



1 Michelangelo, Sitzstatue des Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino. Florenz, San Lorenzo, Sagrestia Nuova

KÄSTCHEN ODER QUADER? ZUR SITZSTATUE DES LORENZO DE' MEDICI IN DER SAGRESTIA NUOVA UND ZUM PROBLEM DER MATERIALITÄT IN DEN SKULPTUREN MICHELANGELOS

Luca Giuliani

*Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair.*¹

Die folgenden Überlegungen betreffen die Sitzstatue des Lorenzo de' Medici (Abb. I), die Michelangelo für dessen Grab in der Sagrestia Nuova in San Lorenzo fertigte: genauer, sie betreffen ein scheinbar marginales Detail dieser Figur. Aus diesem Detail ergeben sich Konsequenzen für die Art, wie Michelangelo sein Material, den Stein, thematisiert hat: Die Thematisierung des Steins wiederum lenkt das Augenmerk auf die künstlerische Produktion des Werkes. Damit führt diese eine Sitzstatue, obwohl beziehungsweise gerade weil Michelangelo sie zu Ende gearbeitet hat, zu ei-

nem besseren Verständnis all jener Skulpturen, die Michelangelo unvollendet ließ: ein Phänomen, das bereits den Zeitgenossen als ein auffälliges Charakteristikum seiner Kunst erschien und das seitdem Anlass zu vielfältigen Interpretationen gewesen ist.

Die Rahmenbedingungen für die Entstehung der Medici-Gräber von San Lorenzo sind bekannt.² 1516 war Giuliano de' Medici, der Sohn des Lorenzo il Magnifico, gestorben; drei Jahre später starb auch Lorenzo, der Sohn von Giulianos Bruder Piero. Der eine war Mitte zwanzig, der andere Mitte dreißig. Beide jungen Männer hatten, von der Familientradition abweichend, ihr Glück nicht im Bankgeschäft sondern beim Militär gesucht: Giuliano hatte die päpstlichen, Lorenzo die

¹ Denis Diderot, "Entretien entre D'Alembert et Diderot", in: *idem, Œuvres philosophiques*, hg. von Paul Vernière, Paris 1956, S. 259.

² Siehe insbesondere: Charles de Tolnay, *Michelangelo*, III: *The Medici Chapel*, Princeton 1948, S. 3–41; James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, London 1961, I, S. 21–32, und II, S. 22–28; John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, New York 1963, S. 14–25, Nr. 28–39;

Michael Hirst, "... per lui il mondo ha così nobile opera": Michelangelo und Papst Clemens VII., in: *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, I: *Hochrenaissance im Vatikan: 1503–1534*, Kat. der Ausst., hg. von Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1999, S. 430f.; Raphael Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos: Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München/Berlin 2000, S. 127–145; Magne Malmanger, "Dukes or Dummies? The Commemora-

florentinischen Truppen kommandiert. Beide hatten nach einem erblichen Adelstitel gestrebt, der den Medici bis dahin noch abging: Giuliano hätte durch Heirat Herzog von Nemours werden sollen, Lorenzo war vom Papst zum Herzog von Urbino ernannt worden. Weder der eine noch der andere hatte einen legitimen Nachfolger hinterlassen. Der Zweig der Familie stand vor dem Aussterben. In dieser Situation beschloss man, ein Familienmausoleum anzulegen. Die Medici hatten in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts durch Filippo Brunelleschi die Kirche von San Lorenzo ausbauen lassen und die Sakristei als exklusiven Bestattungsort genutzt; für neue Grabanlagen war hier aber kein Platz mehr. Man beschloss daher, eine neue Sakristei am entgegengesetzten Ende des Querschiffs zu bauen: Darin sollten Gräber für die beiden Herzöge Giuliano und Lorenzo, aber auch für Lorenzo il Magnifico und dessen Bruder Giuliano errichtet werden, die 1492 beziehungsweise 1478 gestorben waren. Der Auftrag für Planung und Ausführung ging an Michelangelo, der ohnehin schon damit beschäftigt war, für San Lorenzo eine neue Fassade zu entwerfen. Als Auftraggeber für das Familienmausoleum firmierte der Neffe des Lorenzo il Magnifico, Kardinal Giulio de' Medici, der bald darauf, im Jahr 1523, zum Papst gewählt werden und den Namen Clemens VII. annehmen sollte. Michelangelo hat anderthalb Jahrzehnte an dem Projekt gearbeitet – freilich nicht ohne Unterbrechungen. Einen wesentlichen Einschnitt brachte 1527 der Sacco di Roma, der die Macht von Clemens VII. ins Wanken brachte. Ihres päpstlichen Rückhaltes beraubt, wurden die Medici aus Florenz vertrieben, und Michelangelo setzte sich für die neu ausgerufenen florentinische Republik ein. Drei Jahre später kehrten die Medici mit Hilfe päpstlicher Truppen wieder zurück. Obwohl Michelangelo für die Aufständischen Partei ergriffen und bei der Verteidigung der Stadt eine maß-

gebliche Rolle gespielt hatte, wurde er vom Papst mit der Fortführung der Arbeit in der Sakristei betraut. 1533 begann Clemens VII. mit Michelangelo allerdings ein anderes Projekt zu planen: ein Fresko des *Jüngsten Gerichts* an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle im Vatikan. Im Herbst 1534 verließ Michelangelo Florenz, um nach Rom überzusiedeln. Kurz darauf starb Clemens VII., aber das Fresko-Projekt in der Sixtina nahm seinen Gang: Michelangelo sollte nie wieder nach Florenz zurückkehren; die Grabanlage in San Lorenzo blieb unvollendet.

Die Neue Sakristei besteht (genau wie die Alte) aus einem quadratischen, überkuppelten Raum. An einer Wand öffnet sich eine ebenfalls quadratische Nische, in der ein Altar steht; dadurch erhält die Kapelle ihre Ausrichtung. An der Stirnwand war ein Doppelgrab für Lorenzo il Magnifico und dessen Bruder Giuliano vorgesehen, das aber in der Planungsphase stecken blieb. Zur Ausführung gelangten hingegen auf beiden Seitenwänden die Gräber für die zwei Herzöge, die jüngeren Giuliano und Lorenzo: Sie waren im Herbst 1534 fast vollendet; nur die Statuen der Tageszeiten befanden sich zum Teil noch in Bosse und lagen am Boden; 1546 wurden sie, so wie sie waren, auf die Sarkophage gesetzt. Wiederum zehn Jahre später wurden die Wände des Raumes verputzt und Glasscheiben in die Fenster gesetzt. An der Stirnwand wurde das Grab für Lorenzo il Magnifico und dessen Bruder als einfache große Marmortruhe angelegt, auf der man die Sitzstatuen der Muttergottes sowie der beiden Familienheiligen Cosmas und Damian platzierte, unter bewusstem Verzicht auf eine anspruchsvollere Gestaltung: offenkundig, um diese nicht mit der von Michelangelo entworfenen Architektur in Konkurrenz treten zu lassen. Die Neue Sakristei war damals längst schon eine der meistbesuchten Sehenswürdigkeiten der Stadt. Dabei galt die Aufmerksamkeit der Besucher primär dem

tion of the Capitani in the Medici Chapel”, in: *Basilike Eikon: Renaissance Representations of the Prince*, hg. von Roy Eriksen/Magne Malmanger, Rom 2001, S. 36–49, S. 39f.; Raphael Rosenberg, “Michelangelos Medici-Grabmäler in

Florenz: Was heißt es, ein Kunstwerk zu verstehen?”, in: *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen, II: Neuzeit*, hg. von Kristin Marek/Martin Schulz, im Druck.



2 Michelangelo, Grabmal des Lorenzo de' Medici.
Florenz, San Lorenzo, Sagrestia Nuova



Werk des Künstlers: Die bestatteten Personen gerieten in den Hintergrund; bezeichnenderweise hat man die Gräber nie mit Inschriften versehen.³

Beide Gräber weisen die gleiche zweigeschossige Marmorarchitektur auf: Dem Sockelgeschoss vorgestellt ist der Sarkophag, auf dessen gewölbter Oberseite jeweils zwei Personifikationen der Tageszeiten lagern; das Obergeschoss wird durch eine Mittelnische dominiert, die beiderseits durch Doppelpilaster eingefasst ist: In ihr befindet sich die Sitzstatue des Verstorbenen. Bekrönt wird die ganze Anlage durch eine niedrige Attika. Lorenzo und Giuliano (Abb. I–3) sind beide als jugendliche Feldherrn, in antikisierendem Gewand und gepanzert dargestellt; ihre Haltung und ihr Ausdruck sind freilich ganz unterschiedlich: voll dynamischer Tatbereitschaft der eine, nachdenklich und in sich gekehrt der andere. Im Folgenden geht es ausschließlich um die Statue des Nachdenklichen, die ich, dem Zeugnis von Vasari folgend, auf Lorenzo beziehe.⁴ Dieser sitzt mit überkreuzten Beinen, den rechten Fuß vor den linken geschoben; nach vorn gedreht ist auch der rechte Arm, der Handrücken ist locker auf den Oberschenkel gestützt. Während auf der rechten Körperseite dynamische Elemente vorherrschen, ist die Gegenseite eher statisch: Dem vertikalen Duktus des linken Unterschenkels entspricht der linke Arm, der im Ellbogen scharf angewinkelt ist; der Unterarm verläuft senkrecht nach oben; der Daumen berührt das Kinn, der Zeigefinger die Oberlippe. Auch wenn es bloß eine leichte Berührung ist

³ Joachim Poeschke, "Historizität und Symbolik im Figurenprogramm der Medici-Kapelle", in: *Praemium Virtutis II: Grabmäler und Begräbniszereoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hg. von *idem et al.*, Münster 2005, S. 145–169: 167.

⁴ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, VI, S. 57; vgl. auch Tolnay (Anm. 2), S. 141. Gelegentlich wurde vermutet, dass Vasari (oder einer seiner Informanten) die Benennungen irrtümlicherweise vertauscht habe, und dass die Statue des Nachdenklichen auf Giuliano zu beziehen sei; so zuletzt Richard Trexler/Mary Elisabeth Lewis, "Two Captains and Three Kings: New Light on the Medici Chapel", in: *Studies in Medieval and Renaissance History*, N. S., IV (1981),

– die Vorderansicht der Figur vermittelt zunächst den Eindruck, dass die rechte Hand den vorgeneigten, zur Seite gewendeten Kopf stützt. Lehrreich ist ein Vergleich mit der etwa zehn Jahre zuvor gemalten Figur des Propheten Jeremias von der Sixtinischen Decke (Abb. 4). Hier wird die Statik viel stärker betont: Der Kopf des Jeremias lastet schwer auf der rechten Hand; der Ellbogen stützt sich ebenso schwer auf das rechte Knie; die ganze Gestalt ist in tiefe Traurigkeit versunken. Die Sitzstatue des Lorenzo sollte einen ganz anderen Eindruck vermitteln. Der Oberkörper des Herzogs ist leicht gedreht, dabei aber durchaus aufrecht; daher musste der aufgestützte Ellbogen höher positioniert werden als bei Jeremias. Um dies zu erreichen und der Versunkenheit des Jeremias entgegenzuwirken, hätte es nahe gelegen, eine Armlehne zu benutzen. Michelangelo hat indessen eine andere Lösung gewählt, indem er zwischen Oberschenkel und Ellbogen einen Abstandhalter einführte (Abb. 5). Es handelt sich um einen schmalen, langen Quader, der dem Oberschenkel aufliegt; seine Seiten sind glatt und vermutlich auch hart: Jedenfalls hat Lorenzo seinem Ellbogen einen Stoffzipfel als Polster untergelegt. Nur die Stirnseite des Quaders zeigt einen behaarten Tierkopf mit weit geöffnetem Maul; dieser erinnert auf den ersten Blick am ehesten noch an einen Löwen: Aber dazu sind die abstehenden, trichterförmigen Ohren zu groß, die schmalen Augen eher zu klein, die Schnauze zu spitz; auch der riesige Schnauzbart findet in der Löwenikonographie der Zeit keine



3 Michelangelo, Sitzstatue des Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours. Florenz, San Lorenzo, Sagrestia Nuova

4 Michelangelo, Der Prophet Jeremias. Rom, Cappella Sistina

S. 91–177; Richard Trexler, “True Light Shining: Vs. Obscurantism in the Study of Michelangelo’s New Sacristy”, in: *Artibus et historiae*, XXI (2000), 42, S. 101–117. Im Zentrum von Trexlers Argumentation steht der kurze Stab auf den Knien der Figur, die üblicherweise als Giuliano benannt wird: Nach Trexler unterscheidet sich dieser deutlich vom Kommandostab der päpstlichen Truppen; er lasse sich demnach eindeutig als *florentinischer* Kommandostab identifizieren. Daher müsse in dieser Figur Lorenzo dargestellt sein, denn nur er sei Capitano dell’Arme der florentinischen Signoria gewesen; Giuliano habe das Kommando über die päpstlichen Truppen geführt. Für eine ausführliche Widerlegung siehe Poeschke (Anm. 3), S. 157–163: Zwischen päpstlichem und florentinischem Kommandostab gibt es keinerlei Unterschied.

Entsprechung. Der Kopf gehört zu einer hybriden Kreatur, die nicht von dieser Welt ist: Wir wollen sie einfachheitshalber und ohne uns weiter festzulegen als Löwenmaus bezeichnen.⁵

Dieser quaderförmige Gegenstand ist von Zeichnern selbstverständlich von Anfang an festgehalten worden.⁶ Jede bildliche Wiedergabe unterliegt dem Zwang zur Konkretisierung und zur Vollständigkeit. Anders verhält es sich bei sprachlichen Beschreibungen, die unvermeidlich selektiv vorgehen.⁷ Immer wieder behandeln die Texte den unterschiedlichen Charakter der beiden Herzöge; schon Vasari nannte den einen “pensoso” und den anderen “fiero”,⁸ im 17. Jahrhundert verkörpert dann Lorenzo den Gedanken (*lo pensiero*) und Giuliano die Wachsamkeit (*la vigilanza*); im 18. Jahrhundert macht man daraus zwei antithetische Charaktertypen: Lorenzo stehe für den *vir contemplativus*, Giuliano für den *vir activus*.⁹ Außerdem diskutierte man von Anfang an ausführlich über Funktion und Bedeutung der Tageszeiten-Allegorien im sepulkralen Kontext: Betonen sie das Fließen der Zeit und damit die Vergänglichkeit menschlichen Lebens? Oder bedeuten sie die Himmelsrichtungen und symbolisieren damit die ganze Welt, die um die Verstorbenen trauert?¹⁰ Dem Gebilde, auf das Lorenzo seinen Arm stützt, wurde in den Beschreibungen keine weitere Beachtung geschenkt.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdichten sich die Maschen der Beschreibungsnetze: Die Kunstgeschichte etabliert sich als akademische Disziplin und die Fachvertreter beginnen mit

professioneller Gründlichkeit nach einer gewissen Vollständigkeit zu streben. Ein gutes Beispiel liefert die ausführliche Beschreibung der Statue des Lorenzo in der zweibändigen Michelangelo-Biographie von John Harford (1857/58): “The figure of Lorenzo is highly idealised by the power of immortal genius, which has [...] impressively stamped upon it the character of profound reflection [...]. It is, in fact, the personification of contemplative thought. The head, surmounted by a casque of classical form, is gently declined; the elbow of the left arm reposes upon a casket on the knee of the statue; and the forefinger of the corresponding hand is placed upon the lip in deep meditation [...]. The flexure of the body is so plastic and easy, and the anatomical truth of the whole so perfect, that it seems like life suddenly congealed into marble.”¹¹ Vieles an dieser Beschreibung wiederholt Gemeinplätze der herkömmlichen Kunstkritik; dazwischen aber fällt das Auge des Betrachters (zum ersten Mal, wie es scheint), auf den Gegenstand unter Lorenzos linkem Ellbogen, der beiläufig als “casket” bezeichnet wird. Zwanzig Jahre später erscheint Anton Springers große Monographie über Raffael und Michelangelo. Den Medici-Gräbern widmet Springer darin nicht weniger als 40 Seiten; dabei geht er auch auf das formale Problem ein, das sich bei der Statue des Lorenzo stellte: Michelangelo “konnte den linken Arm, welcher den Kopf stützt, nicht unmittelbar auf dem Knie aufruhem lassen; dazu war das letztere zu tief gestellt. Da half er sich denn so, dass er den Zwischenraum zwischen Knie und Arm durch ein kleines Kästchen ausfüllte und

⁵ Andreas Prater, *Michelangelos Medici-Kapelle: Architektur und Ornament*, Windsassen 1979, S. 118, gelangt nach eingehender Analyse zum Schluss, “dass dieses Tiergesicht sich zoologisch überhaupt nicht bestimmen lässt”. Weniger überzeugend scheint mir Praters Versuch einer symbolischen Deutung: Seiner Ansicht nach verkörpert die Tierprotome das “Schädliche, Lauernde und Verschlagene, ganz allgemein: das Kakodämonische” – was auch immer das sein mag.

⁶ Vgl. etwa die Zeichnung des Giovanni Battista Naldini (drittes Viertel des 16. Jahrhunderts): Rosenberg 2000 (Anm. 2), Taf. 2.

⁷ *Ibidem*, bes. S. 20–28.

⁸ Vasari (Anm. 4), VI, S. 57.

⁹ Henry Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, IV: *Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin 1908, S. 521–524; Tolnay (Anm. 2), S. 141 und 162; Rosenberg 2000 (Anm. 2), S. 38f., 92.

¹⁰ Thode (Anm. 9), S. 503–509; Tolnay (Anm. 2), S. 61f.; Rosenberg 2000 (Anm. 2), S. 38f.

¹¹ John S. Harford, *The Life of Michael Angelo Buonarroti*, London 1857, II, S. 28f.



5 Michelangelo, Sitzstatue des Lorenzo de' Medici (Detail). Florenz, San Lorenzo, Sagrestia Nuova

auf dieses den Ellbogen lehnte. Die Schauseite des Kästchens schmückte er mit dem Bilde einer Fledermaus, des Vogels, der in der Dämmerung seine Flügel entfaltet, wodurch die Bedeutung der unter Lorenzo lagernden Statuen der Morgen- und Abenddämmerung angekündigt wird.”¹² Springer interessiert sich weniger für das Kästchen als Gegenstand als vor allem für die Tierprotome, die er auf eine Fledermaus bezieht, auch wenn die Form der Schnauze und der Schnauzbart damit kaum in Einklang zu bringen sind. Die Deutung hat indessen den Vorteil, dass sich

von ihr aus leicht eine Brücke schlagen lässt zu den Allegorien der Tageszeiten: ist die Fledermaus doch eine Kreatur der Nacht, deren Flug erst in der Dämmerung beginnt.

Dieses Kästchen, das so unterschwellig in die Diskussion eingeführt wurde, sollte im 20. Jahrhundert Karriere machen. Dabei rückte – anders als bei Harford und Springer – seine Funktion als Behälter in den Vordergrund. So erwägt etwa Erwin Steinmann im Jahr 1907 die “Möglichkeit, dass in dem Kästchen, welches man sich mit Schätzen gefüllt denken kann,

¹² Anton Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig 1878, S. 415. Springer, der vor allem auf der Grundlage von Primärquellen arbeitet, nimmt auf Har-

fords Arbeit keinen Bezug; ich vermute, dass er das Werk nicht gelesen hat und ganz unabhängig auf die Kästchen-Deutung gekommen ist.



6 Michelangelo, Sitzstatue
des Giuliano de' Medici
(Detail). Florenz, San Lorenzo,
Sagrestia Nuova

7 Intarsienkästchen,
Italien,
15. Jahrhundert.
Privatbesitz

8 Eisenkästchen, Italien,
16. Jahrhundert. Mailand,
Castello Sforzesco, Civiche
Raccolte d'Arte Applicata

die Eigenschaft des Geizes ausgedrückt werden soll.”¹³ Ein Jahr später ist Hans Mackowsky sich der Sache schon sicherer; er konstruiert einen Gegensatz zwischen dem Kästchen und den Münzen in der Hand der Sitzstatue des Giuliano im Wandgrab gegenüber (Abb. 3, 6): “Wie jene entrollende Münze in Giulianos Hand die Freigiebigkeit, so bedeutet diese Kasette Habsucht und Geiz.”¹⁴ Kanonisiert wird diese Deutung schließlich durch Erwin Panofsky, bei dem das Kästchen zur “cash-box” mutiert: “a typical symbol of Saturnian parsimony”.¹⁵ Eine Variante davon findet sich bei Charles de Tolnay, der das Kästchen als “obo-

lus-box” benennt und der Deutung eine unterweltliche Wendung verleiht: “The obolus-box [...], decorated with the head of a bat, the bird of the underworld, is evidently a symbol signifying that he [Lorenzo] is already in the realm of Hades, which is also considered to be the realm of riches.”¹⁶

Ein wesentlicher Reiz des Kästchens hängt ganz offenkundig damit zusammen, dass es seinen Inhalt verbirgt: Der Betrachter muss ihn erraten. Aus einem solchen Motiv lässt sich narratives Kapital schlagen, und Erzählungen, die damit operieren, sind in der Tat weit verbreitet: Man denke nur an Shakespeares *Kauf-*

¹³ Ernst Steinmann, *Das Geheimnis der Medicigräber Michel Angelos*, Leipzig 1907, S. 121.

¹⁴ Hans Mackowsky, *Michelagnolo*, Berlin 1908, S. 174.

¹⁵ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, S. 211.

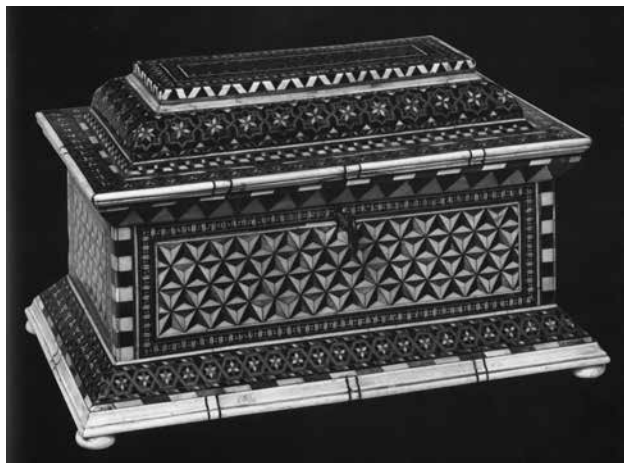
¹⁶ Tolnay (Anm. 2), S. 69.

mann von Venedig, wo die umworbene Portia jedem ihrer Verehrer die Aufgabe stellt, zwischen drei Kästchen zu wählen: Nur eines birgt ihr Bildnis, und nur wer dieses wählt, gewinnt ihre Hand.¹⁷ Aber nicht nur Erzähler, sondern auch Hermeneutiker können dem Reiz des Kästchens erliegen. Anders als Portia konfrontiert die Sitzstatue des Lorenzo ihre Interpreten nur mit einem einzigen Kästchen: Die Qual der Wahl entfällt, nicht aber die Notwendigkeit, den Inhalt zu erraten. Das Kästchen kann und muss also zunächst als *signifiant flottant*, als Symbol mit fluktuierender Bedeutung, verstanden werden; diese ändert sich je nach dem, was man im Kästchen vermutet: Handelt es sich um Schätze? Oder, wesentlich prosaischer, um Bargeld? Oder gar um die Münze(n), die ein Verstorbener mit sich führt, um den Fährmann zu entlohnen, der ihn in der Unterwelt an das andere Flussufer bringen wird?

Die Sitzstatue des Giuliano gibt zu solchen Fragen keinerlei Anlass. Die Rechte ruht auf einem kurzen Feldherrnstab, der auf seinen Oberschenkeln liegt; die halbgeöffnete linke Hand hält einige Münzen. Die Gegenstände, die hier als Attribute dienen, sind auf den ersten Blick zu identifizieren, ihre Bestimmung

gibt keine Rätsel auf. Anders verhält es sich bei Lorenzo: Die Bedeutung des Kästchens beruht auf dem, was es enthält und zugleich verbirgt; gerade dadurch kann es als ein hermeneutisches Passepartout funktionieren, indem es unterschiedlichen Deutungen Tür und Tor öffnet. Dabei ist die Behauptung, dass es sich überhaupt um ein Kästchen handle, niemals überprüft, geschweige denn in Zweifel gezogen worden: In diesem Punkt ist sich die gesamte Literatur einig. Aber ist die Deutung wirklich zu halten? Sie wurde im eigentlichen Sinn niemals begründet und ist insofern auch schwer zu widerlegen. Immerhin: Das Wort 'Kästchen' (im Idiom, in dem Michelangelo mit seinen Auftraggebern verkehrte, würde man am ehesten von *cofanetto* oder *scrigno* sprechen) bezeichnet eine bestimmte Bandbreite realer Gegenstände, die sich zum Vergleich heranziehen lassen. Ich beschränke mich auf zwei Grundformen.

Da gibt es einmal hölzerne *cofanetti*, die aufwendig gegliedert sind: Ein Exemplar aus dem fortgeschrittenen 15. Jahrhundert hat gedrechselte Füße, einen profilierten Sockel und einen vorkragenden, in der Mitte stufenförmig überwölbten Deckel; sämtliche Flächen



¹⁷ Eine andere Variante dieser Geschichte findet sich bei Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, Giornata decima, novella prima. Zum Motiv insgesamt siehe Sigmund Freud, "Das Motiv der Kästchenwahl", in: *Imago*, II (1913),

S. 257–266, auch in: *idem*, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1999, X, S. 24–37; vgl. auch Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart ³1988, S. 190.

sind mit Intarsien verziert (Abb. 7).¹⁸ Ein Kästchen von vergleichbarer Form findet sich auf einem Porträt des Literaten Tommaso Inghirami, das Raffael kurz nach 1510 gemalt hat: Es steht dort auf einem Tisch und dient als improvisierte Buchstütze.¹⁹ Die zweite Form ist schmucklos: Ein abschließbarer Eisenkasten aus dem 16. Jahrhundert hat einen flachen Deckel mit Griff; als Basis dient eine ebenso einfache Platte mit vier Füßen (Abb. 8).²⁰ Ähnlich unauffällig ist der Kasten im schattigen Hintergrund von Lorenzo Lottos *Porträt eines jungen Mannes* aus den späten 1520er Jahren in der Galleria dell'Accademia in Venedig:²¹ Man erkennt einen einfach profilierten Deckel mit Griff; ein weiterer Griff befindet sich an der einen Schmalseite. Weder von der einen noch von der anderen Form führt ein Weg zum vermeintlichen Kästchen des Lorenzo de' Medici. Schon das Format stimmt nicht: Lorenzos Gegenstand wendet die Front mit der Protomenverzierung dem Betrachter zu, es ist schmal und lang, wogegen reale Kästchen stets breiter als tief zu sein pflegen. Dazu kommt das Fehlen jeglicher Gliederung: Bis auf die Tierprotome an der vorderen Schmalseite ist der Quader vollkommen glatt. Er besitzt keine Basis und keine Füße; es gibt nicht die leiseste Andeutung eines Deckels, geschweige denn eines Scharniers, eines Verschlusses oder eines Griffs.

Dabei geht es nicht darum, dass ich von Michelangelos Darstellung ein bestimmtes Ausmaß an Realismus erwarten würde. Das Problem präziser zu fassen hilft ein Vergleich mit der Rüstung des Lorenzo. Auch diese ist keineswegs als realistisches Trachtelement zu verstehen. Der Muskelpanzer folgt weitgehend einem antiken Typus, wie er von römischen Panzerstatuen bekannt war.²² Ganz und gar unantik sind allerdings



—
9 Michelangelo, Tondo Pitti.
Florenz, Museo Nazionale
del Bargello

die horizontal um die Schultern laufenden, übereinander liegenden Schienen: Diese finden in zeitgenössischen Rüstungen eine unmittelbare Entsprechung. Antik sind indessen wieder die schweren Lederlaschen, die von der jeweils untersten Schiene herabhängen und den Oberarm bedecken. Bei dieser höchst eigenwilligen Synthese aus Antikem und Modernem kann von Realismus keine Rede sein. Dennoch wird dem Betrachter eine Rüstung vorgeführt, deren Ausgestaltung in funktionaler Hinsicht durchaus nachvollziehbar ist, und genau darauf kommt es an: Schulterschienen und Laschen haben die Funktion, die Arme zu

¹⁸ Vgl. dazu Luciana Martini, "Bottega degli Embriachi": cofanetti e cassettime tra Gotico e Rinascimento, Kat. der Ausst., Brescia 2001, S. 72f., Nr. 19.

¹⁹ Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina; siehe Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 145, Abb. 94.

²⁰ Vgl. zu diesem Kästchen Paola Elena Boccalatte, "Cofanetti, scrigni e forzieri nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata (XV–XVII secolo)", in:

Rassegna di Studi e di Notizie, XXXI–XXXIV (2007/08), S. 67–87: 73f., Abb. 4.

²¹ Siehe Beyer (Anm. 19), S. 154, Abb. 100.

²² Auch wenn man bei einem antiken Panzer Schulterklappen erwarten würde; Lorenzos Panzer scheint rätselhafterweise nicht aus zwei Hälften, sondern aus einem einzigen Stück zu bestehen.

schützen und zugleich deren freie Beweglichkeit zu gewährleisten. Es geht also weniger um Realismus (was auch immer darunter zu verstehen sein mag) als um funktionale Plausibilität. Aber was könnte der rätselhafte Gegenstand unter Lorenzos Ellbogen für eine Funktion erfüllen? Nichts weist darauf hin, dass das Gebilde hohl sein und etwas enthalten könnte. Der Quader ist, wenn wir uns auf den Augenschein verlassen (und worauf sollten wir uns sonst verlassen?), unmöglich als Kästchen zu verstehen. Wohl aber lässt sich ohne weiteres nachvollziehen, was zum Aufkommen und zum Erfolg der Kästchen-Deutung geführt hat: Wenn man überhaupt an einen Gebrauchsgegenstand denken möchte, dann kommt der Größe und Form nach in der Tat kaum etwas anderes als ein Kästchen in Frage; und so hat man denn bis heute, *faute de mieux*, allgemein und ohne Ausnahme am Kästchen festgehalten. Umgekehrt folgt daraus: Wenn wir zur Einsicht kommen, dass wir es *nicht* mit einem Kästchen zu tun haben, dann wird es schwierig, irgendeinen anderen Gebrauchsgegenstand vorzuschlagen, der besser passen könnte. Freilich sehen wir das Gebilde nicht in seiner Gesamtheit; die hintere Hälfte ist durch Drapierung bedeckt und damit dem Blick entzogen. Aber es gibt nicht den geringsten Hinweis darauf, dass der verborgene Teil anders zu denken wäre als der sichtbare. Der Quader scheint an all seinen Seiten gleichmäßig glatt und folglich massiv zu sein. An ihm ist nichts zu entdecken, was auf irgendeine Funktion schließen ließe. Er bietet sich zu keinem denkbaren Gebrauch an. Worum handelt es sich aber dann?

Ein Quader, der an seiner Stirnseite mit einer Tierprotome verziert ist, lässt am ehesten an ein Architekturelement denken. Tatsächlich gibt es in der Kapelle selbst Bauelemente, die mit ganz ähnlichen grotesken Masken verziert sind. Unmittelbar zu vergleichen sind die Kapitelle der Nischenpilaster, die mit unterschied-

lichen menschlichen Masken ausgestattet sind; auch im Fries unterhalb der Nische findet sich dort, wo man am ehesten ein ionisches Kyma erwarten würde, eine Reihe grotesker Masken, die augenfällig mit der Gestalt einer Kymaornamentik spielt.²³ Sollte man unseren Quader demnach als ein Bauelement betrachten? Als Kapitell oder als Teil eines Frieses ist er freilich nicht zu verwenden. Gibt es in der Kapelle irgendeine andere mögliche Verwendung für ihn? Man braucht die Frage nur zu stellen, um gleich auch eine negative Antwort zu erhalten. Der Architektur der Gräber und der Kapelle überhaupt liegt, bei aller manieristischen Eigenwilligkeit, ein strenges Regelsystem zugrunde: In diesem System lässt sich schlechterdings kein Ort ausmachen, wo sich der Quader einfügen ließe. Dasselbe gilt für die Architektur Michelangelos ganz allgemein. Eine architektonische Funktion kommt für unseren Quader demnach nicht in Betracht.

Aufschlussreich ist der Kontrastvergleich mit einem frühen Rundrelief Michelangelos, dem *Tondo Pitti*: Dargestellt ist die Muttergottes mit dem Kind auf dem Schoß (Abb. 9).²⁴ Sie sitzt auf einem Steinquader, der im Verhältnis zu ihr wesentlich größer ist als jener des Lorenzo. Er ist unverziert und ließe sich insofern problemlos in einen beliebigen architektonischen Zusammenhang einfügen. Vor allem aber dient er, aktuell und unmittelbar, als vollkommen plausible Sitzgelegenheit; seine Funktionalität liegt auf der Hand. Ganz anders verhält es sich bei der Statue des Lorenzo: Deren Quader ist ein fertiges, mit aufwendiger Verzierung versehenes Produkt, das sich indessen weder in einen Bauzusammenhang einfügen noch sonst irgendwie verwenden ließe: Wir haben es mit einem autonomen Werkstück zu tun, das sich jedem konkreten Gebrauch verweigert; seine Funktion im Zusammenhang der Sitzstatue ist ausschließlich formaler Natur; inhaltlich betrachtet scheint er ein

²³ Tolnay (Anm. 2), Abb. 194–200; Prater (Anm. 5), S. 74f., 106, 113–116, Abb. 3, 28–31, 34f.

²⁴ Siehe dazu Pope-Hennessy (Anm. 2), S. 10; Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München 1990–1992, II, S. 106–115.

grundsätzlich unbrauchbares Element zu sein, das völlig nutzlos auf dem Oberschenkel lastet.

Wie haben wir das zu verstehen? Aufschlussreich ist noch einmal der Vergleich mit Giuliano (Abb. 3, 6). Dieser hält einen militärischen Kommandostab, und in seiner linken Hand befinden sich Münzen. Beides findet in den realen Lebensumständen des Giuliano eine unmittelbare Entsprechung: Er ist tatsächlich Befehlshaber der päpstlichen Truppen gewesen, und als Angehöriger der vermögendsten Bankiersfamilie der Stadt wird er gewohnt gewesen sein, Geldbeträge in die Hand zu nehmen. Ganz anders verhält es sich bei Lorenzo: Dieser hat zu Lebzeiten ganz gewiss niemals mit marmornen Werkstücken hantiert. Die Bedeutung des Quaders kann sich unmöglich auf die Lebenspraxis und damit auch nicht auf die *Person* des Lorenzo beziehen; sie muss folglich auf dessen *Statue* bezogen werden.

Aber bevor wir diesen Gedanken weiterverfolgen, wollen wir versuchen, uns die konkrete Situation zu vergegenwärtigen: Es ist nicht besonders bequem, einen schweren Steinquader auf dem Oberschenkel zu halten,²⁵ zumal der Quader sich in einem höchst prekären Gleichgewicht befindet: Während er vorne in ganzer Breite dem Oberschenkel aufliegt, ragt er hinten weit darüber hinaus. Sein Ende wird in der Außenansicht durch eine Stoffdrapierung kaschiert; das ändert aber nichts daran, dass er (als Gegenstand gedacht) nach hinten kippen und vom Bein herunterrutschen müsste: ein Effekt, der dadurch noch verstärkt wird, dass Lorenzos linker Ellbogen sich gerade auf den Teil des Quaders stützt, der keinen Halt hat. Der statische Eindruck der Figur täuscht also. In Wirklichkeit erweist sich gerade jenes Element, auf das die Figur sich stützt, als hochgradig labil.

Ich sage "in Wirklichkeit"; aber von welcher Wirklichkeit spreche ich hier eigentlich? Ich habe die Figur so beschrieben, wie sie sich präsentiert, wenn wir uns auf die ästhetische Illusion einlassen: als einen lebendigen Menschen mit einem marmornen Werkstück zwischen Oberschenkel und Ellbogen. Nicht nur bei dieser Figur, sondern bei figürlicher Plastik ganz allgemein besteht das Spiel genau darin, dass sie etwas vorstellt, was sie nicht ist: Das steinerne Gebilde nimmt die Form eines organischen Körpers an. Dies setzt freilich voraus, dass der Betrachter sich auf die ästhetische Illusion einlässt. Worin besteht diese aber genau? Um diese Frage zu beantworten, ist eine Begrifflichkeit hilfreich, die auf Michael Polanyi zurückgeht. Polanyi unterscheidet zwischen "focal awareness" und "subsidiary awareness"; ich würde von fokussiertem und ergänzendem Gewahrsein sprechen.²⁶ Das fokussierte Gewahrsein ist unmittelbar auf den illudierten Gegenstand gerichtet, in unserem Fall auf den lebendigen Körper, den die Statue darstellt. Im Brennpunkt steht die Figur, *als ob* sie lebendig wäre; wir betrachten den Stein, *als ob* er Fleisch wäre. Daneben behält das ergänzende Gewahrsein selbstverständlich in Erinnerung, dass der Eindruck von Lebendigkeit eben illusionär und die Statue tatsächlich aus Stein ist. Polanyi betrachtet ästhetische Illusion als einen Spezialfall innerhalb einer allgemeinen Phänomenologie der Aufmerksamkeit. In diesem Rahmen wird die spezifische Qualität der Illusion deutlich: Sie besteht darin, dass fokussiertes und ergänzendes Gewahrsein, die sonst stets miteinander kompatibel sind und sich komplementär verhalten, zueinander in Widerspruch geraten. Das fokussierte Gewahrsein ist auf einen Sachverhalt ausgerichtet, dessen Wirklichkeit vom ergänzenden

²⁵ Wenn ich meine eigenen Körpermaße zugrunde lege, komme ich für den Quader auf ein Volumen von etwas mehr als 4 dm³; bei dem spezifischen Gewicht von Marmor (im Durchschnitt etwa 2,8) ergäbe sich ein Gesamtgewicht von ungefähr 12 kg.

²⁶ Eine erste Skizze in: Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*, London 1958, S. 55–57; ausführlich dann *idem*, "What Is a Painting?", in: *British Journal of Aesthetics*, X (1970), S. 225–236, und in: *The American Scholar*, XXXIX (1970), S. 655–669; deutsche Übers.:

Gewahrsein als Illusion durchschaut und insofern bestritten wird.²⁷

Bleiben wir noch einen Augenblick beim Quader und dessen unmittelbarer Umgebung (Abb. 5). Wir sehen den Mantelstoff, der als textiles Gewebe in kunstvollen Falten über den Quader herabfällt; wir sehen unter dem Quader Laschen hervorkommen, die offenkundig aus Leder zu denken sind: Jede einzelne weist in der Mitte ein eingraviertes rechteckiges Muster auf und verdickt sich an ihrem unteren Ende zu einer Art Perlstab, der vielleicht als Metallbesatz zu verstehen ist. In all diesen Fällen imitiert der gemeißelte Marmor die Beschaffenheit eines anderen Materials und strebt danach, seine eigene Stofflichkeit zu überwinden. Eben dieses Prinzip der mimetischen Metamorphose, wodurch der Stein sich in ein anderes Material verwandelt, wird durch unseren Quader nun außer Kraft gesetzt: Der Quader bekennt sich zum eigenen Material; hier (und nur hier) stellt Marmor nicht etwas anderes, sondern nur Marmor dar; das Bezeichnende und das Bezeichnete, *signifiant* und *signifié* fallen zusammen und erweisen sich als identisch. Indem der Stein (den das ergänzende Gewährsein niemals vergessen hat) sich plötzlich in den Fokus der Aufmerksamkeit schiebt, bringt er die Illusion zum Kippen: Eben noch *wussten* wir bloß, dass wir es mit einem Bildwerk aus Stein zu tun haben; nun aber *sehen* wir es. Damit verschwindet aber auch unser Gefühl, dass der Quader sich in einem prekären Gleichgewicht befände: Wir sehen ihn nicht mehr als einen selbständigen Körper, der durch sein Gewicht nach hinten

zu kippen droht, sondern als einen Teil, der mit dem Ganzen fest verbunden ist: besteht er doch mit Ellbogen und Oberschenkel aus einem einzigen Block, "ex uno lapide";²⁸ von Labilität keine Spur.

Nun besteht der Quader zwar aus Stein, ist aber an allen Seiten sorgfältig behauen und geglättet. Es geht also keineswegs um Stein als rohes Material, sondern um das zu Ende gearbeitete Produkt eines Steinmetzen. Der Arbeitsvorgang, der zur Herstellung eines solchen Quaders führt, ist keineswegs trivial. Es lohnt sich, ihn etwas genauer zu betrachten: Er dürfte sich seit Michelangelos Zeit kaum geändert haben (Abb. 10).²⁹

Jeder Block, der aus dem Steinbruch kommt, hat zunächst eine rohe, grob prismatische Form. Der Steinmetz wird sich zuerst der oberen Seite zuwenden und deren tiefste Stelle ermitteln; unmittelbar unterhalb dieser tiefsten Stelle zieht er am Rand des Blockes eine horizontale Linie (im Fachjargon: Riss); die Steinmasse oberhalb des Risses wird Bossen genannt, und diesen gilt es nun abzuarbeiten. Vom Riss ausgehend erzeugt der Steinmetz entlang der Kante einen ersten, flachen Rand (Schlag), dessen horizontaler Verlauf mit Hilfe eines Richtscheits immer wieder kontrolliert werden muss. Danach meißelt er, rechtwinklig anschließend, einen zweiten Schlag, dann einen dritten und einen vierten. Damit ist der Bossen an allen Seiten durch Randschläge begrenzt; der Steinmetz geht nunmehr dazu über, ihn ganz und gar abzuarbeiten. Wichtig ist dabei die ständige Kontrolle mit dem Richtscheid, damit die Ebene eingehalten wird: So entsteht eine

"Was ist ein Bild?", in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 148–162. Vgl. Luca Giuliani, *Possenspiel mit tragischem Helden: Mechanismen der Komik in antiken Theaterbildern*, Göttingen 2013, S. 61–66.

²⁷ Neues Licht fällt durch Polanyis Unterscheidung auch auf eine berühmte These von Ernst Gombrich: "I cannot make use of an illusion and watch it" (Ernst J. Gombrich, *Art and Illusion*, London ⁴1972, S. 5; vgl. auch S. 237). Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf einen illudierten Gegenstand und das ergänzende Bewusstsein, dass es sich um eine Illusion handelt, schließen einander keineswegs aus; sie widersprechen einander vielmehr. Aber gerade dieser Widerspruch setzt ihre Koexistenz voraus: Wenn

sie einander ausschließen, könnte zwischen ihnen auch kein Widerspruch auftreten.

²⁸ So die berühmte (wenn auch sachlich falsche) Aussage des Plinius über die Laokoon-Gruppe: *Naturalis Historia*, XXXVI, 37.

²⁹ Ausführliche Darstellungen finden sich u. a. in: Theodor Krauth/Franz Sales Meyer, *Die Bau- und Kunstarbeiten des Steinbauers*, Leipzig 1896, S. 185–188 mit Abb. 243–245; *Überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz- und Steinbildbauer-Handwerk: Einführung in die manuelle Steinbearbeitung*, hg. von Franz Böhmer/Erhard Pilkhahn, Ulm ²1985, S. 57–76; *Der Steinmetz und Steinbildbauer: Ausbildung und Praxis*, hg. von Frieder Bernhard, München 1996, S. 70f.

durchgehende, gerade Fläche. Ist diese vollendet, kann der Block gekantet werden; es folgt die Bearbeitung der zweiten Seite, dann der dritten und so weiter, bis der Block schließlich regelmäßige Quaderform mit sechs flachen Seiten und zwölf rechtwinkligen Kanten angenommen hat. Die Herstellung eines solchen Quaders steht am Anfang jeder Steinmetzausbildung. Der Quader lässt sich demnach als *die* elementare Grundform des Steinmetzhandwerks bezeichnen. Es ist dies (wenn es erlaubt ist, einen Begriff von Roland Barthes abzuwandeln) der Nullpunkt der Bildhauerei: *le degré zéro de la sculpture*.³⁰ Nichts anderes als dieses Grundelement hat Michelangelo hier in Szene gesetzt.

Zu diesem Befund passt ein weiteres, zunächst unscheinbares Detail: Der Figur des Lorenzo dient eine einfache, niedrige Platte als Basis, die an der Front und an den Seiten sorgfältig geglättet ist. An einer einzigen Stelle, mit der vorstehenden Spitze des rechten Fußes, greift die Figur über die Basis hinaus. Und genau an dieser Stelle weist die letztere einen kleinen, gerundeten Vorsprung auf; dessen Oberfläche ist nicht geglättet, sondern gepickt, wodurch die Materialität des Steins betont wird. Der Vorsprung unterstützt die vorstehende Fußspitze, dient ihr gewissermaßen als Konsole.³¹ Nun ist eine solche Unterstützung in statischer Hinsicht ganz und gar überflüssig. Die Konsole ist kein funktionales Element, sondern ein ästhetisches Signal: Mit ihrer ungeglätteten Oberfläche erinnert sie daran, dass der rechte Fuß der Figur, bei aller illusionären Beweglichkeit, sich an gar keiner anderen Stelle befinden könnte, als gerade hier; dass er mit der Basis fest verbunden ist und dass er, wie die Basis selbst, ebenfalls aus Stein besteht.

Damit verfolgt das Werk eine Strategie, die man nur als paradox bezeichnen kann: Einerseits ist die ganze Figur darauf ausgerichtet, die Illusion von Lebendigkeit hervorzurufen; andererseits wird diese Illusion durch Quader und Konsole wieder konterkariert. Während die Illusion darauf hinarbeitet, Stein in einen organischen Körper zu verwandeln, verwandelt die Desillusionierung den Körper wieder in Stein. Aber der Prozess kommt auch damit nicht zum Abschluss. An der Frontseite des Quaders verwandelt sich der Stein mit der Löwenmaus-Protome wiederum in eine organische Gestalt. Dabei mag es bezeichnend sein, dass wir mit der Löwenmaus in einen Bereich hinüberwechseln, in dem es nicht mehr um die Nachahmung des Realen geht, sondern um das freie Spiel künstlerischer Phantasie: Die künstlerische Erfindungskraft hat die Fähigkeit, dem Betrachter Gestalten vor Augen zu führen, für die es in der von Gott geschaffenen Welt keine Entsprechung mehr gibt.³²

Die Wirkung der ästhetischen Illusion lässt sich schon bei Michelangelos Zeitgenossen nachweisen. Schon diese haben mit dem Gedanken gespielt, dass die unbelebte Statue sich in einen lebendigen Körper, Stein sich in Fleisch verwandelt. Vasari zitiert bereits in der ersten Ausgabe seiner *Viten* von 1550 einen Vierzeiler von Giovanni Strozzi auf die Personifikation der Nacht vom Grab des Giuliano: “La Notte, che tu vedi in sì dolci atti / Dormir, fu da un Angelo scolpita / In questo sasso; e, perché dorme, ha vita. / Destala, se nol credi, e parleratti.” (“Die Nacht, die du in gar lieblicher Pose hier schlafen siehst / Hat ein Engel in diesen Stein gehauen: / Sie schläft, also hat sie Leben – / Wecke sie auf, wenn du’s nicht glaubst, / Und sie wird zu

³⁰ Vgl. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953.

³¹ Vgl. Tolnay (Anm. 2), S. 139: “Montorsoli [...] apparently cut away part of the base so that the right foot extends beyond, a thing which Michelangelo, who always carefully preserved the original size of the block, would never have done.” Aber *warum* sollte Montorsoli das getan haben, noch dazu gegen Michelangelos Willen? Eine ganz ähnliche Konsole findet sich auch unter dem rechten Fuß der Giuliano-Statue.

³² Vgl. dazu die Apologie des Grotesken, die Francisco de Hollanda dem Michelangelo in den Mund legt: “Ancor meglio riesce la decorazione, quando si mette nella pittura qualche essere chimerico, per la varietà ed il riposo dei sensi, e il piacere degli occhi mortali, che spesso desiderano quello che non videro mai e che par loro impossibile che esista” (zit. nach Dorothea Scholl, *Von den “Grottesken” zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, S. 343; vgl. auch *ibidem*,

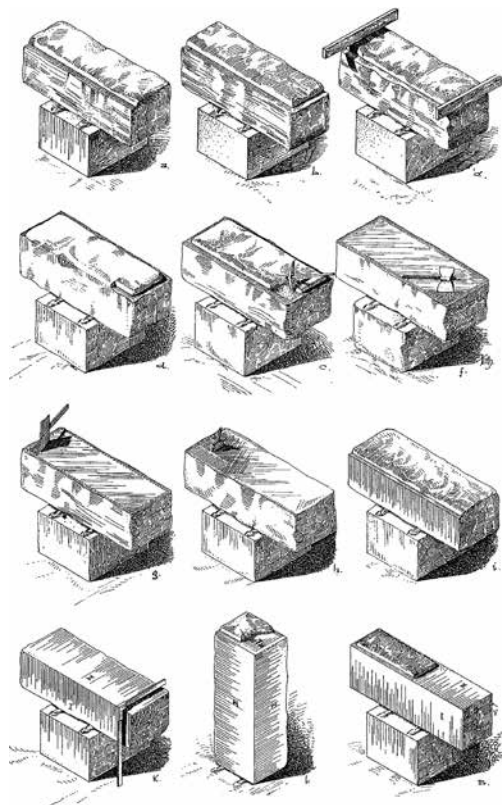


Fig. 245. Die Bearbeitung eines prismatischen Steines in den verschiedenen Stadien.

10 Arbeitsgänge zur Herstellung eines Quaders. Aus: Krauth/Sales Meyer (Anm. 30), Abb. 243

dir sprechen.”) Darauf antwortete Michelangelo mit einem Gegenepigramm, worin er die Nacht selbst sprechen lässt: “Caro m’è ’l sonno, e più l’esser di sasso, / mentre che ’l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m’è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso.” (“Lieb ist der Schlaf mir, und noch lieber das Stein-Sein / so lang der Schaden und die Schande währen. / Nicht sehn, nicht hören ist mir großes Glück. / So wecke mich nicht auf und rede leise.”)³³

S. 345f. und, zur Kritik des Pirro Ligorio an Michelangelo, “signore delle bizzarrie”, S. 206–209).

³³ Zit. nach Vasari (Anm. 4), VI, S. 58, sowie Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, hg. von Enzo Noè Girardi, Bari 1960, S. 117, Nr. 247; die deutschen Übersetzungen leicht abgeändert nach Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelange-*

lo, übers. von Victoria Lorini, hg. von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 108. Zu beiden Gedichten vgl. Thode (Anm. 9), S. 502, und Rosenberg 2000 (Anm. 2), S. 78.

Wenige Jahre später publizierte ein Anton Francesco Doni ein fiktives Gespräch zwischen einem Florentiner und einem auswärtigen Besucher in der Sagrestia Nuova; als der Fremde vor der Statue der Morgenröte steht, stößt er einen Klagelaut aus (“oimè!”) und verstummt; nachdem der Florentiner und die Morgenröte selbst das Wort an ihn gerichtet haben, kommt wieder Leben in ihn, und er ruft aus: “Io son tanto rimasto maravigliato dalla forza che ha havuto questo Marmo in me, che appena posso esprimere la parola, se la figura divina fatta per mano d’un Angelo, non parlava, io era sempre di pietra. O che stupende cose son queste, io la tocco sasso, & mi muove la carne, & mi diletta più che se viva carne io toccasse, anzi io son Marmo & ella è Carne” (“Die Gewalt, welche dieser Marmor über mich gehabt hat, versetzt mich in solche Verwunderung, dass ich kaum es mit Worten ausdrücken kann. Sprach diese göttliche Gestalt, von der Hand eines Engels geschaffen, nicht, so blieb ich ewig Stein. O was sind das für Wunder! Ich berühre den Stein, und sein Fleisch bewegt mich und entzückt mich mehr, als wenn ich lebendes berührte; ja, ich werde zum Stein, und sie lebendiges Fleisch”).³⁴ Stein wird zu Fleisch, und ein lebendiger Körper läuft umgekehrt Gefahr, sich vor Staunen in eine Statue zu verwandeln.

Von hier aus fällt möglicherweise neues Licht auf ein Phänomen, das man seit dem 19. Jahrhundert als Michelangelos *non finito* bezeichnet und immer wieder diskutiert hat. Bekanntlich hat Michelangelo viele seiner plastischen Bildwerke unvollendet gelassen. Im Fall der Sagrestia Nuova kann man das zwar zunächst durch kontingente Faktoren erklären: Mit dem Tod des Papstes Clemens VII. de’ Medici hatte das Projekt seinen primären Auftraggeber verloren und wurde abgebrochen. Aber das Phänomen geht weit über die-

lo, übers. von Victoria Lorini, hg. von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 108. Zu beiden Gedichten vgl. Thode (Anm. 9), S. 502, und Rosenberg 2000 (Anm. 2), S. 78.

³⁴ Anton Francesco Doni, *I Marmi* (1552), III, S. 23f.; Übersetzung nach Thode (Anm. 9), S. 505f.

sen Einzelfall hinaus. Bereits Vasari hat in der zweiten Auflage der *Viten* Michelangelos unvollendete Statuen erwähnt. Er spricht von *statue imperfette* und bringt sie mit der spezifischen Eigenart des Künstlers in Verbindung: Nur als junger Mann habe Michelangelo seine Statuen ganz fertig gearbeitet; aus den späteren Jahren gäbe es nur elf Werke, die er vollendet habe. Vasari beruft sich auf den Künstler selbst: Hätte er seine eigenen Maßstäbe zugrunde gelegt und sich selbst zufrieden stellen wollen, hätte er wenig oder gar nichts ans Licht gebracht; erkannte er in einer Figur den mindesten Fehler, so ließ er sie einfach stehen und nahm einen anderen Marmor zur Hand.³⁵ Soweit Vasari. Es ist also die (mit dem Alter wachsende) Unzufriedenheit des Künstlers mit der eigenen Arbeit, die immer wieder zum Abbruch führt: Seine Maßstäbe sind so hoch, dass nicht einmal er selbst (geschweige denn, so wird man stillschweigend ergänzen, irgendein anderer) ihnen zu genügen vermag.

In einem Punkt ist Vasaris Aussage allerdings überspitzt: Der Gegensatz zwischen dem jungen Bildhauer, der seine Werke zu Ende gearbeitet habe, und dem selbstkritischen Alten führt in die Irre; in Wirklichkeit gibt es bereits Jugendwerke, die unvollendet blieben, und umgekehrt stammt manche vollendete Arbeit auch aus späterer Zeit.³⁶ Aber bevor wir uns (einmal mehr)³⁷ der Deutung des Phänomens zuwenden, lohnt es sich vielleicht festzustellen, was überhaupt unter dem *Vollenden* eines plastischen Bildwerks verstanden werden soll. Es scheint mir sinnvoll, zwei Ebenen zu unterscheiden. Auf der Ebene der darstellenden Form bedeutet das Vollenden eines bildhauerischen Werkes nichts anderes als die Tilgung sämtlicher Arbeitsspuren: Vollendet ist das Werk dann, wenn keine Spuren von Säge, Bohrer oder Meißel mehr zu sehen sind, die auf

den handwerklichen Vorgang der Herstellung verweisen. Auf der Ebene des dargestellten Inhaltes hingegen bedeutet das Vollenden die Verwandlung des Marmors in einen anderen Stoff: Aus Stein wird Fleisch, Stoff, Metall, Holz – was auch immer; entscheidend ist die Metamorphose des Ausgangsmaterials in ein anderes. Das Verschleifen der Arbeitsspuren auf der Ebene der Form und die Metamorphose des Materials auf der Ebene des Inhalts zielen beide darauf, die ästhetische Illusion zu befördern. Indem Michelangelo einzelne Partien unvollendet lässt, bremst er die Illusion wieder aus und lenkt den Blick des Betrachters vom Dargestellten zurück auf das Darstellende, auf das Material und den handwerklichen Arbeitsvorgang.

Man vergleiche etwa die unfertige *Medici-Madonna*, die in der Sagrestia Nuova für das dritte Grab bestimmt war, das nicht mehr zur Ausführung gelangte (Abb. II).³⁸ Charakteristisch ist das Nebeneinander von Partien, die den Eindruck eines lebendigen Körpers erwecken, und solchen, die ganz unmissverständlich das Material vor Augen führen: gelegentlich sogar den Marmorblock in der Gestalt, in der er aus dem Steinbruch gekommen ist. Das Werk zeigt also nicht das vollendete Resultat der Metamorphose, sondern die Metamorphose selbst, *in actu*, und damit gleichzeitig auch die unmittelbaren Spuren der künstlerischen Kraft, die die Metamorphose bewirkt. Bei der fertigen Statue bedurfte es eines hochgradig artifiziellen Kunstgriffs, um deren Artefaktcharakter in Erinnerung zu rufen. Bei den unfertigen Werken liegt die Selbstreferentialität in der Natur der Sache und damit offen zu Tage. Je stärker der Bildhauer an einem Verweis auf die eigene Arbeit interessiert war, desto leichter konnte er es in Kauf nehmen, unfertige Werke zu hinterlassen. Diese Strategie setzte natürlich voraus,

³⁵ Vasari (Anm. 4), VI, S. 92; Vasari 2009 (Anm. 33), S. 162.

³⁶ Rosenberg 2000 (Anm. 2), S. 98.

³⁷ Zur Forschungsgeschichte von Michelangelos *non finito* vgl. Paola Barocchi, in: Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von Paola Barocchi, Mailand/Neapel 1962, IV, S. 1645–1670, Anm. 665;

Juergen Schulz, "Michelangelo's Unfinished Works", in: *The Art Bulletin*, LVII (1975), S. 366–373; Rosenberg 2000 (Anm. 2), S. 92–120; Horst Bredekamp, "Varianten der Vollendung", in: *idem, Michelangelo: Fünf Essays*, Berlin 2009, S. 11–19.

³⁸ Pope-Hennessy (Anm. 2), S. 25, Taf. 20.



11 Michelangelo, Medici-Madonna. Florenz, San Lorenzo, Sagrestia Nuova

dass die Zeitgenossen bereit waren, den unfertigen Zustand als solchen in Kauf zu nehmen und ihn *nicht* als einen ästhetischen Mangel zu empfinden. Genau diese Bereitschaft ist bereits bei Vasari nachzuweisen. In Bezug auf die Madonna Medici heißt es in den *Viten*: “ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell’esser rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza la perfezione dell’opera” (“Und obschon sie in einigen Teilen nicht zu Ende gebracht, sondern erst grob skizziert und mit dem Zahneisen bearbeitet ist, erkennt man im Unvollendeten der bossierten Figur die Vollkommenheit des Werkes”).³⁹ Nur Michelangelo ist es gelungen, den unfertigen Zustand seiner Werke als Markenzeichen seines Genius durchzusetzen. Zeitgenossen und Nachfahren haben gerade das Unvollendete als sichtbaren Beweis einer Vollkommenheit akzeptiert, die nur zu erahnen ist, weil sie ihrem Wesen nach das, was sichtbar gemacht werden kann, notwendigerweise übersteigt.

Die spezifische Art, wie Michelangelo in der Lorenzo-Statue die Materialität der Skulptur zum Thema gemacht hat, mag ein letzter Vergleich mit zwei etwas jüngeren Werken verdeutlichen: einer Statuengruppe des Baccio Bandinelli (Abb. 12) und einem Porträt von Tizian (Abb. 13). Die Gruppe Bandinellis stammt aus den 1550er Jahren; der Bildhauer hat sie für sein eigenes Grab in der Florentiner Kirche der Santissima Annunziata gefertigt. Sie zeigt den Leichnam Christi, der von einem knienden Mann gestützt wird.⁴⁰ Für eine *Pietà* ungewöhnlich ist das Fehlen der Muttergottes; Bandinelli hat dem Leichnam eine einzige Begleitfigur zur Seite gestellt und diese zudem mit den eigenen Bildniszügen versehen: Der rechteckige Kopf mit dem opulenten, in zwei getrennten Bahnen auslaufenden Bart ist ganz unverkennbar der-

³⁹ Vasari (Anm. 4), VI, S. 57; Vasari 2009 (Anm. 33), S. 104f. (Übersetzung leicht verändert).

⁴⁰ Nicole Hegener, *Divi Jacobi Eques: Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, München/Berlin 2008, S. 564–584.

selbe, den wir von Bandinellis Selbstporträt kennen.⁴¹ Aufschlussreich ist Vasaris Beschreibung der Gruppe: “un Cristo morto che è retto da Niccodemo, il quale Niccodemo è Baccio ritratto di naturale”.⁴² Plausibel wird diese Deutung des Stützenden als Nikodemus, wenn wir die literarische Tradition berücksichtigen. Deren Ausgangspunkt ist das Johannesevangelium, das Nikodemus als einen vornehmen Pharisäer erwähnt.⁴³ Er trifft sich heimlich mit Jesus und ist nach dessen Hinrichtung an der Bestattung beteiligt. Die in unserem Zusammenhang relevanten Bedeutungsfacetten hat Nikodemus allerdings erst in der späteren, apokryphen Überlieferung erhalten, wo er überraschenderweise zum Bildhauer mutiert. Eine Legende, deren früheste Zeugnisse ins 12. Jahrhundert zu datieren sind, berichtet davon, dass Nikodemus bald nach dem Tod Christi eine Darstellung des Gekreuzigten aus Holz geschnitzt habe; diese sei im 8. Jahrhundert aus Jerusalem nach Lucca überführt worden.⁴⁴ Der überlebensgroße nikodemische Kruzifix, der heute noch in der Kathedrale von Lucca aufbewahrt wird, gehörte seit dem späten Mittelalter zu den bekanntesten Reliquien überhaupt;⁴⁵ ebenso fest etabliert war die Vorstellung von Nikodemus als dem ersten christlichen Bildhauer.⁴⁶ Bandinelli hat diese Tradition aufgegriffen

und sich selbst als neuen Nikodemus in Szene gesetzt. Dabei fällt auf, dass er die zwei Figuren in einem unterschiedlichen Maßstab dargestellt hat: Christus ist deutlich größer als Nikodemus. Das könnte dafür sprechen, dass wir hier nicht den realen Leichnam Christi, sondern dessen überlebensgroße Darstellung vor Augen haben. Ebenso stolz wie demütig präsentiert Bandinelli dem Betrachter das Bildwerk des toten Christus als sein eigenes Opus (was die Figur ja realiter auch ist); an Stelle der Passionsinstrumente, die vor der Gruppe am Boden liegen, könnte man sich auch die Instrumente des Bildhauers denken.

Der zweite Vergleich betrifft ein Porträt des Tizian, dessen Interpretation kontrovers diskutiert wurde. Der Dargestellte ist Filippo Archinto, Mailänder Patrizier und hoher kirchlicher Würdenträger (1500–1558).⁴⁷ Vom Bildnis sind zwei Fassungen bekannt, die sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz der Familie Archinto befunden haben.⁴⁸ Das legt die Vermutung nahe, dass sie als Pendants dienten und als solche vom Porträtierten selbst beziehungsweise von einem seiner Angehörigen auch in Auftrag gegeben worden waren.⁴⁹ Die eine Fassung (heute im Metropolitan Museum in New York) zeigt Archinto in einem Armsessel, im Dreiviertelprofil nach rechts. Die andere Version, im

⁴¹ *Ibidem*, S. 363f.

⁴² Vasari (Anm. 4), V, S. 270.

⁴³ Joh. 3,1–21; 7,50–52; 19,38–42.

⁴⁴ Gustav Schnürer/Josef Maria Ritz, *Sankt Kümmernis und Volto Santo*, Düsseldorf 1934, S. 127–134, geben den vollständigen Text des sog. Leobin-Berichtes; zur handschriftlichen Überlieferung und zur Datierung des Textes S. 123–126 sowie 134–144. Vgl. dazu auch Corine Schleif, “Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider”, in: *The Art Bulletin*, LXXV (1993), S. 599–626: 608f.; Michele C. Ferrari, “*Imago visibilis Christi*: le *Volto Santo* de Lucques et les images authentiques au Moyen Age”, in: *Micrologus*, VI (1998), S. 30–32.

⁴⁵ Schnürer/Ritz (Anm. 44), S. 117–121; *Il Volto Santo: storia e culto*, Kat. der Ausst., hg. von Clara Baracchini/Maria Teresa Filieri, Lucca 1982; Ferrari (Anm. 44) S. 30–32; Michele C. Ferrari, “*Il Volto Santo di Lucca*”, in: *Il volto di Cristo*, Kat. der Ausst., hg. von Giovanni Morello/Gerhard Wolf, Rom 2000, S. 253–262.

⁴⁶ Schleif (Anm. 44), S. 608f.; Hegener (Anm. 40), S. 363–366, 582; Rudolf Preimesberger, “Pittura Gobba: Conjectures on Caravaggio’s Entomb-

ment”, in: *idem*, *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles 2011, S. 104, mit Anm. 84 und 90.

⁴⁷ Zur Person: Giuseppe Alberigo, s. v. Archinto, Filippo, in: *Dizionario biografico degli italiani*, III, Rom 1961, S. 761–764.

⁴⁸ Ruth Wedgwood Kennedy, “Apelles Redivivus”, in: *Essays in Memory of Karl Lehmann*, hg. von Lucy Freeman Sandler, New York 1964, S. 160–170; Richard J. Betts, “Titian’s Portrait of Filippo Archinto in the Johnson Collection”, in: *The Art Bulletin*, XLIX (1967), S. 59–61; Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London 1969–1971, II, S. 74f., Nr. 4, Taf. 162f.; Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt 2010, S. 17f., Abb. I, 2; Stefano Casciu, in: *Art and Illusions: Masterpieces of Trompe L’œil from Antiquity to the Present Day*, Kat. der Ausst., hg. von Annamaria Giusti, Florenz 2009, S. 112–114, Nr. 1.2. Die beiden Bilder sind abwechselnd mal Tizian selbst, mal dessen Werkstatt zugeschrieben worden; neuerdings scheint sich die Meinung durchzusetzen, wonach beide eigenhändige Werke Tizians seien. Für eine Zusammenfassung der Zuschreibungsgeschichte vgl. *ibidem*, S. 114.

⁴⁹ Man sollte annehmen, dass es zwischen ihnen ursprünglich einen funktionalen Unterschied gegeben habe, wodurch sie einander ergänzten. Reiz-

Philadelphia Museum of Art (Abb. 13), zeigt dasselbe Motiv noch einmal; hier aber wird die rechte Seite des Gemäldes von einem kunstvoll gemalten halb durchsichtigen Vorhang eingenommen, der den Dargestellten zur Hälfte verschleiert. Für das singuläre Motiv sind drei ganz unterschiedliche Erklärungsversuche vorgebracht worden. Einerseits hat man vermutet, die Verschleierung könne auf die besondere Situation anspielen, in der Filippo Archinto sich damals befunden habe: Im Jahr 1556 war er vom Papst zum Erzbischof von Mailand ernannt worden, aber die Stadtregierung hatte ihm die Akkreditierung verweigert; er konnte

sein Amt nicht antreten und zog sich nach Bergamo zurück, wo er kurz darauf starb.⁵⁰ Nach dieser Lesart würde das Bild ihn als halben Erzbischof auf der Wartebank vor Augen führen. Eine ganz andere Interpretation rekurriert auf die dualistische Vorstellung eines qualitativen Unterschiedes zwischen links und rechts: Die linke Körperseite repräsentiere das irdische und sündige, die rechte hingegen das unsterbliche Wesen des Menschen; Tizian habe die irdische Seite des Archinto hinter dem Vorhang verschwinden lassen und sie dadurch gewissermaßen ausgelöscht.⁵¹ Die zwei Interpretationen zielen in diametral ent-



12 Baccio Bandinelli, Nikodemus und der Leichnam Christi. Florenz, Santissima Annunziata

voll (wenn auch nicht beweisbar) scheint mir die von Wedgwood Kennedy (Anm. 48), S. 168, geäußerte Vermutung, die Fassung in Philadelphia habe ursprünglich als Deckbild für das New Yorker Porträt gedient.

⁵⁰ Betts (Anm. 48).

⁵¹ James Hall, *The Sinister Side: How Left-Right Symbolism Shaped Western Art*, Oxford 2008, S. 115–120; vgl. auch Bredekamp (Anm. 48), S. 17f.

gegengesetzte Richtungen; gleichwohl ist ihnen *eine* methodische Voraussetzung gemeinsam: Beide gehen selbstverständlich davon aus, der Vorhang sei allegorisch zu verstehen – sei die Allegorie nun politischer oder theologischer Natur. Für die einen verweist der Vorhang auf die verweigerterte Akkreditierung (aber was für ein Interesse könnte Filippo Archinto daran gehabt haben, sein politisches Scheitern auch noch im Porträt zur Schau zu stellen?), für die anderen auf den Dualismus von irdischem und himmlischem Leib. Setzen wir den Fall, Tizian habe hier in der Tat eine (sei es politische, sei es theologische) Botschaft vermitteln wollen: Was könnte ihn dazu bewogen haben, dafür ausgerechnet die Metapher eines Vorhangs zu wählen, die ebenso voraussetzungsreich wie undurchsichtig erscheint? Zwischen dem tatsächlich sichtbaren Vorhang und der möglicherweise intendierten Botschaft klafft ein beunruhigend weiter Abstand; und man darf bezweifeln, ob ein zeitgenössischer Betrachter in der Lage gewesen wäre, diesen Abstand aus eigenen Kräften zu überwinden. Aber ist es überhaupt notwendig beziehungsweise auch nur plausibel, den Vorhang allegorisch zu verstehen? Könnte es nicht sein, dass Tizian einen Vorhang gemalt hat, der nicht als Metapher, sondern einfach als Vorhang zu begreifen ist?

Gehen wir vom Augenschein aus. Der leichte Vorhang fällt in parallelen Falten; nur in der unteren Partie des Bildes schwingt er etwas nach rechts, vielleicht von einem Windhauch bewegt. Der Blick des hinter dem Vorhang sitzenden Bischofs ist scharf auf den Betrachter gerichtet; aber was kann er sehen? Sein linkes Auge ist durch den Vorhang ganz verdeckt, das rechte nur zur Hälfte: Der senkrechte Rand des Vorhangs

scheint gerade durch die Pupille zu laufen. Demnach sieht der Erzbischof vom Betrachter genauso viel bzw. wenig, wie dieser vom Erzbischof. Freilich könnte der Prälat sich ein wenig neigen oder gar mit einer Hand den Vorhang zur Seite raffen – aber das ist nicht der Fall. Zwischen dem Sitzenden und dem Vorhang vor ihm kommt es zu keinerlei Berührung.⁵² Über die ganze Fläche des Stoffs läuft ein Muster aus weißen Tupfen in horizontalen Streifen: Deren paralleler Verlauf macht deutlich, dass der Vorhang vollkommen ungestört und senkrecht fällt. Der Abstand zwischen Vorhang und Erzbischof ist schwer abzuschätzen, scheint jedenfalls gering zu sein; von einem Luftraum ist hier nichts zu spüren. Merkwürdiger noch ist, dass dieser Abstand konstant zu bleiben scheint: Ob man nun das Gesicht des Erzbischofs anvisiert, dessen Brust oder die rechte Hand: der Abstand zum linken Rand des Vorhangs scheint konstant zu bleiben. Mit einer körperlichen Präsenz des schräg im Raum sitzenden Filippo Archinto ist das schlechterdings nicht in Einklang zu bringen. Dafür gibt es eine plausible Erklärung: Hinter dem Vorhang sehen wir nicht den Erzbischof, sondern dessen gemaltes Porträt. Der täuschend echt gemalte Vorhang ist nicht als Gardine im erzbischöflichen Empfangsraum, sondern als Schutzvorhang vor einem gemalten Bild zu verstehen.⁵³

Der Betrachter sieht einen illusionistisch gemalten Vorhang, der ein Bild verdeckt. Genau darin liegt der Schlüssel zum Verständnis des Gemäldes – und dieser Schlüssel lag für jeden gebildeten Zeitgenossen Tizians auf der Hand. Dies führt zu einem dritten Interpretationsansatz, wie er bereits von Jan Żarnowski (1938) und Ruth Wedgwood Kennedy (1964) vertreten wor-

⁵² Allenfalls könnte man meinen, dass die linke Hand des Erzbischofs mit dem Faltenfall des Vorhangs interferiert; aber das kann nicht sein: Bei einer realen sitzenden Gestalt müsste die Linke sich weiter hinten befinden als die Rechte (von den Knien ganz zu schweigen!).

⁵³ Zum Motiv der Vorhang-Bilder in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Kemp, *Rembrandt: Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt 1986, S. 24–34, 40f., 46–54. Die dort dargestellten Vorhänge bestehen allerdings stets aus undurchsichtigem, fes-

tem Material; dazu passt auch das, was in der Kunstliteratur der Zeit zu lesen ist (vgl. etwa das Zitat aus den *Considerazioni sulla pittura* von Giulio Mancini, 1628: *ibidem*, S. 27). Die Pointe bei Tizian wird dadurch zugespitzt, dass sein Vorhang (im Widerspruch zur schützenden Funktion) durchsichtig ist; er verdeckt – und verdeckt doch nicht.

⁵⁴ Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, 65f. Dazu Jan Żarnowski, *L'Atelier de Titien: Girolamo di Tiziano*, Lwów 1938 (Sonderdruck aus *Dawna Sztuka*, I, 2), S. 25; Wedgwood Kennedy (Anm. 48), S. 168.

den ist: Der das Bild verdeckende Vorhang verweist unverdeckt und unmissverständlich auf die vielleicht berühmteste Anekdote der antiken Künstlergeschichte. Plinius berichtet in der *Naturalis Historia* vom Wettbewerb zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios.⁵⁴ Zeuxis hatte ein Bild mit Trauben gemalt; diese sahen so echt aus, dass Vögel herbeigeflogen kamen und an der Tafel zu picken versuchten. Parrhasios führte daraufhin ein Bild vor, das von einem Vorhang bedeckt war; Zeuxis bat darum, diesen beiseite zu schieben – doch der Vorhang erwies sich als gemalt. Daraufhin

habe sich Zeuxis geschlagen gegeben: Er selbst habe bloß ein paar Vögel getäuscht; Parrhasios aber habe ihn, Zeuxis, zu täuschen vermocht. Vor dem Hintergrund der Plinius-Erzählung wird deutlich, in welche Richtung Tizian zielt. Er misst sich mit dem Sieger des antiken Künstlerwettbewerbs, um dessen Leistung abermals zu überbieten. Parrhasios hatte lediglich einen Vorhang gemalt; Tizian malt einen Vorhang, hinter dem ein Bild zu sehen ist – und es ist ein Bild von seiner eigenen, Tizians Hand. Wenn wir uns auf die ästhetische Illusion einlassen, dann ist der Vor-



13 Tizian, Bildnis des Filippo Archinto. Philadelphia Museum of Art

hang real, der Erzbischof hingegen ‘nur’ auf Leinwand gemalt. Besonders raffiniert ist der Effekt im unteren Viertel des Bildes. Hinter dem hellen, gefältelten Vorhang wird die weiße, plissierte Soutane des Erzbischofs sichtbar; den Vorhang haben wir uns als real zu denken, die Soutane hingegen als gemalt, als Element des vom Schleier geschützten Bildes. Die zwei Stoffe haben somit einen ganz unterschiedlichen ontologischen Status; dennoch lässt Tizians diaphane Farbgestaltung sie miteinander verschmelzen, als ob sie eins wären. Tatsächlich brauchen wir nur die Illusion außer Kraft zu setzen, um zu sehen, dass der Vorhang ebenso gemalt ist wie die Soutane auch: Wir haben es nicht mit unterschiedlichen Realitätssphären, sondern ‘nur’ mit Farbe auf Leinwand zu tun. Parrhasios hatte ein Meisterstück der Illusion geliefert, ein perfektes *Trompe-l’œil*; Tizian zielt über die Täuschung hinaus, indem er dem Betrachter das Bild von einem Tizian-Bild vor Augen führt: ein Meta-Bild, das die Illusion auf die Spitze treibt und gleichzeitig konterkariert; eben dadurch macht es die Kunst des Malers zu seinem zentralen Thema.⁵⁵

Ein selbstreferentieller Moment ist der Sitzstatue des Lorenzo (Abb. I), der Gruppe Bandinellis (Abb. I2) und dem Gemälde Tizians (Abb. I3) gemeinsam. Umso deutlicher werden vor der Folie solcher Gemeinsamkeit die Unterschiede. Bandinelli inszeniert sich als frommen Künstler und neuen Nikodemus, der sein eigenes Werk stützend zur Schau trägt. Tizian erweist sich als *pictor doctus*, der auf den antiken Wettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios anspielt, um den Sieger seinerseits auszustechen. Unmissverständlich ist in beiden Fällen der Selbstverweis

auf den Künstler: Bei Tizian ist es schlechterdings unmöglich *nicht* zu bemerken, dass der virtuoso gemalte Vorhang der eigentliche Hauptgegenstand des Bildes ist und dass der Person des Porträtierten allenfalls nachgeordnete Bedeutung zukommt. Aber auch bei der Gruppe in der Santissima Annunziata dürfte kaum ein zeitgenössischer Betrachter übersehen haben, dass der fromme Nikodemus die charakteristischen Bildniszüge des Baccio Bandinelli aufweist. Ganz anders geht Michelangelo vor. Er beruft sich weder auf Heiligenlegenden noch auf die antike Kunstliteratur, sondern ganz schlicht auf das eigene Handwerk. Als Probe davon liefert er dem Betrachter einen perfekt gearbeiteten, aber doch relativ unscheinbaren Marmorquader. Dieser fungiert gewissermaßen als Signatur, stolz und bescheiden zugleich. Vor allem aber ist er, in eklatantem Gegensatz zu Tizians Vorhang, von subtilster Unauffälligkeit. Diese Unauffälligkeit hat ihre Wirkung nicht verfehlt: Es kommt nicht von ungefähr, dass der Quader nahezu fünfhundert Jahre lang in keiner Beschreibung des Werkes erwähnt worden ist. Gerade darüber hätte sich Michelangelo wahrscheinlich gefreut.

Eine erste, damals noch rudimentäre Fassung meiner Deutung des Gegenstandes, auf den die Statue des Lorenzo de’ Medici ihren linken Ellbogen stützt, habe ich im Mai 2012 Kollegen und Stipendiaten des Kunsthistorischen Instituts in Florenz vortragen dürfen, vor Ort in der Sagrestia Nuova; für die Gelegenheit dazu danke ich Hannab Baader und Gerhard Wolf. Hinweise, Kommentare und hilfreiche Kritik verdanke ich außerdem vor allem Horst Bredekamp, Costanza Caraffa, Maria Luisa Catoni, Stephen Greenblatt, Sonja Grund, Nicole Hegener, Michael Pfanner, Raphael Rosenberg, Michael Squire und Samuel Vitali. Für die sorgfältige Formatierung des Textes bedanke ich mich bei Antje Radeck.

⁵⁵ Tizian ist natürlich nicht der erste, der sich auf ein solches Spiel einlässt. Ein berühmtes Beispiel für Selbstreferentialität stellen Bilder dar, auf denen eine täuschend echt aussehende Fliege zu sehen ist: Dazu ausgezeichnet Harald Jurković, “Das Bildnis mit der Fliege: Überlegungen zu einem ungewöhnlichen Motiv in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts”, *Bel-*

vedere, X (2004), I, S. 4–23; vgl. auch Omar Calabrese, *L’art du trompe-l’œil*, Paris 2010, S. 136–144, der unter dem Stichwort “surface contre profondeur” auch auf das Fliegenmotiv eingeht. Zur Selbstreferentialität der Malerei in späterer Zeit vgl. Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge 1997, bes. S. 53–63.

Michelangelo's seated statue of Lorenzo de' Medici created for the nobleman's grave in the Sagrestia Nuova of San Lorenzo supports its left elbow on an object that scholars generally call a casket. Closer inspection, however, reveals that it depicts neither a casket nor any other object of use; it is quite simply a carefully smoothed ashlar block decorated with a mask. This detail has consequences for the way Michelangelo transformed his material, stone, into a subject of his art. Stone as a subject, in turn, directs our attention to the artistic production of the work. Although Michelangelo completed this particular seated statue, it thus leads to a better understanding of all the sculptures he left unfinished – a phenomenon that struck his contemporaries as a conspicuous characteristic of his art and that since then has provided the occasion for a wide range of interpretations. Michelangelo's peculiar way of alluding to the artistic process itself is finally compared with other examples of self-referentiality in the work of Baccio Bandinelli and Titian.

Fotos ohne Provenienzzangaben, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut: Abb. 1, 5, 6, 11. – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut (Ivo Bazzecchi, Florenz): Abb. 2, 9. – Alinari, Florenz: Abb. 3. – Nach Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564: Das vollständige Werk, Köln u. a. 2007: Abb. 4. – Nach Martini (Anm. 18): Abb. 7. – Nach Boccasatte (Anm. 20): Abb. 8. – Nach Krauth/Sales Meyer (Anm. 29): Abb. 10. – Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut (Luigi Artini, Florenz): Abb. 12. – Nach Art and Illusions (Anm. 48): Abb. 13.