

MICHELANGELOS BRONZE-DAVID UND DIE PULSZKY-STATUETTE IM LOUVRE

Von Wilhelm Boeck



1 David-Statuette. Paris, Louvre.

Angesichts des offenbaren Verlustes aller nachweislich auf Michelangelo zurückzuführenden Bronzebildwerke sind die unablässigen Bemühungen der Forschung verständlich, sich von dem sogen. Bronze-David des Meisters wenigstens eine annähernde Vorstellung zu machen, wenn auch seine Gestaltung im einzelnen nicht mehr gesichert werden kann. Die urkundlich gut belegte Entstehungsgeschichte dieser Figur hat zuletzt Tolnay¹ auf Grund der von Gaye² abgedruckten Quellen übersichtlich dargestellt. Noch bevor Michelangelo die Arbeit am Marmor-David, dem „Giganten“, abgeschlossen hatte, übernahm er am 12. August 1502 laut Vertrag mit der Signoria von Florenz den Auftrag, innerhalb 6 Monaten eine 2 1/4 Braccia hohe Figur eines David in Bronze gegen ein Entgelt von 50 Gold-Fiorini anzufertigen; das Material wurde ihm zur Verfügung gestellt. Die Anregung zu dem Auftrag hatte zwei Monate vorher der französische Marschall de Gié gegeben, indem er der Signoria durch die florentinischen Gesandten am französischen Hof schreiben liess, dass man auf seine Kosten eine Bronzefigur eines David giessen lassen möge „chome quello chè nella chorte delle Signoria Vra.“. Damit ist der heute im Bargello aufbewahrte Bronze-David Donatellos gemeint, der sich seit 1495 im Hof des Palazzo della Signoria befand und vorher im Hofe des Palazzo Medici an der Via Larga gestanden hatte. Dort hatte ihn Pierre de Rohan, Maréchal de Gié, 1494 gesehen, als er in Begleitung König Karls VIII. in diesem Palast Wohnung genommen hatte. Wie ferner aus den Dokumenten hervorgeht, bereitete es der Signoria Mühe, einen für die

¹ Ch. de Tolnay, Michelangelo, I. Youth, 1947, S. 205 ff.

² G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti, II (1840), S. 52 ff.

Aufgabe geeigneten Künstler zu finden, und nachdem sie Michelangelo gewonnen hatte, machte ihr dessen Unzuverlässigkeit noch mehr zu schaffen. Zwar waren dem Meister am 29. April und am 10. Oktober 1503 schon je 20 Fiorini ausbezahlt, was auf eine Förderung der Arbeit in diesem Zeitraum schliessen lässt, aber noch im folgenden Jahr werden die Mahnungen aus Frankreich auf Beschleunigung der Ablieferung fortgesetzt. Dann fiel der Besteller bei Ludwig XII. in Ungnade, und erst 1508 meldete sich in der Person des königlichen Schatzmeisters Florimont Robertet ein neuer Interessent, dem sich der Gonfaloniere Soderini verpflichtet fühlte. Er wandte sich deshalb an Michelangelo in Rom mit der Bitte, selbst nach Florenz zu kommen, um den noch immer keineswegs fertigen „David“ zu vollenden oder eine dafür geeignete Persönlichkeit namhaft zu machen. Für die Überarbeitung der Statue erhielt schliesslich Benedetto da Rovezzano zu Anfang des Jahres 1509 die restlichen 10 Fiorini, nachdem kurz vorher der Versand nach Frankreich über Livorno erfolgt war. Der „David“ wurde vor Robertets Haus in Blois aufgestellt, später dann im Hof des nahen Schlosses Bury, wo ihn die Ansichten bei Ducerceau³ in winziger Wiedergabe erkennen lassen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde er noch einmal nach Schloss Villeroy bei Mennecy überführt; dort verlieren sich seine Spuren.

Die in manchen anderen Fragen stark divergierende Michelangelo-Forschung hat sich seit Jahrzehnten darauf geeinigt, dass der Bronze-David in der bekannten Louvre-Zeichnung (Inv. 714 recto. — Frey 24. — Berenson 1585) überliefert sei. Wenn Wölfflin⁴ dazu noch einschränkend bemerkte: „Doch nimmt natürlich niemand an, diese flüchtige Federskizze gebe völlig das Bild des ausgeführten Werkes“, so geht man heute — wie Tolnay⁵ und Weinberger⁶ erkennen lassen — von der Annahme eines unmittelbaren Zusammenhangs von Zeichnung und Statue wie von etwas Selbstverständlichem aus. Die Zeichnung, auf der ausserdem eine — meist mit dem Marmor-David in Verbindung gebrachte — Armstudie, ein Vers Petrarca's und Michelangelos volle Namensbezeichnung in Zusammenhang mit den sinnbildlich gemeinten Worten „Davice cholla fromba e io chollarcho“ vereinigt sind, wird geradezu mit Bezug auf den Abschluss des Vertrages über den Bronze-David datiert. Tolnay⁷ hat ausser den Abbildungen bei Ducerceau noch die auf der Zeichnung von Michelangelos Katafalk in der Mailänder Ambrosiana und die Seitenansicht von Cellinis „Perseus“, der das Werk Michelangelos vorauszusetzen scheint, zum Vergleich mit der Pariser Zeichnung herangezogen. Er selbst bemerkt jedoch, dass in diesen Wiedergaben — im Gegensatz zu dem Pariser Blatt — das rechte Bein als das belastete erscheint, während das linke Knie nach vorne stösst und der zugehörige Fuss leicht zurückgesetzt ist. Weinberger ist in seiner Überzeugung sogar so weit gegangen, dass er auf Grund der Pariser Zeichnung eine plastische Rekonstruktion durch einen Bildhauer hat anfertigen lassen.⁸ Das Ergebnis scheint die Annahme von Meder⁹, die Zeichnung gebe ein Wachsmodell wieder, zu widerlegen; zumindest beweist die Vorderansicht des so gewonnenen Bildwerks, dass es nicht gelungen ist, von der reliefhaft entfalteten Seitenansicht der Zeichnung aus ein überzeugendes dreidimensionales Gebilde plastisch zu entwickeln. Bei der in der Zeich-

³ J. Ducerceau, *Les plus excellents bâtiments de France*, 1576, fol. 124/5.

⁴ H. Wölfflin, *Die Jugendwerke des Michelangelo*, 1891, S. 38, Anm.

⁵ op. cit., S. 183.

⁶ M. Weinberger, *A bronze statuette in the Frick Collection and its connection with Michelangelo*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 94, I (1952), S. 112.

⁷ op. cit., Abb. 210-212.

⁸ op. cit., fig. 13, 14.

⁹ J. Meder, *Die Handzeichnung*, 1923, S. 365.

nung gemeinten Davidfigur waltet dasselbe Problem der bevorzugten Ansicht, das für die geplante Aufstellung der „Sklassen“ am Juliusdenkmal besondere Bedeutung besitzt; der „Gefesselte Sklave“ im Louvre zeigt z. B. in seiner Hauptansicht eine beträchtliche Übereinstimmung der Haltung des Unterkörpers mit dem „David“ der Federzeichnung. Wichtiger sind Weinbergers Beobachtungen über das Motiv der rechten Hand dieser Figur. Während es für Tolnay ausgemacht ist, dass der Bronze-David, wie ihn die unzulänglichen Abbildungen überliefern, in der Rechten ein Schwert hielt, macht Weinberger darauf aufmerksam, dass der „David“ der Zeichnung in der rechten, dem Schenkel aufliegenden Hand das Ende der Schleuder hält und dass bei dieser Haltung der Figur für ein Schwert überhaupt kein Platz ist; sinnvoll bezieht er auch das Motiv der Schleuder auf die obengenannte eigenhändige Beischrift, in der gerade diese Waffe des jungen Helden mit dem Bogen Michelangelos verglichen wird. Tritt zu diesen spezifischen Schwierigkeiten noch die Überlegung hinzu, dass Michelangelo bei seiner jahrelangen Beschäftigung mit der David-Gestalt wahrscheinlich zahlreiche, der Pariser ähnliche Skizzen des Motivs gezeichnet hat, von denen zufällig diese eine erhalten blieb, so muss der Versuch, die Louvre-Zeichnung mit dem verschollenen Bronze-David in eine so enge Verbindung zu bringen, recht willkürlich erscheinen; er besitzt bestenfalls den Wert einer Vermutung. Dabei wurde noch nicht einmal berücksichtigt, dass der französische Besteller eine Figur nach dem Vorbild des „David“ von Donatello wünschte, mit dem die Zeichnung — das lehrt vor allem die plastische Rekonstruktion danach! — keine Verwandtschaft besitzt.

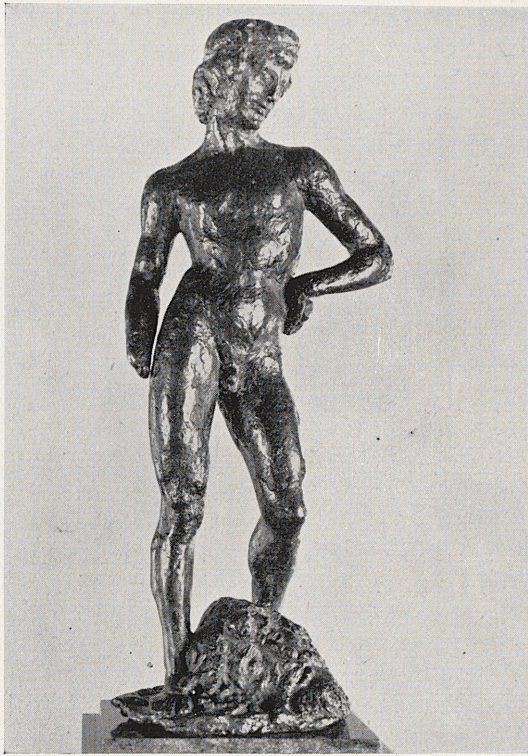
Man könnte darüber streiten, wie dieser Wunsch des Marschalls gemeint war, ob er eine Nachbildung des Werkes von Donatello wollte, oder ob es ihm nur auf das Motivische ankam. Auch könnte man sich denken, dass Michelangelo, der sich in der ganzen Sache nicht sehr fügsam zeigte, diesen Wunsch wenig respektiert habe. Auf der anderen Seite muss es jedoch einleuchten, dass ein Werk, das die bei der Zeichnung nicht erfüllten Bedingungen befriedigt, in den Erörterungen um den Bronze-David ernsthafte Berücksichtigung verdient. Ein solches Werk ist in der aus der Sammlung Karl von Pulszky in Budapest 1887 in den Louvre gelangten Bronzestatue eines „David“ erhalten.¹⁰ Die Anlehnung an Donatellos Werk im Bargello — von der noch im einzelnen zu sprechen sein wird — ist hier unbestreitbar und hat sogar Kenner wie Bode verlockt, die Statuette als eine Arbeit von Donatello selbst anzusprechen.¹¹ Mit dieser Beziehung ergibt sich notwendig, dass die Statuette — wie der Bronze-David Michelangelos — in der abgebrochenen rechten Hand ein Schwert hielt. Schliesslich ist bei ihr das linke Bein in der beschriebenen Weise nach vorn bewegt, was unsere Abb. 1 besonders deutlich erkennen lässt. Im Unterschied zu dem „David“ der Zeichnung sind also für die Louvre-Statuette die äusseren Voraussetzungen für eine ideelle Wiedergewinnung des Bronze-David gegeben. Eine solche Deutung der Statuette ist auch keineswegs neu. Bereits Courajod¹² hat in einer vorzüglichen Interpretation die äusseren Beziehungen bemerkt und michelangeleske Züge der Einzelbildung aufgezeigt. Auch er erkannte, dass ein Bronzeabguss nach einer Wachstatuette vorliegt, hatte jedoch den Eindruck, dass das Werk in der Idee schon zu fertig und in der Ausarbeitung zu weit getrieben sei, um als Originalmodell für eine grössere Arbeit gelten zu können.¹³ Es handele sich nicht um den Ausgangspunkt, sondern um das „Résumé“ einer Komposition; in diesem Sinne kommt er zu dem Schluss, es sei uns in der Statuette eine

¹⁰ Musée National du Louvre, Inv. O.A. 9113, Höhe 217 mm.; Catalogue des bronzes et cuivres (Molnier), 1904, n. 58.

¹¹ W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance, 1922, S. 7.

¹² L. Courajod, Le David de bronze du Château de Bury, in Gazette Archéologique, X (1885), S. 77 ff.

¹³ op. cit., S. 84.



2 David-Statuette. Paris, Louvre.



3 Donatello, David. Florenz, Bargello.

verkleinerte Nachbildung des Bronze-David von der Hand des Benedetto da Rovezzano erhalten, der die Statue 1508 fertigstellte.

Eine Vergleichung mit gesicherten Arbeiten dieses eklektischen Bildhauers führt Courajod jedoch nicht durch. Demgegenüber betont Bode, der — wie gesagt — Donatello für den Autor hält, dass das in dem Pariser Bronzeausguss erhaltene kleine Wachsmo- dell eine „flüchtige Aktstudie“ sei ; ihm scheint es sicher, dass sie nicht von vornherein als Statuette, sondern als Vorarbeit für ein grösseres Werk gedacht war. Insofern stellt er sie mit Recht neben die mit Donatellos David Martelli (heute in Washington) zusammenhängende Berliner David-Statuette. Den letzten Schritt, den zu tun Courajod sich scheute, hat Thode¹⁴ unbedenklich vollzogen : Er erblickte in der Pulszky-Statuette den Bronzeausguss eines originalen Wachsmo- delles von Michelangelo. Dass er indes zugleich den misslungenen Versuch machte, Pulszky-Statuette, Louvre- Zeichnung und die von Pit¹⁵ in die Literatur eingeführte, seitdem als eine stilistisch wesentlich spätere Arbeit erkannte Amsterdamer Statuette als Glieder einer zum Bronze-David hinführenden Entwicklung zu interpretieren, stärkt nicht das Vertrauen in diese unbedingte Zuschreibung. So fiel die Statuette im Laufe der Jahrzehnte der Vergessenheit anheim, und es ist symptoma- tisch, dass Tolnay¹⁶ sie seltsamerweise anstatt zu Donatellos „David“ im Bargello zu dem aus

¹⁴ H. Thode, Michelangelo, III (1912), S. 180 und IV (1908), S. 88.

¹⁵ M. Pit, Une maquette de Michel-Ange, in Revue de l'Art ancien et moderne, I (1897), S. 78.

¹⁶ op. cit., Abb. 213-215.



4 David-Statuette. Paris, Louvre.



5 Donatello, David. Florenz, Bargello.

Casa Martelli in Beziehung setzt, und dass gerade sie in der Zusammenstellung der Unterlagen für die Rekonstruktion des Bronze-David in der Michelangelo-Gesamtausgabe des Phaidon-Verlags¹⁷ fehlt. So erscheint es notwendig, in der gegenwärtigen Lage der Forschung erneut zu prüfen, ob sich die Bronzestatuetten des Louvre, bzw. die ihr zugrundeliegende Wachsstatuette, zu dem bestimmten Zeitpunkt — um 1502 — in das Werk Michelangelos einordnen lässt.

Der Zusammenhang der Louvre-Statuette, die nach Courajods Angabe von Pulszky in Florenz erworben wurde, mit Donatello's „David“ im Bargello ist trotz vieler Abweichungen noch eindeutig genug. Zu der Nacktheit der Figur und ihrem Verhältnis zu der Masse des Kopfes des Goliath kommen der die Gesamthaltung bestimmende, in die Hüfte gestemmte linke Arm mit dem nach aussen gekehrten Stein und der abwärts geführte, bei der Statuette verstümmelte rechte Arm, dessen Lage ebenfalls nicht mehr ganz ursprünglich sein dürfte. Courajod¹⁸ hat diesen Punkt eingehend erörtert, und seiner Meinung, dass die Verstümmelung schon an der Wachsstatuette erfolgt sein muss und dass der verstümmelte Arm auch bereits vor dem Guss enger an den Körper herangedrückt worden ist, wird beizupflichten sein. Dass dieser Arm, ebenso wie beim Donatello'schen Vorbild, ein Schwert halten sollte, kann kaum bezweifelt werden; doch mag es offen bleiben, ob ein unten aufruhendes langes Schwert wie dort oder

¹⁷ L. Goldscheider, Michelangelo, 1953, Taf. XIII.

¹⁸ op. cit., S. 84, Anm. 2.

ein kurzes wie das der „Judith“ Donatellos vorgesehen war. Abgesehen von den äusseren Abweichungen wie dem Fehlen der Kopfbedeckungen, der langen Haare und der Gamaschen bei der Statuette hat deren Schöpfer die plastisch-räumlichen Motive der Aktfigur, wie schon öfter vermerkt wurde, grundsätzlich verändert. Zwar sind auch in dieser Hinsicht immer wieder Anregungen von dem Vorbild aufgenommen, doch sind diese stets im Dienste einer völlig anderen Gesamtkonzeption verwertet. So ist die Lage des Standbeines und das starke Ausbiegen der rechten Hüfte mit dem sich daraus ergebenden Winkel zum Thorax übernommen; auch das mit dem Einstützen des linken Armes in Verbindung stehende Abfallen der Schultern von links nach rechts wird von dem Meister der Statuette benutzt. Durch die abweichende Anordnung des linken Beines mit allen ihren Konsequenzen, die aus der versonnen ruhenden Figur Donatellos eine gespannt bewegte machen, verleiht er jedoch sämtlichen Formen einen neuen Sinn. Was Benedetto Varchi¹⁹ in seiner Leichenrede vom Bronze-David sagte, Michelangelo habe darin weniger Donatellos Werk nachgeahmt als mit ihm gewetteifert, das trifft sehr genau auch auf das Verhältnis unserer Statuette zu dem „David“ des Bargello zu. Der Aufbau der Donatello'schen Figur ist entscheidend dadurch bedingt, dass Unterschenkel und Fuss des Spielbeins nach hinten auswärts auf eine erhöhte Unterlage gesetzt sind, eine schwierige und ungewöhnliche Stellung, der der vom Knie aufwärts ungebrochen gerade Kontur dieser Körperseite und die dadurch verstärkte Wirkung des Armdreiecks verdankt wird; die Vorderansicht des Körpers kann sich so in klarer Reliefhaftigkeit entfalten. Der Schöpfer der Statuette hat diese Beinstellung aufgegeben, das linke Knie nach aussen gedreht und den Fuss auf nur wenig höherem Niveau als den rechten aufgestellt. Die Bewegung des Knies nach vorne wird durch eine lebhaftere Vorwärtsbewegung der Schulter auf derselben Körperseite verstärkt und kontrapostisch durch ein heftigeres Zurückdrehen der gesenkten rechten Schulter beantwortet. Die scharfe Rechtsdrehung des Oberkörpers im Gegensatz zu dem auswärts gedrehten linken Knie und der kontrapostischen Linkswendung des Kopfes erzeugt eine räumliche Bewegung, wie sie mit denselben Mitteln der Künstler der Berliner David-Statuette ebenfalls schon angestrebt hatte, geht jedoch weit über den vergleichsweise noch zaghaften Versuch des Quattrocentomeisters hinaus. Auch der zweiten Hälfte des Quattrocento war trotz verwandter Züge diese Art räumlichen Kontraposts fremd, wie Antonio Pollaiuolos David-Statuette in Neapel²⁰ erkennen lässt, die Körperdrehung und Spielbeinbewegung auf der rechten Körperseite vereinigt. Der Vergleich der Rückseiten der Donatellofigur und unserer Statuette lässt noch einmal Verbindendes und Unterscheidendes besonders deutlich werden; insbesondere die durch das Heraustreten der rechten Hüfte hervorgerufene Verschiebung des Gesässes nach dieser Seite und die Gegenbewegung der Wirbelsäule in ihrem oberen Teil sind beiden Skulpturen gemeinsam. Aber gerade an dieser Stelle offenbart sich die gewaltsamere Dynamik der Statuette in der Krümmung der Wirbelsäule und der Verkürzung des Abstandes von der Hüfte zur Achsel. Durch die Kürzung der Haare wird das kontrapostische Verhalten des Kopfes zur vollen Wirkung gebracht. Nimmt man zur Vervollständigung des Eindrucks noch die Seitenansicht hinzu,

¹⁹ B. Varchi, Orazione Funerale fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo, 1564 (deutsch von A. Ilg in Quellenschriften f. Kunstgeschichte, VI [1874], S. 119).

²⁰ S. Ortolani, Il Pollaiuolo, 1948, Taf. 136-138. — Einen stilgeschichtlichen Zusammenhang unserer Statuette mit dem Kreis Pollaiuolos bemerkte schon H. Kauffmann (Donatello, 1935, S. 211, Anm. 135). Auch eine zuletzt von Ortolani (Taf. 102) dem Antonio Pollaiuolo zugeschriebene Davidstatuette der Morgan Library in New York ist ohne die kontrapostische Lösung der Louvre-Statuette kaum denkbar. Ihre Konzeption, die einen Kompromiss zwischen letzterer und dem Bronze-David Donatellos darstellt, weist indes bereits auf das 16. Jahrhundert hin. Der Vollständigkeit halber sei schliesslich vermerkt, dass L. Planiscig (Andrea Riccio, 1927, S. 57, und Piccoli Bronzi, 1930, S. 7) eine Zuschreibung der Pulszky-Statuette an Michelangelos Lehrer Bertoldo di Giovanni vorschlug.

so ergibt sich für die Statuette ein dem Quattrocento noch fremder, bewusst angestrebter Reichtum kontrapostisch ausgeglichener Bewegung. Es wäre nun zu untersuchen, ob er den plastischen Absichten des jüngen Michelangelo entspricht.

Schon im „Proculus“ der Arca di San Domenico in Bologna meldet sich, zaghafter noch als in Donatellos Berliner Statuette, der beschriebene Kontrapost, dessen Gegensatz von vorstossendem Spielbein und scharfer Drehung des Oberkörpers den Aufbau des „Bacchus“ beherrscht. Das Verhältnis der Beine zueinander und die Stellung der Füße ist hier der Louvre-Statuette besonders verwandt, während Arme und Kopf dem Motiv entsprechend ganz anders bewegt sind und die Reinheit des Kontrapostes im Dienste eines bestimmten Ausdrucks gefährden. Auch der Marmor-David in Florenz ist nur teilweise mit der Statuette vergleichbar, die die reinste Erfüllung der geschilderten kontrapostischen Absichten zu verkörpern scheint. Beim Marmor-David war solcher Vollkommenheit bekanntlich das zwischen die Beine der Figur fallende Loch in dem von Michelangelo benutzten verhauenen Block im Wege. Aber das starke Abfallen der Schultern zur rechten Seite und die entsprechende Verkürzung des Abstandes zwischen Hüfte und Achsel, die schon Rodin als besonderes Charakteristikum der Statuarik Michelangelos erkannt hat²¹, in Verbindung mit der Zurücknahme dieser Schulter und der entschiedenen Gegenwendung des Kopfes teilt der „Gigant“ durchaus mit der Pulszky-Statuette, ebenso die auffallend tiefe Einkerbung des Rückgrates. Gegenüber dem Ausdruck einseitiger Anspannung, den der „Gigant“ ausser der erhobenen Linken namentlich dem weit abgesetzten Bein und der erhobenen Haltung des seitwärts blickenden Kopfes verdankt, ist die Statuette bei aller Bewegtheit um ihre Achse gesammelt; ihr Schwerpunkt fällt, wie ebenfalls Rodin es als Eigenart michelangelesker Komposition vermerkt hat²², in den Raum zwischen die Füße der Figur. In demselben Sinne dient auch die Neigung des Kopfes nach unten einer stärkeren Rückbezogenheit und Konzentration des Standbildes. In der Tat resultiert aus diesen Momenten eine Grösse der Auffassung, eine Monumentalität, die auch im Lichtbilde aus geeigneter Sicht (Abb. 1) die Dimensionen einer Statue suggeriert und den Vergleich mit den grossen Marmorwerken nicht zu scheuen braucht. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt, weil — entgegen Courajods Meinung — auf Detaillierung verzichtet ist, weil der Künstler sich auf die erste Anlage der plastischen Form beschränkt. Wie sich die einzelnen, an der Oberfläche noch keineswegs durchgebildeten Volumina zum Ganzen verbinden, das zeugt von der gleichen souveränen Meisterschaft, die wir am Marmor-David bewundern können. Im übrigen deuten sich genug Details an, um auch im einzelnen die Nähe von Michelangelos Formenwelt fühlen zu können. Schon Thode²³ wies auf „die Muskulatur, die breite Gesichtsform, das massige Haar“ hin. Knie, Wade und Fuss zeigen ganz dieselbe Bildung wie bei „Bacchus“ und „Gigant“. Die sich eben artikulierenden und schon charakteristischen Gesichtszüge, unter dem von einer Binde zusammengefassten Haar, erinnern mehr an spätere, nicht so weit ausgeführte Köpfe wie den „Gefesselten Sklaven“ des Louvre oder einzelne Figuren der Medici-Kapelle. Für die Formgebung des Goliath-Hauptes (mit dem Stein an der Stirne) braucht nur die besprochene David-Zeichnung im Louvre herangezogen zu werden. Neben so vielen Übereinstimmungen mag eine gewisse Schwäche der Proportion, nämlich der etwas zu kurze Oberkörper, der Unausgeglichenheit einer Vorstudie zugute gehalten werden; bekanntlich hat sogar der Marmor-David den gegenteiligen Proportionsmangel. Wenn demnach hier Michelangelos Autorschaft an dem der Pulszky-Statuette zugrunde liegenden Wachsmo-
dell und

²¹ A. Rodin, Die Kunst. Gespräche des Meisters gesammelt von P. Gsell, 1913³. Dazu die Zeichnung bei H. Nostiz, Rodin in Gesprächen u. Briefen, 1927, bei S. 28.

²² op. cit., (1913), S. 162.

²³ op. cit., VI (1913), S. 285.

dessen Deutung als Studie zum Bronze-David von 1502 bejaht wird, so bliebe freilich immer noch fraglich, ob die ausgeführte Statue diesem Modell entsprach. Doch lassen sich auch dafür vielleicht zwei Tatsachen ins Feld führen: Dass Varchi, wie erwähnt, bei dem Bronze-David noch nach vielen Jahrzehnten an den Zusammenhang mit dem Donatello'schen Vorbild erinnert, spricht zumindest dafür, dass auch das grosse Bildwerk diesen Zusammenhang noch verriet, wie das bei der Louvre-Statuette der Fall ist. Und vielleicht dankt diese ihre Existenz überhaupt dem Umstand, dass sich jemand entschloss — wohl sicher nicht Michelangelo, möglicherweise Benedetto da Rovezzano — das beschädigte Wachsmo- dell der Nachwelt in beständigerem Material zu erhalten, weil dieses Modell als Vorstudie zu der ins Ausland versandten, berühmten Bronzestatue, der es glich, historischen Wert erhalten hatte.

RIASSUNTO

I tentativi per ricostruire il perduto David di bronzo di Michelangelo si sono fermati in questi ultimi tempi sull'opinione che il disegno ben noto del Louvre fornisca l'immagine più attendibile della statua.

Un attento esame di ciò che si conosce del bronzo rivela però che questo disegno non è strettamente legato alla statua.

Anche la ricostruzione del David fatta fare da Martin Weinberger secondo il disegno prova soltanto le differenze; si è soprattutto dimenticato che il bronzo di Michelangelo ha subito l'influsso di Donatello, influsso documentato dall'elogio funebre del Varchi.

Di questa caratteristica dà in gran parte prova il bronzetto del Louvre che già il Courajod, con buoni argomenti, ha avvicinato alla statua perduta. Anche il Thode pensava che la statuetta fosse una fusione in bronzo del bozzetto in cera di Michelangelo.

Pur non tenendo conto dell'autore della fusione, il bozzetto di cera che deve aver dato origine al bronzetto, rappresenta l'idea del grande David di bronzo.

Tutte le attribuzioni della statuetta ad altri artisti non sono convincenti. Un paragone con le opere giovanili di Michelangelo ne conferma il rapporto.