auf zwei Sarkophage zu liegen kommen, so wie wir es auf einer Londoner Zeichnung sehen. 4. Aus dem Umstand ferner, daß jetzt beim „Tag“ die Schulter das Gesicht sehr unschön überschneidet, indem es Kinn und Mund verdeckt und erst die Nasenspitze sichtbar werden läßt, daß aber diese Störung bei niedrigerer Aufstellung nicht stattfinden würde, ist zu schließen, daß diese zwei Sarkophage niedriger sein sollten als der gegenwärtige Sarkophag, ebenfalls ähnlich wie auf jener Londoner Zeichnung; auch die jetzige Überschneidung des Brüstungsgesimses durch die Köpfe der Sarkophagfiguren lag also nicht im ursprünglichen Plane Michelangelos. 5. Als bereits die Ausführung der Medicigräber weit gediehen war, muß eine rasche, katastrophartige Änderung der Gesamtidee stattgefunden haben, bei welcher auch die „Flüsse“ aufgegeben wurden; diese tiefgreifende Änderung ist erst nach dem Briefe vom Juni 1526 (Lettere ed. Milanese, pag. 453) anzusetzen.

Nach diesen Ergebnissen und der vorausgegangenen Auffindung des „Flußmodells“ wird eine neue Behandlung der Geschichte der Medicigräber unter intensiver Interpretation des bildnerischen Materials und der vorhandenen Zeichnungen erforderlich; eine solche Untersuchung stellt der Vortragende in Aussicht.

*

Herr Dr. Baum brachte drei Mitteilungen ebenfalls über die Medici-Kapelle Michelangelos zur Kenntnis. Gegen die von Herrn Dr. Gott-

schewski vorgebrachte Annahme, daß „Tag“ und „Nacht“ vor „Morgen“ und „Abend“ entstanden seien, wies er darauf hin, daß sich sowohl aus der Entstehungsgeschichte wie aus den frühesten Zeichnungen (z. B. Casa Buonarroti Rahmen 42 No. 88 und Brit. Museum 1859. 5. 14. 823^r) ergibt, daß bereits ursprünglich runde Deckel mit liegenden Figuren vorgesehen waren; dazu komme, daß bei wagrechter Aufstellung der Figuren das ganze heutige Kompositionsprinzip vernichtet worden wäre. Herr Dr. Gottschewski hielt hierauf seine Annahme aufrecht.

Ferner verlas Herr Dr. Baum eine Stelle aus Donis Buch „I Marmi“ (1552 erschienen, Seite 23 des III. Teils), in der behauptet wird, daß der linke Arm der „Nacht“ abgebrochen und neu angesetzt worden sei; dies wird aber durch den tatsächlichen Befund widerlegt, eine Ansatzstelle gibt es nicht, der Arm ist mit der Figur aus einem Stück gearbeitet.

Außerdem besprach der Vortragende noch eine Madonnenzeichnung im Louvre (No. 1979^r) und erklärte sie gegen Berensons Ansicht für zweifelhaft, obwohl sie als Vorstufe für die Zeichnung der Albertina (No. 118) erscheint.

*

Herr Dr. Hermann Voß teilte mit, daß jenes kürzlich wiederentdeckte und in der Akademie aufgestellte Modell eines Flusses für die Medici-Kapelle von Michelangelo schon auf einem Bilde Cristofano Alloris in der Casa Buonarroti abgebildet ist, das die dichterische und musikalische Tätigkeit des Meisters verherrlicht. Dabei ist zu beachten, daß die Bilderfolge, zu der das Bild Alloris gehört, für das Haus Michelangelos angefertigt wurde, im Auftrage seines Großneffen, was von neuem für die Urheberschaft Michelangelos spricht.

*

Herr Maler Otto Hettner führte in lehrreichster Weise eine Methode vor, die es ermöglicht, schwebende und stürzende Figuren mit dem Modelle zu studieren. Sie wurde ihm bei der Arbeit für ein Bild bekannt, indem ein Pariser Modell ihn darauf aufmerksam machte, daß Bonnat sich ihrer bedient habe. Zwei eigene Skizzen, die er vorlegte, veranschaulichten die Methode: das Modell wird wie in gewöhnlichen Fällen auf die Erde gestellt oder gelegt und je nach der gewünschten Ansicht aus Seiten- oder Obersicht (eventuell von einer Leiter oder einem Gerüste herab) gezeichnet, dann wird das Blatt durch Drehen in die gewünschte Richtung gebracht, so daß beispielsweise ein liegend Gezeichneter nun zum Herab-

stürzenden wird. Auf diese Art ist zu verstehen, wie es möglich ist, daß Michelangelo z. B. im Jüngsten Gericht viele Gestalten, von denen es unmöglich scheint, doch nach der Natur gezeichnet hat. Während der Arbeit bedürfen solche Zeichnungen teilweiser Berichtigung, sowohl in betreff der Bewegung (Aufrichtung unrichtig herabhängender, Rundung oder Anspannung durch das Liegen eingedrückter Teile) als auch der Beleuchtung, die sich nach der Gesamtbeleuchtung des Bildes richten muß. In der Sixtinischen Kapelle wird diese Methode durchweg angewandt worden sein, sie erklärt hier interessanterweise die Trefflichkeit der gewagtesten Gestalten.

Ihre Kenntnis lehrt ferner manche Zeichnungen Michelangelos erst verstehen und ist ein Mittel, deren Echtheit zu erproben. Als interessantes Beispiel wurde vor allem die Zeichnung zum gekreuzigten Haman (Steinmann, Sixtinische Kapelle II, Anhang Abb. 30/31) erläutert, und zwar in folgender Weise: Michelangelo ließ das Modell sich hinlegen und zeichnete von oben her die komplizierte Gesamtansicht; dann zeichnete er Spezialstudien einzelner Körperteile, teils auf den Rand, teils auf ein anderes Blatt, um sich davon Rechenschaft zu geben, was an der Gesamtansicht des Liegenden geändert werden müßte, um daraus einen Aufrecht-Gekreuzigten zu machen, wobei es besonders darauf ankam, zu beobachten, welche Muskeln durch das Liegen schlaff und für die gewünschte Bewegung ausdruckslos waren. Die Korrekturen, die wir an dem Blatt des British Museum sehen, sind ausschließlich die Folgen solcher Übertragungen. Hieraus geht die Echtheit dieses Blattes hervor, die neuerdings mehrfach angezweifelt worden ist.

Ferner führte der Vortragende ein System der Strichführung vor. Er stellte dar, daß die Strichlagen und Strichrichtungen, die mit der rechten Hand bequem auszuführen, also die geläufigen sind, mit der linken schwer auszuführen sind, und umgekehrt. Zeichnungen Linkshändiger, z. B. Leonardos, haben also eine Tendenz der Linienführung, die derjenigen rechtshändiger Künstler entgegengesetzt ist. Vier Zeichnungen auf den Abbildungen 62/63 in Steinmanns Werk haben nun linkshändige Tendenz. Da Michelangelo rechtshändig war, sind diese Zeichnungen also andersherum gezeichnet, als wir sie anzusehen gewohnt sind, und als wir sie auf dem Fresko verwendet finden, wodurch also die vorhin angegebene Methode bestätigt wird. Auch von diesem teilweise angezweifelten Blatte glaubte Herr Hettner so — indem er seine logische Notwendigkeit betonte — die Echtheit nachgewiesen zu haben.

Nach der oben mitgeteilten Methode, nach dem Modell bequem zu zeichnen, werden auch sämtliche anderen stürzenden und schwebenden Gestalten der Sixtinischen Kapelle, sowie die von Signorelli (Orvieto)

und Correggio (herabschwebender Christus in der Kuppel zu Parma), gezeichnet worden sein.

Ausführlich sind diese Darlegungen soeben in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft“, II. Jahrgang (1909) unter dem Titel „Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo, mit einem Anhang über Signorelli und Correggio“ erschienen.

*

Herr Dr. Willich sprach, anlässlich des Lehrerkurses und anknüpfend an den Besuch der Laurenziana, über den Bibliothekssaal und das Treppenhaus dieser weltberühmten Bibliothek, indem er hervorhob, daß die Treppe selbst erst 35 Jahre nach allem übrigen entworfen wurde, und daß Michelangelo sie in Holz statt in Stein ausgeführt haben wollte. In ästhetischer Hinsicht betonte er den wirkungsvollen Gegensatz zwischen dem hohen kurzen Treppenhaus und dem langen Bibliothekssaal und charakterisierte die eigenartige Behandlung der architektonischen Einzelheiten, durch die der Meister dem Werk den Stempel seines persönlichen Wesens gegeben hat.