

EINE STUDIE MICHELANGELOS NACH DER ANTIKE¹

Von Johannes Wilde

Die große Federzeichnung eines männlichen Rückenaktes in der Casa Buonarroti² (Abb. 2) galt bisher allgemein für eine Studie nach dem lebenden Modell, bestimmt für eine Figur des Kartons der „Badenden Soldaten“³. In Wahrheit beruht die Studie auf einem plastischen Werk der Antike.

Das Vorbild war eine Figur in einem spätrömischen Sarkophagrelief mit Taten des Herkules. Zwei leicht voneinander abweichende Exemplare dieses Reliefs sind uns bekannt, beide schon in der fabrikmäßigen Ausführung des 3. Jahrhunderts⁴. Das Urmodell muß das Werk einer guten Künstlerhand gewesen sein, denn die Motive zeugen von reicher plastischer Erfindung, so auch die uns interessierende Figur in der Mitte des Reliefs (Abb. 3). Es fällt an ihr eine starke Kontrastwirkung der beiden Körperhälften auf. Rechts eine einheitliche Bewegung, Rumpf und Glieder sind gestreckt, von der Ferse bis zum Ellbogen führt eine einzige Linie, die wie ein Bogen gespannt ist. Die linke Körperhälfte, die sich zum Teil im Reliefgrund verliert, ist kontrapostisch bewegt, der Fuß schreitet kräftig aus, Schulter und Arm bleiben zurück. Das verleiht der reinen Profilansicht einen starken Tiefenwert, die Figur scheint sich zu drehen. Diese formalen Eigenschaften kommen in der Schrägansicht von links (Abb. 1), bei der wir also den Rücken der Figur vor uns haben, noch stärker zur Geltung: der rechte Umriß erreicht die volle lineare Geschlossenheit, die Drehung wird für die Gesamterscheinung bestimmend.

Diese Ansicht gibt Michelangelos Zeichnung wieder. Über die Identität des plastischen Gebildes in Zeichnung und Relief kann kein Zweifel bestehen. Wir

¹ Vortrag, gehalten am 18. Februar 1932 im Österreichischen Museum in Wien.

² Inv. Nr. 216 (73); 41·1 × 28·6 cm. Dünnes, vergilbtes Papier ohne Wasserzeichen; die linke obere Ecke eingeflickt, die Anstückung am rechten Rand (wie die Rückseite zeigt) alt; quer in der Mitte ein Bug. Kaum merkliche Spuren einer Lapisvorzeichnung (linke Schulter, innerer Kontur des Unterschenkels), sonst bräunliche Tinte. Die Zeichnung hat durch Feuchtigkeit gelitten, und zwar gerade an Stellen, die für den plastischen Gesamteindruck bestimmend sind: untere Hälfte des Rückens, Oberschenkel besonders beim Ansatz, Knöchel und Fuß; an diesen Stellen ist das Liniennetz verblaßt und verwaschen. Michelangelo hat das Blatt später gefaltet und auf der ersten Seite des so entstandenen Bogens (Rückseite der oberen Hälfte der Zeichnung, die Schrift scheint durch!) einen „ricordo“ mit Ausgaben notiert. Der von Milanesi übersehene Text lautet: A di 24 di settenbre 1528 venne Lionardo lo mio nipote a stare in casa mia a Firenze; darunter Ausgaben für die Ausstattung des Neffen aus der Zeit vom 10. bis 30. Oktober.

³ Berenson Nr. 1418 und Bd. I, S. 175 f.; Frey Nr. 26; Thode Nr. 65 und Bd. III, S. 189, Krit. Unters. Bd. I, S. 102; v. Beckerath im Repert. f. Kw., XXVIII, 113; W. Köhler, Michelangelos Schlachtkarton, Jahrb. d. Kunstgesch. Inst., I, S. 165. Frey, der das Blatt (wie die anderen) für eine Modellstudie hält und in die ersten Jahre des Cinquecento setzt, sieht keinen Anlaß, es in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Schlachtkarton zu bringen. K. v. Tolnai (Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon, XXIV, 517) datiert: um 1505.

⁴ Das Fragment des Laterans (Robert, III, 1, Taf. 30, 111) ist das frühere und bessere Exemplar (Abb. 1 und 3). Das andere Exemplar (Robert, III, 1, Taf. 29, 103), die ganze Vorderseite eines Sarkophags, befindet sich jetzt im Thermenmuseum (Nr. 87 b).



Photo Moscioni

Abb. 1. Fragment eines römischen Sarkophagreliefs. Rom, Museo Laterano

müssen die Tatsache als gegeben hinnehmen, wenn uns auch ein ähnlicher Fall bei Michelangelo bisher nicht bekannt war. Sein konkretes Vorbild kennen wir nicht, denn das abgebildete Sarkophagfragment ist erst im 19. Jahrhundert gefunden worden, das andere Exemplar wird zuerst im Jahre 1760 von Winckelmann erwähnt. Aber die Figur kommt (im Gegensinn) auch im Achilles und Penthesilea-Sarkophag des vatikanischen Belvedere¹ vor, nach dem schon Giulio Romano gezeichnet hat; die Verwendung des Motivs auf der Reversseite einer Medaille von Francesco di Giorgio² spricht dafür, daß diese antike Erfindung in Mittelitalien schon vor Michelangelo bekannt war.

¹ Amelung, Vatikankatalog, Bd. II, S. 120 ff. und Taf. 13.

² Vgl. G. F. Hill, Corpus of Italian Medals, Nr. 307.

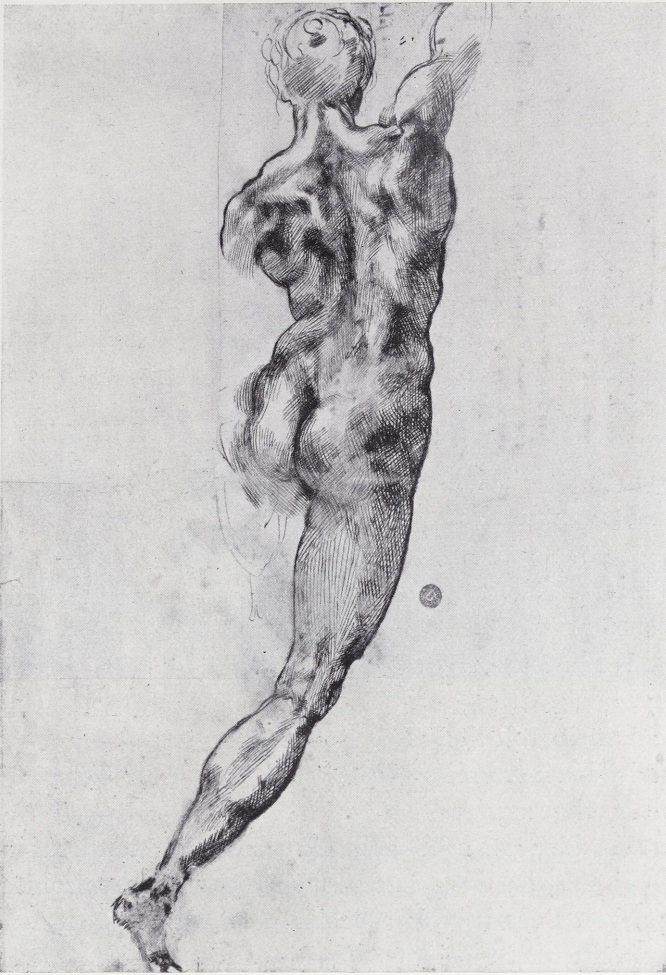


Photo Brogi

Abb. 2. Michelangelo, Männlicher Rückenakt; Federzeichnung, F. 26. Florenz, Casa Buonarroti

Bei näherer Betrachtung der Zeichnung entdecken wir, daß diese selbst Merkmale enthält, die uns auch ohne Kenntnis des Zusammenhanges auf ein plastisches Vorbild hinweisen müßten. Die Haltung der Figur ist nicht die eines gestellten Modells, es fehlt ihr das Statische, das rechte Bein in seiner unnatürlichen Drehung schwebt gleichsam, das linke kann nicht so ergänzt werden, daß es der Gestalt eine feste Stütze gäbe. Modellstudien sehen bei Michelangelo anders aus. Aber auch die Technik ist eine andere. Die Innenformen werden nicht begrenzt, sie gehen allmählich ineinander über, ganz feine Strichelung gibt den höchsten Stellen einen Glanz, wie wenn die gestaltete Materie Marmor wäre. Für ein Hochrelief als Vorbild spricht, daß sich der linke Arm und der linke Oberschenkel im Grund verlieren, und daß das rechte Bein zum Reliefgrund zurückkehrt. Die Zeichnung wird

von der Forschung ganz übereinstimmend und zweifellos richtig um 1505 angesetzt. Um diese Zeit sind so stark gestreckte Proportionen bei Michelangelo nicht nachweisbar. Die Schlankheit, dann gewisse Abweichungen vom anatomisch Richtigen, schließlich der runde kleine Kopf und die angedeutete Tenie beweisen den konkreten Zusammenhang mit der spätrömischen Sarkophag-Figur.

Betrachtet man nun die Zeichnung vom Gesichtspunkte dieses Zusammenhanges (Abb. 1 und 2), so stellt man Unterschiede fest. Michelangelo ändert an dem Vorbilde: 1. Das Hauptmotiv, der geschlossene, bogenartig gespannte rechte Umriß soll voll erklingen — er wird in einer breiten, wiederholt nachgezogenen

Linie verkörpert —, der zurückgebogene Unterarm, der den Lauf dieses Umrisses im Relief jäh unterbricht, wird weggelassen. Der Augenpunkt verschiebt sich leicht, der Rücken ist ganz von links in voller Breite gesehen, das Bein etwas weniger von links und in Aufsicht, der Fuß von vorne im Profil. 2. Die Einzelformen werden durch Erfahrungen am lebenden Modell bereichert, sie gewinnen volle Plastizität, man vergleiche nur die Schulterpartien und den Nacken. 3. Die Muskulatur wird umstilisiert, es entsteht ein Formengeflecht, welches nichts Antikisches an sich hat, in dem vielmehr Reminiszenzen an spätgotische Bewegtheit im Sinne der Formenwelt des Jacopo della Quercia anklingen.

Wie stark das Interesse Michelangelos durch diese Figur gefesselt war, zeigt der Umstand, daß er sie auch in ihrer Hauptansicht, also im reinen Profil (Abb. 3) gezeichnet hat. Dieses zweite Blatt ist uns nicht erhalten; daß es existiert hat, beweisen Werke von Michelangelos Schülern, in denen es verwertet wurde. So das Fresko der Taufe Christi im Oratorium S. Giovanni decollato in Rom aus dem Jahre 1541, von Jacopino del Conte¹. Der Maler, ursprünglich Sarto-Schüler, kam zu Beginn der Dreißigerjahre etwa gleichzeitig mit Michelangelo nach Rom; seine

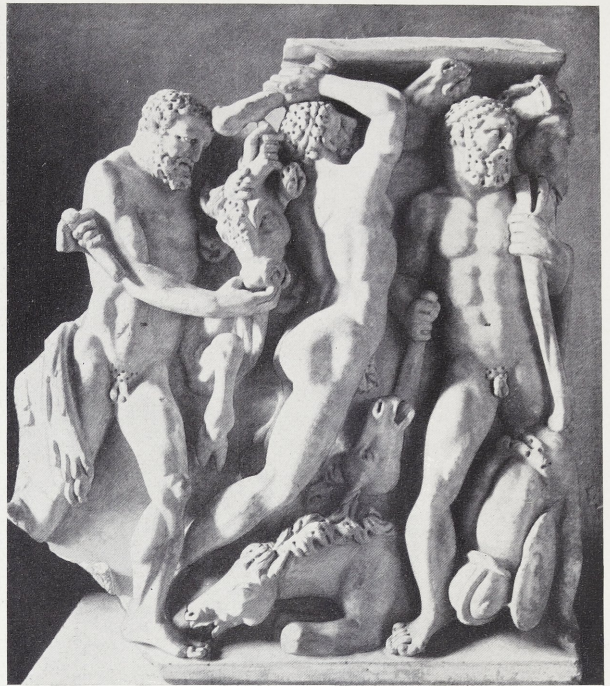


Photo Moscioni

Abb. 3. Fragment eines römischen Sarkophagreliefs.
Rom, Museo Laterano

¹ Vgl. H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, I, Abb. 41.

frühen Werke sind voll von entlehnten michelangelesken Gestalten¹. Er ist neben dem Jugendfreunde Bugiardini der einzige Künstler, dem der Meister zu einem Bildnis gesessen hat²; es ist dies das schöne Porträt der Pitti-Galerie. Ein anderes Werk, in dem die Zeichnung etwa um dieselbe Zeit verwertet wurde, ist die Geißelung Christi eines anonymen Michelangelo-Schülers im Prado³ (Abb. 4). Daß der Maler nicht etwa direkt nach der Sarkophag-Figur gearbeitet hat, beweist das gleiche principium stilisationis, das trotz einer gewissen Starrheit und Unbeholfenheit der Wiedergabe noch deutlich zu erkennen ist. Außerdem müssen auch den beiden anderen Figuren dieses Bildes Zeichnungen Michelangelos zu-

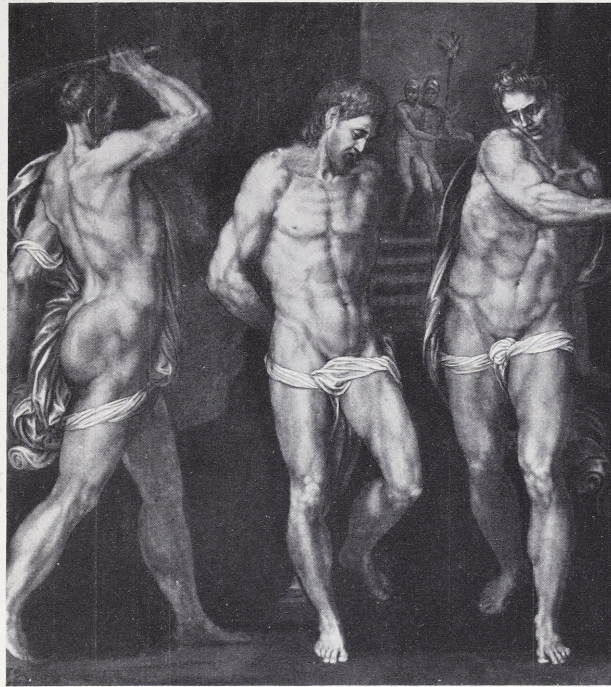


Photo Anderson

Abb. 4. Schüler Michelangelos, Geißelung Christi; Gemälde, Ausschnitt. Madrid, Prado

grunde liegen, der mittleren Figur wohl ein verschollener Entwurf zu einem Sklaven des Juliusgrabes. Auf die Profilansicht der Sarkophag-Figur geht auch noch der Revers der bekannten Silbermedaille Leone Leonis zurück, die das Bildnis des Meisters auf der Vorderseite zeigt⁴; nach Vasari soll Michelangelo selbst die Darstellung dieses Reverses bestimmt haben⁵. Aber auch die Schrägansicht der Figur ist in der Umredigierung Michelangelos in den Formenschatz des italienischen Manierismus aufgenommen worden; man begegnet ihr gleich in einem anderen Werke des vorher erwähnten Jacopino del Conte, das die Geburt des Täufers darstellt⁶.

¹ Interessant z. B. eine Darstellung des Marmor-Apolls des Bargello in dem von Voss (a. a. O. S. 140) um 1535 datierten Wandbild der Verkündigung an Zacharias im selben Oratorium (Phot. Min. d. Pubbl. Istr. 2306). Köcher und Pfeil beweisen hier, daß die Zeitgenossen die Figur tatsächlich als Apoll aufgefaßt haben.

² Vasari (ed. Frey), S. 233.

³ Nr. 57; Holz, 99 × 71 cm (in Abb. 4 ist das Bild oben um ein Fünftel beschnitten).

⁴ Vgl. E. Steinmann, Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Taf. 50.

⁵ Vasari (ed. Frey), S. 233.

⁶ Stich von G. Bonasone, bezeichnet „Jacobus Florentinus Inventor“ (Bartsch XV, S. 131, Nr. 76). Die richtige Bestimmung des Autors und die ansprechende Annahme, daß auch diese Komposition ursprünglich für den Zyklus von S. Giovanni decollato bestimmt war, von H. Voss (a. a. O. S. 144).



Photo Brogi

Abb. 5. Giotto, Auferweckung der Drusiana; Fresko, Ausschnitt. Florenz, S. Croce

nung, daß der Künstler aus dem festen Bande der Tradition tritt und sich frei seine Lehrer wählt. In der Wahl der Vorbilder verrät sich die Gesinnung des jungen Michelangelo. Es sind dies Masaccio, der Schöpfer einer merkwürdigen „Protoklassik“ um 1425, und die Hauptquelle von Masaccios Stil, der späte Giotto. Aber das zentrale Erlebnis des jungen Künstlers ist Masaccio, auch die Fresken von Sta. Croce sieht er mit Masaccios Augen. In seiner Studie F. 1 ist eine größere Schwere und Massigkeit der Figur wahrzunehmen, ein festeres Aufstehen auf dem Boden (bezeichnend das Pentiment beim linken Fuß des Stehenden als bewußte Korrektur an dem Vorbild!), damit eine klare Durchgliederung des Körpers und natürlicher, der Schwerkraft folgender Faltenfall. Die Hauptsache, eine Steigerung der Proportionen ins Heroische und ein fast düsterer Ernst im Ausdruck, ist ganz sein Eigentum. Im gleichen Sinne

Was mag Michelangelo an dieser Erfindung der Antike interessiert haben? Wenn man die Änderungen prüft, die er an ihr vorgenommen hat, so sieht man, daß es nur das eigenartige Bewegungsmotiv war, dessen plastischen Ausdruckswert er auch in der Hülle einer handwerksmäßigen Wiederholung erkannt hat. Diese Tatsache müssen wir festhalten, wenn wir, um Sinn und Wert dieser Entlehnung zu erkennen, ihrer Vorgeschichte in den Jugendwerken des Meisters nachgehen¹.

Die frühesten uns erhaltenen Zeugnisse von Michelangelos Künstlerschaft sind Studienblätter nach Fresken von Giotto und Masaccio². Sie fallen in die Zeit, da Michelangelo, nach einem Lehrjahr im Atelier Ghirlandajos — es war sein vierzehntes Lebensjahr —, als Zögling der freien Bildhauerschule im Garten von San Marco lebte. Von dieser Zeit sagte er im Alter, daß damals ganz Florenz seine Schule war. Es ist eine durchaus neuzeitliche Erscheinung,

¹ Für das Folgende vgl. die ausgezeichnete Übersicht über Michelangelos Jugendentwicklung in K. v. Tolnais Michelangelo-Artikel im Thieme-Becker-Künstlerlexikon, Bd. XXIV, S. 515 ff.

² Die Kohlezeichnung eines Triton an der Wand eines Zimmers im Landhaus der Buonarroti zu Settignano, für deren Authentizität neuerdings Tolnai eintritt (a. a. O. S. 515), ist mir leider nicht bekannt.

wird die Petrusfigur aus dem Zinsgroschen-Fresko Masaccios wiedergegeben. Da diese Figur selbst nur die Neuredaktion der Gestalt des Evangelisten Johannes aus Giotto's Auferweckung der Drusiana in der Peruzzikapelle ist, spiegeln sich in dieser Zeichnung Michelangelos drei Wendepunkte der Florentiner Kunstentwicklung wider (Abb. 5—7).

Der Stil dieser Studienblätter (es gibt ihrer mehrere⁴) bedeutet um 1490 durchaus keinen Anachronismus. Ähnliches Streben nach Synthese und eine ähnlich neue Auffassung der menschlichen Gestalt finden wir in den Achtzigerjahren auch sonst in Mittelitalien. Die freie Wiederholung der Thomasgruppe Verrocchios von Signorelli in einem der Fresken der Sagrestia della Cura in Loreto ist zugleich die Kritik des Vorbildes, einfachere und ausdrucksvollere Körpergebärden, statt der unruhig geknitterten Draperie große durchgehende Faltenzüge, welche die Hauptrichtungen betonen, monumentale Geschlossenheit des Gesamtumrisses und auch hier gesteigerte Proportionen und gesteigerte Massigkeit. Oder ein anderes Beispiel: die in einen weiten Mantel gehüllte Gestalt links in Leonardos Anbetung der Könige ist im gleichen Sinne eine Neubearbeitung Masaccios wie die Zeichnungen Michelangelos; das Auffallendste auch an dieser Figur ist der tiefe heilige Ernst des Ausdruckes. Nur sind diese Schöpfungen Leonardos und Signorellis Ergebnisse einer langsamen Entwicklung. Für Michelangelo ist das Studium der florentinischen „Protoklassik“ der Ausgangspunkt, die Grundlage für alles Spätere. Er ist Vertreter einer jüngeren Generation, bei dem daher das Zeitgemäße in viel radikalerer Form sichtbar wird.

Die Gesinnung, die sich in seinen frühen Studienblättern kundgibt, ist zweifellos von der Kenntnis der mediceischen Antikensammlung mitbestimmt. Die humanistische Idee des Lorenzo Medici, an seinen Antiken junge Bildhauer zur „guten Kunst“ erziehen zu lassen, konnte aber bei Michelangelo nicht unmittelbar fruchtbar werden. Auch er ist zunächst nur für die in der florentinischen Vergangenheit aufgestapelte *verarbeitete* Antike empfänglich. In seiner ersten uns erhaltenen plastischen Schöpfung, in dem Relief der „Madonna an der Treppe“, dem Werke des Fünfzehn- oder Sechzehnjährigen, erkennen wir deutlich die Früchte seiner Studien nach Giotto und Masaccio. Als drittes Vorbild tritt Donatello hinzu, und zwar jener Donatello der späten Zwanziger- und Dreißigerjahre, der selbst unter dem stärksten Einflusse Masaccios stand, der Schöpfer der Himmelfahrt Mariä am Grabmal des Kardinals Brancacci in Neapel und der Schlüsselübergabe an Petrus in London. Nicht nur in der malerischen Auffassung des Reliefs mit starker Untersicht und im Technischen des „rilievo schiacciato“ ist die Treppenmadonna von Donatello abhängig, auch die Art, wie durch die kontrastierende Folie idyllischer Motive der Ernst der Hauptgruppe gehoben wird, ist in Donatellos Londoner Relief vorgebildet. Ja, zwischen den einander umarmenden Engelkindern hier und

⁴ Frey 22, 23 (über diese vgl. J. Wilde in *Belvedere*, Bd. XI, S. 147) und vielleicht 41.

dem Kinderpaar auf der Brücke bei Michelangelo scheint ein unmittelbarer Zusammenhang zu bestehen. Gleichzeitig entdeckt man zum erstenmal eine direkte Beziehung Michelangelos zur Antike. Wölfflin hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Sitzmotiv der Madonna und ihre Kopfhaltung mit Anlehnung an griechische Grabreliefs erfunden sind; das Fragment einer ähnlichen Stele ist im Palazzo Riccardi heute noch erhalten¹. Der Zusammenhang ist aber kaum mehr als ein bloß ikonographischer, denn die Gestaltung des Motivs, die plastische Einheit von Mutter und Kind, und auch die Formensprache sind durchaus unantik. Die Gliedmaßen des Körpers sind in breite Flächen geglättet, die Fältelung der Draperie an die Ränder geschoben in weichen, schleifenförmigen Gebilden.

Die „Kentaurenschlacht“, das Werk des Siebzehnjährigen, ist die erste Frucht der humanistischen Erziehung. Das mythologische Thema, der Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos (der Biograph hebt hervor, es sei Michelangelo vom Humanisten Polizian zur Darstellung empfohlen worden), und die in Florenz neue Kunstgattung verraten die Absicht, ein antikes Werk zu schaffen. Aber auch hier wirkt Antike als Form

nicht unmittelbar befruchtend. Es ist kein Zufall, daß sich für keine einzige der Gestalten eine antike Vorlage nachweisen läßt. Hekler sieht in dem Protagonisten links, dem Jüngling mit dem großen Stein in der Rechten, den Zusammenhang mit einer hellenistischen Gemme². Doch auch für diese Figur hat, glauben wir, nicht



Photo Brogi

Abb. 6. Masaccio, Der Zinsgroschen; Fresko, Ausschnitt: Der hl. Petrus. Florenz, S. Maria del Carmine

¹ Vgl. Tolnai, a. a. O. S. 515 f.

² A. Hekler, Michelangelo und die Antike, Wiener Jahrb. f. Kunstgesch., Bd. VII, S. 203 und Taf. I, 3.



Photo Riedmann

Abb. 7. Michelangelo, Studie nach Masaccio; Federzeichnung, Th. 380. München, Graphische Sammlung

ein antikes Werk, sondern eine Bearbeitung der Antike, Bertoldos Bellerophon, die Anregung gegeben. Die *Kunstgattung* ist von römischen Sarkophagreliefs abzuleiten; Tolnai macht speziell auf den großen Schlacht-Sarkophag Ludovisi im Thermenmuseum aufmerksam. Äußere Ähnlichkeiten bestehen, die Anordnung der Figuren nach mehreren Höhengschichten, die Hervorhebung des Führers in der Mitte oben, das Motiv der Gestürzten in der untersten Reihe. Aber alles künstlerisch Wesentliche ist bei Michelangelo anders. Der Höhengschichtung entspricht bei ihm eine Schichtung nach der Tiefe, den Helden in der Mitte begleiten zwei Protagonisten rechts und links, die einander kontrapostisch entsprechen. Die Symmetrie ist so gestaltet wie in der Hauptgruppe von Masaccios Zinsgroschen-Fresko. Das für Michelangelo Entscheidende ist aber die Auffassung und Gestaltung der Welt als dynamisch belebter Materie. Nur

Körperliches ist da und dieses nur insofern, als es von Kräften durchströmt wird. Kräfte *formen* erst den Körper und runden ihn ab. Alles ist Spannung und Bewegung, wo diese fehlen, fällt die Materie in sich zusammen, sie wird zu toter, fast formloser Masse. Und wie der Einzelkörper so ist auch die Gruppe von Bewegung durchflutet, zugleich aber durch die versteckte Symmetrie in festen Rahmen gespannt. Leere Raumtiefe, eine Andeutung der Umgebung fehlt, das Räumliche ist überhaupt nur eine Funktion der Körper. Deshalb fehlt auch ein einheitlicher Reliefgrund, von dem sich die Figuren abheben könnten. Der Steinblock be-



Photo Alinari

Abb. 8. Michelangelo, Der trunkene Bacchus. Florenz, Museo Nazionale

deutet die äußeren Grenzen dieser Bewegtheit, die Körper graben sich in den Stein hinein. Auch hier ist also der Zusammenhang mit der Antike sozusagen nur begrifflich, in der künstlerischen Sphäre wird er sogleich wieder aufgehoben. Die übliche Parallele zum Bronzerelief Bertoldos im Bargello zeigt gerade den fundamentalen Gegensatz. Bei Bertoldo eine archäologische Nachbildung, hier eine vollkommene Neuschöpfung, zu der die Antike nur den Anstoß gab. Die Kentaurenschlacht ist das Jugendwerk *kat'exochen*, die erste Gestaltung des Lebensprogramms, das in späteren Lebensphasen immer wieder neu redigiert wird (im Schlachtkarton, im Entwurf zur Aufrichtung der ehernen Schlange um 1530, in der Hauptgruppe des Jüngsten Gerichts), und zu dem der Künstler in seinem spätesten erhaltenen Kompositionsentwurf, in der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel (Frey 255), in fast wörtlichem Sinne noch einmal zurückkehrt.

Die nächsten Schöpfungen, eine überlebensgroße Herkules-Statue und ein Holzkruzifix, selbständige Unternehmungen des nach dem Tode des Magnifico allein



Photo Lombardi

Abb. 9. Duccio, Maestà; Ausschnitt: Die drei Marien am Grabe. Siena, Museo della Domopera

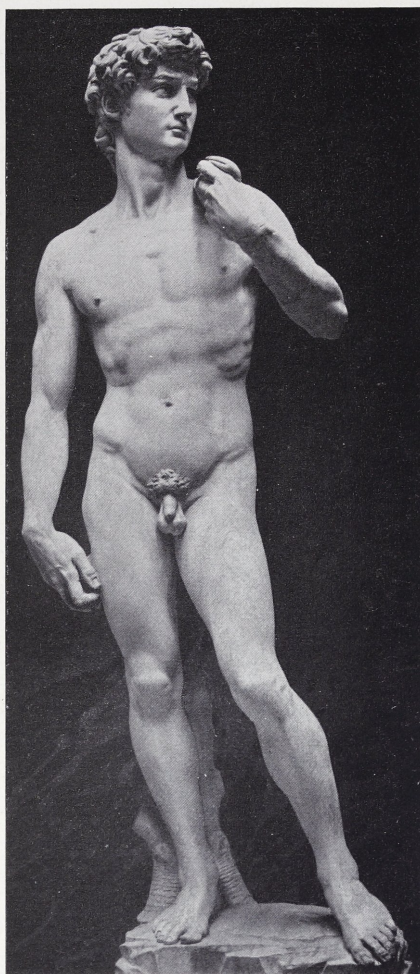


Photo Brogi

Abb. 10. Michelangelo, David. Florenz, Accademia

und ohne Unterstützung gebliebenen jungen Künstlers, sind nicht erhalten. Dann folgt die Episode von Bologna. In den drei Figuren der Arca di San Domenico setzt sich die Bewegtheit des Kampfreiefs in einer anderen Formensprache fort. Zu den früheren Idealen treten nun die Spätwerke Quercias und faszinieren für kurze Zeit Michelangelo fast ganz. Bei Quercia findet er die Schwere und Massigkeit Masaccios, also wieder eine wahlverwandte Gesinnung, und ein artistisch reiches Faltenspiel, in dem die Bewegung selbst Form geworden ist, und zwar in echt bildhauerischem Sinne. Die interessanteste der drei Figuren, die Statuette des hl. Proculus, verrät charakteristischerweise Reminiszenzen an Masaccio, Donatello und Quercia: an die Figur des Zöllners aus Masaccios Zinsgroschen-Fresko, an den hl. Georg Donatellos an Or San Michele und an den Adam Quercias im „Sünden-



Photo Fototeca Italiana Firenze

Abb. 11. Perugino, Jünglingsakt; Silberstiftzeichnung. Florenz, Uffizi, Dis. 205^r



Abb. 12. Michelangelo, Entwurf zum Bronze-David; Federzeichnung, F. 24. Paris, Louvre

fall“ am Portal von S. Petronio. Die Umschmelzung der Vorbilder ist aber vollkommen, dieser altchristliche Kämpfer ist ein Vorgänger des David vor dem Palazzo Vecchio.

Die nächste Arbeit nach Michelangelos Rückkehr nach Florenz, eine verschollene kleine Giovannino-Statue, dürfte auch äußerlich die Fortsetzung dieser Arbeiten gewesen sein. Da bei Michelangelos plötzlichem Verschwinden aus Bologna noch

eine Giovannino-Figur an der Arca des hl. Dominikus fehlte, darf man mit Recht vermuten, daß er diese schon angefangene Statue oder das Modell dazu mit nach Florenz nahm. Gleichzeitig arbeitet er an der Figur eines schlafenden Cupido, die durch einen Zwischenhändler nach Rom als Antike verkauft wurde. Der Fall, der in Rom großes Aufsehen erregte und der äußere Anlaß für Michelangelos Übersiedlung wurde, wirft ein Licht auf die Mode der Antikenverehrung, von der die künstlerisch interessierten Kreise zu Ende des Quattrocento beherrscht waren. Es wurde verschiedentlich vermutet, daß wir in der Amorfigur in Tintoretts Frühwerk „Vulkan überrascht Venus und Mars“ in München eine Abbildung dieser ebenfalls verschollenen Skulptur besitzen. Wir wissen ja, daß Tintoretto Reproduktionen nach Michelangelos Werken gesammelt hat, es ist also möglich, daß er sich eine solche auch nach dem damals in Mantua befindlichen schlafenden



Photo Alinari

Abb. 13. Jacopo della Quercia, Relief von der Fonte Gaia. Siena, Palazzo Pubblico

Amor verschaffte. Als Stütze der Hypothese könnte erwähnt werden, daß die Figur auch noch in zwei anderen manieristischen Gemälden (und zwar in verschiedenen Ansichten) vorkommt, deren eines sogar aus der Giulio Romano-Werkstatt stammt¹, womit ein deutlicher Hinweis auf Mantua gegeben wäre. Besteht die Hypothese zurecht, so war Michelangelos Figur eine bloße Kopie nach der Antike, denn von diesem Amor gibt es auch spätrömische Exemplare, ja sogar eine Cinquecento-Nachbildung in Bronze (früher in der Sammlung Castiglioni), die zweifellos nicht auf Michelangelo, sondern auf eines der antiken Stücke zurückgeht². Als Kopie ohne Änderungen hätte aber die Figur keine Bedeutung für unser Thema und bliebe ein rein biographisches Faktum, ein isolierter Fall in der ganzen Laufbahn des Künstlers.

Die Quellen berichten von drei plastischen Werken, die Michelangelo in den fünf römischen Jahren, vom Sommer 1496 bis zum Frühjahr 1501, geschaffen hat, von zwei Freistatuen und der Gruppe der Pietà in St. Peter. Der trunkene Bacchus

¹ Giulio Romano, Die Kindheit des Jupiter, London, National Gallery Nr. 624; Madonna mit Kind, London, Bridgewater Gallery (Nr. 42?).

² L. Planiscig, Sammlung C. Castiglioni, Bronzestatuetten und Geräte, 1923, Nr. 20.



Photo Anderson

Abb. 14. Michelangelo, Madonna Pitti. Florenz, Museo Nazionale

ist, wie ich glaube, die Figur, die er gleich nach seiner Ankunft in Rom im Auftrage des beschwindelten Käufers seines Amors, des Kardinals Riario, in Arbeit genommen hat und mit der er in einem Jahr fertig geworden ist; sie ist vom Kardinal zurückgewiesen worden. Es sind hier, wie bei dem Kentaurenkampf, Thema und Kunstgattung antik. Der Auftrag, über den Michelangelo in einem Briefe nach Florenz berichtet, verlangt ja von ihm einen Wettstreit mit der Antike, eine Gartenplastik für einen Statuenhof. Daher hat die Figur mehrere Ansichten. Die Hauptansicht zeigt Abb. 8. Michelangelo hat einen Block gewählt, dessen Querschnitt ein Dreieck ist, und die Formen sind so angeordnet, daß man angewiesen wird, nach rechts und links um die Figur herumzugehen. Rein technisch verdankt die Statue viel der spätantiken Skulptur, vor allem die meisterhafte Verwendung des Bohrers, der zum erstenmal in Bologna unter den Werkzeugen Michelangelos erscheint. Kopf und Büste verraten in ihrer weichlichen Modellierung die Anlehnung an den Antinoostypus der hadrianischen Zeit. Sonst ist die Erfindung Michelangelos Eigentum; sie zeigt eine gewisse Beruhigung im Verhältnis zu den letzten Werken, ein eingehenderes Studium der Naturformen, eine präzise Ausführung.



Photo Alinari

Abb. 15. Römischer Phädra-Sarkophag; Ausschnitt. Pisa, Camposanto

Ähnlich dürfte auch die verschollene Apollostatue ausgesehen haben, die zweite Arbeit Michelangelos in Rom, für einen bürgerlichen Mäzen geschaffen, für denselben, der auch den Bacchus erworben und der ihm schließlich den Auftrag für die Pietà vermittelt hat. Die Pietà, eine geschlossene Gruppe, leitet eine neue Phase in Michelangelos Entwicklung ein. Die Beruhigung ist vollkommen, der junge Künstler findet den vollen Anschluß an das Ideal der Zeit, steht auf derselben Stufe wie der um eine Generation ältere Leonardo und ist für einige Jahre der bedeutendste Vertreter des klassischen Stils. Der Christus aus Leonardos Abendmahl und die Madonna dieser Pietàgruppe sind in der fast vollkommenen Identität in Ausdruck und Gebärde einer der aufschlußreichsten Analogiefälle der ganzen Kunstgeschichte.

Der Marmordavid ist jenes Werk Michelangelos, bei dem man am häufigsten von Beziehungen zur Antike gesprochen hat. Für das Standmotiv beruft man sich auf Beispiele in Herkules-Sarkophagen, für die Formensprache auf die Dioskuren vom Monte Cavallo. Nun ist, was die Formensprache anbelangt, der Hinweis auf ein einziges Detail ausreichend, um den Abstand von den vermeintlichen Vorbildern zu zeigen; wie beim David die großen Brustmuskeln den Umriß des Rump-

fes überschneiden, das kommt in keinem Werke der Antike vor. Gewiß ist das Standmotiv klassisch, aber wieder finden wir diese Überbetonung des Kontrastes zwischen Standbein- und Spielbeinseite nirgends in der Antike. Das ist ein gotisches, ein Ausdruckselement; die nächsten Analogien liefert die verarbeitete Antike im toskanischen Trecento. Wenn wir die drei Marien am Grabe aus Duccios *Maestà* betrachten (wo uns auch ähnliche Einzelheiten, die schwer herabhängende Hand, die tief eingeschnittenen Querfalten zwischen den hochgezogenen Augenbrauen, ja eine ähnliche kahle, scharfe Felsformation wie auf dem Postament der Davidstatue entgegentreten), könnten wir versucht sein, hier an eine unmittelbare Anregung zu glauben (Abb. 9 und 10). Michelangelo hat sich 1501 auf dem Wege von Rom nach Florenz nachweisbar in Siena aufgehalten und das Werk, das er in Florenz gleich

nach seiner Ankunft in Angriff nahm, ist eben der Marmor-David. Zweifellos ist das Standmotiv der Magdalena Duccios statuarischen Ursprungs. Es stammt in diesem Falle unmittelbar von jenem Bildhauer her, der, selbst ein Vorkämpfer der Gotik in Italien, seine Werke stets im Anschluß an die Antike schuf, von Giovanni Pisano. Die jüngere der Sibyllen an der Sieneser Domfassade ist ein Beispiel für viele Figuren, die dieses Bewegungsmotiv variieren und die gerade durch den deutlich erkennbaren antiken Kern mit Schöpfungen der nordischen Gotik nicht zu verwechseln sind. Der plastische Gedanke mag Michelangelo in der kleinen Tafel Duccios angesprochen haben¹. Seine Statue hat auch einen ähnlichen Ausdruckscharakter, in dem diesmal, wie wir glauben, ein konkreter inhaltlicher Sinn einbeschlossen ist. Der Kämpfer David steht fest auf seinem rechten Bein und durch den herabhängenden schweren Arm hat die Figur auf dieser Seite eine blockhafte Festigkeit, der Umriß des Körpers ist ganz geschlossen. Im Gegensatz dazu ist auf der anderen Seite der Umriß aufgelockert, die linke



Abb. 16. Dioskur vom Monte Cavallo. Rom, Piazza del Quirinale

¹ Übrigens kommen *Gewand* motive aus diesem Werke in den gleichzeitigen Statuetten des Piccolomini-Altars in Siena vor, die in ihrer Anlage durchaus Michelangelos Eigentum, von Gehilfen nur überarbeitet worden sind.



Abb. 17. Bastiano da Sangallo, Kopie nach Michelangelos Schlachtkarton; Ausschnitt. Holkham Hall

Körperseite, die sich zur feindlichen Welt wendet, ist offen. Diesen Gegensatz treffen wir auch in anderen Gestalten Michelangelos, insbesondere ist sein Moses ganz nach diesem Prinzip gebaut. Der Unterschied der rechten und linken Körperseite wurde im Mittelalter theologisch gedeutet. In dem auch noch in der Renaissance viel gelesenen franziskanischen Andachtsbuche „*Meditationes vitae Christi*“ gibt es eine Stelle, die, anknüpfend gerade an einen Psalm Davids, von diesem Unterschied spricht und die sich fast wie eine Erläuterung zum David Michelangelos liest: „Dies ist die Gnade Gottes gegen Seine Diener, . . . daß der Herr während des Kampfes . . . zu ihrer *Rechten* jeder Zeit als ein kräftiger Beschirmer steht. Wie David von dem Herrn bezeugt: . . . Er ist zu meiner Rechten, damit ich nicht bewegt werde . . . O, daß Du immer zu meiner Rechten seiest, guter Jesu! . . . Immerhin mag meine *linke* Seite zer-

schnitten und zerschmettert werden, Unbill mag sie zerstampfen, Schmach sie zerreißen: willig will ich sie darbieuten, . . . wofern nur Du selbst mein Schirm bleibest, der Schirm meiner rechten Hand.“¹ Besteht ein solcher inhaltlicher Zusammenhang, so kann er als ein zweiter Hinweis auf das Trecento aufgefaßt werden.

Dem Bronzedavid von 1502, dem unmittelbar folgenden Werke, sollte, dem Auftrage gemäß, die Davidfigur Donatellos zugrunde gelegt werden. Der Künstler hat sich an diese Bedingung nicht gehalten. Wir bilden hier neben dem Entwurf ein Werk der Frühklassik, eine Zeichnung Peruginos aus den Achtzigerjahren ab (Abb. 11 und 12), nicht um einen pragmatischen Zusammenhang behaupten zu wollen, vielmehr um zu zeigen, wie leicht es ist, zu Werken dieser klassischen Entwicklungsphase Michelangelos Analogien aus der Kunst seiner mittelitalienischen Vorgänger zu finden.

Manchmal berühren sich die beiden künstlerischen Welten, die der toskani-

¹ Das Zitat nach der deutschen Übersetzung der Mechitaristen-Congregations-Buchhandlung, „Das Leben Christi, erzählt und betrachtet von dem heiligen Bonaventura“, 3. Aufl., Wien 1856 (I. Aufl. 1836), S. 146. Über das Werk, seine Entstehung um 1300 und seine Verbreitung in der Renaissance vgl. P. Livario Oligier, *Le Meditationes vitae Christi del Pseudo Bonaventura*. Studi Francescani, VII/4 und VIII/1, Arezzo 1922.



Abb. 18. Giovanni Pisano, Figur einer Sibylle an der Kanzel in S. Andrea zu Pistoia

kindes im Tondo, das sich in den Schoß der Mutter lehnt, findet sich auf dem sogenannten Sarkophag der Contessa Beatrice, einem Phädra-Sarkophag im Camposanto zu Pisa (Abb. 15). Die gekreuzten Beine, der auf den rechten Arm gestützte Kopf, die ganze Haltung haben in der Antike eine lange Vorgeschichte. Nicht antik, sondern ein toskanisches Element ist in Michelangelos Wiedergabe der herabhängende linke Arm des Kindes mit der an den Körper angepreßten Hand.

Bei allen bisherigen Entlehnungen aus der Antike handelt es sich um relativ geringwertige Motive, die vollkommen neuen und originellen künstlerischen Einheiten einverleibt werden. Erst bei dem im Winter 1504/05 entworfenen Schlachtkarton, bei dem Werk, das Michelangelos klassische Periode abschließt, handelt es sich um ein wirkliches Eindringen des Künstlers in die spätantike Formenwelt. Der Weg dazu war gebahnt. Die Klassik brachte eine Beruhigung und die Isolierung von Teileinheiten in der Komposition. An Stelle der dynamischen Einheit der Kentaurenschlacht ist eine statische getreten. Die Bewegung ist nicht fließend, sondern gleichsam erstarrt, Motiv fügt sich an Motiv in relativer Selbständigkeit. Auch die Höhen- und Tiefenschichtung bringt keine Kontinuität, die Körper sind jetzt wie in einem Kastenraum aufgestellt. Aber auch diesmal sind es bezeichnenderweise nur bestimmte Bewegungsmotive und nicht die Formensprache, die aus antiken Werken übernommen werden. Deshalb genügen auch künstlerisch unscheinbare Vorlagen, Michelangelo entnimmt ihnen den ihn interessierenden edlen Kern.

schen Kunst und die der Antike, auch in einem und demselben Werk. Angesichts der Geschlossenheit und Harmonie der Komposition im Madonnentondo des Bargello (Abb. 14) wird man kaum an fremde Anregungen denken. Und doch geht die Hauptgestalt unverkennbar auf eine Erfindung Quercias, und zwar diesmal auf ein Frühwerk, auf das Prudentiarielief der Fonte Gaia in Siena zurück (Abb. 13). Das Sitzmotiv, die weiche Führung der Gewandformen, Einzelheiten der Faltenbildung und der spätgotisch schöne Gesichtstypus sind im Marmortondo nachgebildet. Die gegenwärtige Ergänzung des stark fragmentierten Brunnenreliefs ist nicht ganz richtig, die Bogenlinie der seichten Nische, die das Oval der Komposition nach oben abschloß, wurde vom runden Frauenkopf (ebenso wie bei Michelangelo) leicht überschritten. Das Motiv des Christ-



Abb. 19. Michelangelo, Die hl. Anna Selbdrift;
Federzeichnung, F. 27. Paris, Louvre

gleichzeitig entsteht ein neuer Kontrast zum bildeinwärts gedrehten Kopf. Bei Donatello, der in seinem Kreuzigungsrelief im Bargello die antike Figur in derselben Ansicht dargestellt hat, fehlt diese für Michelangelo charakteristische Änderung.

Die Zeichnung nach einer Sarkophag-Figur (Abb. 2), die unser Ausgangspunkt war, muß auch um diese Zeit entstanden sein, so haben es auch alle Forscher ohne Kenntnis dieser Zusammenhänge angenommen. Sie ist der Nachbildung der Dioskurenfigur im Schlachtkarton wesensverwandt; die Wahl des Vorbildes und die Änderungen daran weisen beidemal in dieselbe Richtung. Ja, es ist sogar möglich, daß auch diese Zeichnung in dem Karton verwertet wurde. Unsere Hauptquelle für die Kenntnis des Werkes, die Kopie des Bastiano da Sangallo in Holkham Hall, scheint nicht vollständig zu sein. Links, wo die Felsen stehen, dürften im Original noch weitere Figuren gefolgt sein². Die zweite Quelle, eine offenkundig aus dem Gedächtnis gezeichnete flüchtige und späte Kopie in den Uffizien (Thode 208), zeigt die Komposition in diesem Sinne ergänzt, unter anderem durch eine Gestalt, die das Bewegungsmotiv der Sarkophag-Figur zeigt.

In dieser Zeit, um 1505, ist das Interesse Michelangelos für die Antike auf das Höchste gesteigert. Der erste Plan zum Juliusgrab, unmittelbar nach dem Schlacht-

Die Figur des Soldaten im Vordergrunde rechts, der seine Beinkleider mit Mühe anzieht, geht, wie Hekler gezeigt hat, auf eine hellenistische Gemme zurück¹. Nicht bemerkt wurde bisher, daß in dem Vorwärtsstürmenden an der rechten Flanke einer der Dioskuren vom Monte Cavallo verwertet wurde (Abb. 16 und 17). Charakteristisch für Michelangelo ist die Wahl der Ansicht, das Umgehen der flächenhaft ausgebreiteten Frontseite der antiken Figur, dieser Standpunkt halb von hinten, von dem aus ein einheitlicher, die Stellung aller Gliedmaßen bestimmender Zug der Bewegung darstellbar wird. Michelangelo ordnet den rechten Arm in gleiche Distanzschicht mit der rechten Schulter, dadurch kann die Bewegung ausklingen, und

¹ a. a. O. S. 207 und Taf. I—7/8.

² So haben es Berenson (Bd. I, S. 176) und W. Köhler (a. a. O. S. 165) angenommen. Gegen diese Annahme wendet sich neuerdings A. E. Popp (Leonardo-Zeichnungen, S. 48).

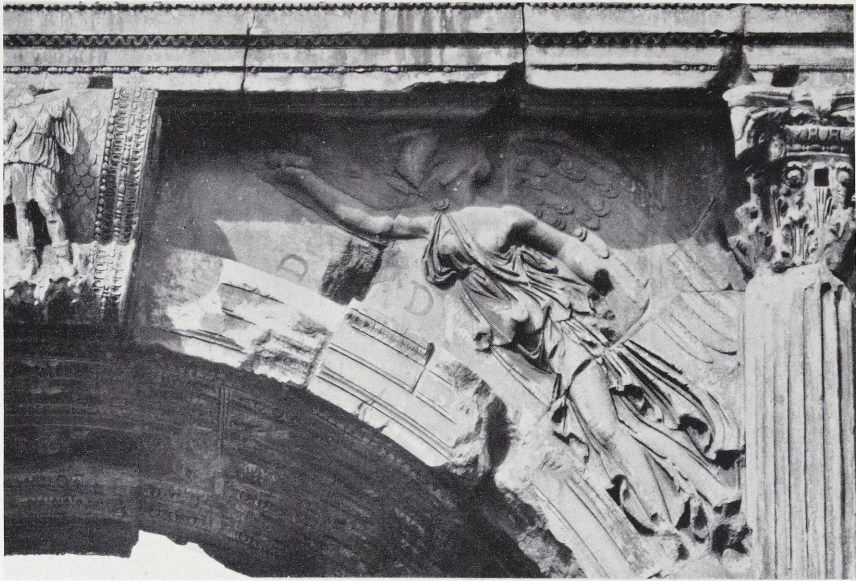


Photo Alinari

Abb. 20. Schwebende Viktoria, Relief vom Triumphbogen des Titus. Rom, Foro Romano

karton konzipiert, ist nur aus der antiken Ideen- und Formenwelt verständlich. Ein Mausoleum, wie es die italienische Kunst nie gekannt hat, in dessen ovalem Innenraum der Sarkophag aufgestellt werden sollte, die Außenarchitektur Triumphbogenfassaden entsprechend, die Elemente der plastischen Dekoration der römischen Triumphalplastik entlehnt¹. Die Einzelheiten würden uns zu weit führen. Bezeichnend ist, daß der Plan in dieser Form selbst im Rom der Hochrenaissance nicht verwirklicht werden konnte und nach 1513 rechristianisiert werden mußte.

In diese Zeit fällt die auch aus Michelangelos Biographie bekannte Entdeckung der Laokoongruppe, in diese Zeit die von Grünwald festgestellte Verwendung des Pasquino in der Matthäusstatue in Florenz². Es ist zum ersten Male, daß antike *Form* für den Künstler bestimmend wird. Die Statue bringt eine Ergänzung, ein Weiterdenken des Torsos, aber in ganz anderer Richtung als der vom griechischen Künstler beabsichtigten. Und die neu gewonnene Einheit zeigt wieder innigste Verwandtschaft mit der toskanischen „Protoklassik“, mit Werken des Quercia und des jungen Donatello, in denen auch das Motiv der in den Gürtel eingehängten schweren Hand wiederholt vorkommt. Die Stärke der Ausdrucksgewalt weist schon über die Ruhe der Werke der klassischen Epoche hinaus und leitet eine Entwicklung ein, die zu den Propheten der Sixtinischen Decke führt.

Eine gleichzeitige Zeichnung, der Entwurf zu einer heiligen Anna Selbtritt im Louvre (Abb. 19), beweist, wie ausschlaggebend für diese neue Phase der künst-

¹ Vgl. E. Löwy in *Kunstgeschichtl. Anzeigen*, 1913, S. 27 f. und W. Weisbach, *Trionfi*, S. 109 ff.

² A. Grünwald, *Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike*, *Jahrb. d. kunsthist. Samml.*, Bd. XXVII, S. 130 f. und Taf. 27.

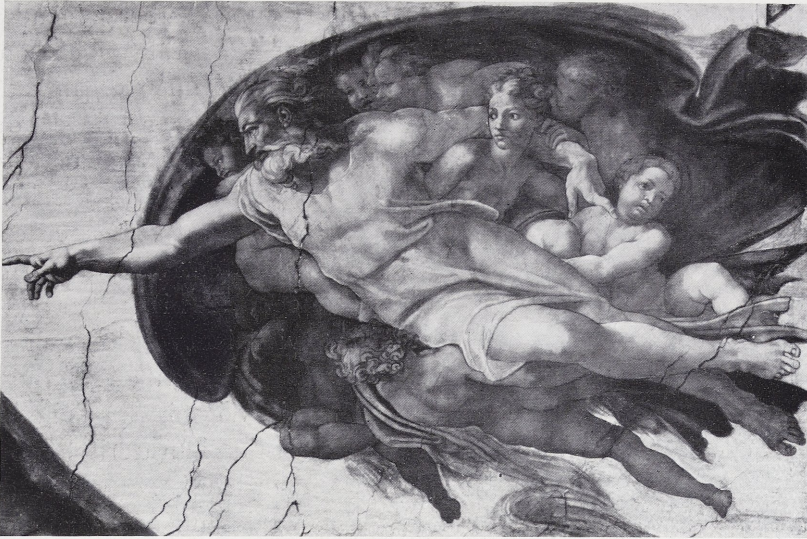


Photo Anderson

Abb. 21. Michelangelo, Erschaffung Adams; Fresko, Ausschnitt. Rom, Cappella Sistina

lerischen Entwicklung Michelangelos (sie löst die klassische ab) der Kreis seiner ersten Studien, das frühe Quattrocento und das Trecento, wieder geworden sind. Die inhaltliche Idee der Gruppe und das Motiv der Madonnenfigur, in dem man Beziehungen zu der kauernenden Aphrodite des Doidalses entdecken wollte¹, sind in den Sibyllen des Giovanni Pisano an der Kanzel von Pistoja vorgebildet. Wie eine dieser Scherinnen (Abb. 18) sich plötzlich wendend auf die Stimme der himmlischen Eingebung horcht, so wendet sich die jugendliche Madonna zum tiefernsten Antlitz der Mutter. Es ist eigentlich nicht mehr das Bewegungsmotiv, sondern die Ausdrucksgebärde, von der Michelangelo sich hier ergreifen ließ. Daß Giovanni Pisano die Quelle war, beweisen nicht nur übereinstimmende Einzelheiten, wie die Einrahmung des Kopfes durch den Schleier und die Haltung des rechten Armes, sondern auch die Tatsache, daß Michelangelo dieselbe Gruppe in der späten Verkündigungszeichnung (F. 259) neu gestaltet hat, wobei er diesmal die Figur des Engels genau übernahm.

Schließlich noch ein Ausblick auf die Malereien der Sixtinischen Decke! Sie sind die erste umfassende Verwirklichung von Michelangelos Idealen, die Phänomenologie seiner künstlerischen Gedankenwelt, in der nach dem biogenetischen Grundgesetz noch einmal die Stadien seiner Jugendentwicklung wiederholt werden, das masaccieske ganz frühe, das bewegte der Kentaurenschlacht, dann das klassische und endlich das ausdrucks-gesättigte der Matthäus-Statue. Das Entscheidende in unserem Zusammenhange ist, daß der eigentliche künstlerische Inhalt der Male-rien, der an dem Stoffe des christlichen ikonographischen Programms entwickelt wird, von neuplatonischen Ideengängen im Sinne der Florentiner Zeitphilosophie ge-nährt ist. Das hat Hermann Hettner vor mehr als einem halben Jahrhundert, wie wir

¹ Hekler, a. a. O., S. 219.



Abb. 22. Sitzender Flußgott, Relief vom Triumphbogen des Septimius Severus. Rom, Foro Romano

glauben, überzeugend gezeigt¹; seine Ausführungen können zwar im einzelnen ergänzt und korrigiert werden (wie dies durch Karl von Tolnai gerade für die wichtigsten Punkte geschehen ist²), im wesentlichen werden sie recht behalten. Wir müssen uns versagen, das hier näher auszuführen; vielleicht würde es gelingen, nachzuweisen, daß die Sixtinische Decke ein Werk ist, in dem der Humanismus künstlerisch produktiv geworden ist. Das ist die tiefste Beziehung dieser gigantischen Schöpfung zur Antike. Formale Zusammenhänge für die gemalte Architektur und für einzelne der Ignudo-Gestalten sind teils mit Recht, teils mit Unrecht behauptet worden; der schlagendste dieser Zusammenhänge, der des Ignudo zur Linken Joels mit einer Gemme im Wiener Kunsthistorischen Museum, wurde Grund zu einem Trugschluß³, denn die Gemme ist nach Kris und Eichler nicht antiker Herkunft, sondern später entstanden als das Fresko⁴. Ein Fall, auf den Panofsky aufmerksam machte⁵, bietet eine genaue Analogie zur Anlehnung an den Pasquino-Torso in der Matthäus-Statue. Wie hier den Pasquino, ergänzt Michelangelo in dem Ignudo links über dem Jeremias den Torso vom Belvedere, der nach Vasari des Künstlers Lieblingsantike war. Wieder ist dadurch eine ganz neue Einheit entstanden, konzipiert in dem Geist, in dem diese ganze Figurengattung der Decke erfunden ist. Die nackten Jünglinge sind keine bloßen dekorativen Füllsel, sie bringen im Gegenteil den platonischen Grundgedanken der ganzen Komposition klar zum Ausdruck. Sie sitzen in der nächsten Nähe der Geschichtsbilder, in denen das wesentliche Geschehen der Schöpfung und ihres Verfalles dargestellt ist. Während diese Bilder sinnvoll in eine höhere Raumsphäre gerückt sind, gehören die Jünglinge (ebenso

¹ H. Hettner, *Italienische Studien*, 1879, S. 250 ff. ² a. a. O., S. 518.

³ Grünwald, a. a. O., S. 133 ff. und Abb. 7/8.

⁴ Vgl. E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst der italienischen Renaissance*, Bd. I, S. 48 f., wo die Wiener Gemme Valerio Belli zugeschrieben wird. Den Tatbestand hat schon E. Panofsky (*Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. I, Buchbesprechungen, Sp. 41, Anm. 63) richtig gesehen. ⁵ a. a. O., Sp. 41 und Abb. 4/5.



Photo Anderson

Abb. 23. Michelangelo, Sitzende Frau; Lünettenfigur. Rom, Cappella Sistina

wie die Propheten und Sibyllen, die Heroen schauender Gotteserkenntnis) in die Raumsphäre der Kapelle. Sie bedeuten, wie wir glauben, in ihrer vollendeten Gestalt das *Schöne*, d. h. nach platonischer Anschauung die irdische Erscheinungsform des Göttlichen, der Idee, eine süße Gemeinschaft, „*dulcis vitae communio*“, um ein Wort des Marsilio Ficino¹ anzuführen. Eine so konkrete Beziehung zur Antike überrascht uns also gerade bei dieser Figurengattung am wenigsten.

Viel zahlreicher als die Beziehungen zur Antike sind auch an der Decke solche zur Kunst des frühen Quattrocento und des Trecento. Und zwar bestehen sie nicht bloß in Übernahme figuraler und kompositioneller Motive. Die eigenartige, so anachronistisch wirkende Raumgestaltung und Erzählungsform etwa in der Geschichte des Haman erklärt sich restlos aus dieser tiefbegründeten Hinwendung des Künstlers zum Trecento; als

Gegenbeispiel kann die Geburt und Namengebung Johannis aus Giottos Peruzzi-kapelle dienen. Was aber Michelangelo künstlerisch aussprechen will, ist so selbständig und neu, daß man solche Zusammenhänge, die für den Historiker wichtig sein können, fast künstlich in die Werke hineinsehen muß.

Wie groß die Distanz zwischen Anreger und Verarbeitung sein kann, dafür möchten wir nur noch zwei (wie wir glauben unbezweifelbare) Fälle anführen und damit diese über die oft behauptete Abhängigkeit Michelangelos von der Antike eher negativ aussagende Beispielsreihe schließen. Viktorienfiguren, wie sie an den römischen Triumphbögen als Zwickelfüllung verwendet zu werden pflegten, gaben Michelangelo die Inspiration zur schwebenden Gestalt Gottvaters in der Erschaffung Adams (Abb. 20 und 21). Und ein Flußgott vom Triumphbogen des Septimius Severus lieferte das zeichnerische Gerüst für eine der herrlichsten Gestalten der Vorfahren Christi in den Lünetten unterhalb der Decke (Abb. 22 und 23). Diese Nachkommen Noes, Vertreter der vollendeten Sündhaftigkeit, jener Menschheit, die aus eigener Kraft den Weg zu Gott nicht mehr findet, in die körperliche

¹ Vgl. Hettner, a. a. O., S. 178.

und seelische Not des Erdenlebens eingekerkert, sind inhaltlich der extremste Gegensatz zu der Verherrlichung des Erdendaseins im Symbol der antiken Naturgottheiten. So auch diese schwangere junge Frau, hilflos und verlassen, den Sinn ihres dumpfen Daseins nicht begreifend.

Was bedeutete also die Antike für den jungen Michelangelo? Sie war ihm nicht der Ausgangspunkt, sondern nur eine hochgeschätzte fremde Kunstwelt, die ihm von Fall zu Fall Materialien bieten konnte, an denen er seine künstlerischen Absichten leichter verwirklichte. Die Erkenntnis dieser Welt erschloß sich ihm nicht unmittelbar, sondern auf dem Umwege über die Kunst der florentinischen Vergangenheit, über die verarbeitete Antike des Trecento und Quattrocento. Wo sich der junge Michelangelo direkt zur Antike wandte, tat er dies nach ganz bestimmten Gesichtspunkten. Er wählte ausschließlich Denkmäler der Spätzeit und auch an diesen interessierten ihn im Grunde nur Bewegungsmotive. Die künstlerische Qualität der Ausführung war deshalb für ihn nur in den seltensten Fällen maßgebend.

Michelangelo war kein Klassizist, sein Verhältnis zur Antike kann nur im Zusammenhange seiner ganzen Entwicklung verstanden werden. Über dieses Verhältnis hat er selbst das Wesentlichste ausgesagt. Ein Freund erzählte ihm (so berichtet Vasari¹) über einen Künstler, der, selbst antike Meisterwerke nur kopierend, sich doch rühmte die Antike übertroffen zu haben. Nach seiner Meinung befragt, sagte Michelangelo: „Chi ua dietro a altri, mai non li passa innanzi, e chi non sa far bene da se, non puo seruirsi bene delle cose d'altri.“

Résumé

Die Zeichnung F. 26 in der Casa Buonarroti, entstanden um 1505, erweist sich als Studie nach einer römischen Sarkophag-Figur. Übernahmen in Werken von Schülern lassen die Vermutung zu, daß Michelangelo dieselbe Figur auch noch in einer anderen Ansicht gezeichnet hat. — Der Vorgeschichte dieser Entlehnung nachgehend, kann festgestellt werden, daß dem jungen Michelangelo antike Formenwelt nicht unmittelbar als Vorbild diente, sondern sich erst auf dem Umwege über die verarbeitete Antike des Trecento und Quattrocento erschloß. Das beherrschende Erlebnis seiner Frühzeit war die toskanische „Protoklassik“ (Masaccio, Giotto; Donatello, Quercia). Die Übernahmen aus der Antike beschränken sich auf Thema und Kunstgattung (Kentaurenkampf, Trunkener Bacchus) oder auf untergeordnete Einzelmotive (Madonna an der Treppe, Madonna Pitti); selbst der Marmordavid mit seinem klassischen Stellungsmotiv steht Gestaltungen des Trecento näher. — Erst im Schlachtkarton erkennt man eine unmittelbare Hinwendung zur Antike; wahrscheinlich gehört auch die Zeichnung F. 26 in diesen Zusammenhang. Es handelt sich auch hier nur um bedeutsame Bewegungsmotive, die an späten Denkmälern antiker Kunst aufgesucht werden, wobei die Qualität des Vorbildes irrelevant bleibt.

Der bald darauf einsetzende Stilwandel, der zur pathetischen Ausdruckskunst der Sixtina-Decke führt, ändert das Verhältnis Michelangelos zur antiken Kunst und ermöglicht Anlehnungen an formal ausgezeichnete Werke. Die frühere Form der Übernahmen lebt dabei weiter. Noch tiefer gehend wirkt aber auch zu dieser Zeit das Vorbild des Trecento. — Michelangelo findet seine Vorbilder durch bewußte Wahl. Auch sein sich stets wandelndes Verhältnis zur Antike kann nur aus seinem autonomen Entwicklungsgange verstanden werden.

¹ Vasari (ed. Frey), S. 263 f.