

Die *la*

Antike im Bildungsgange

MICHELANGELO'S

von

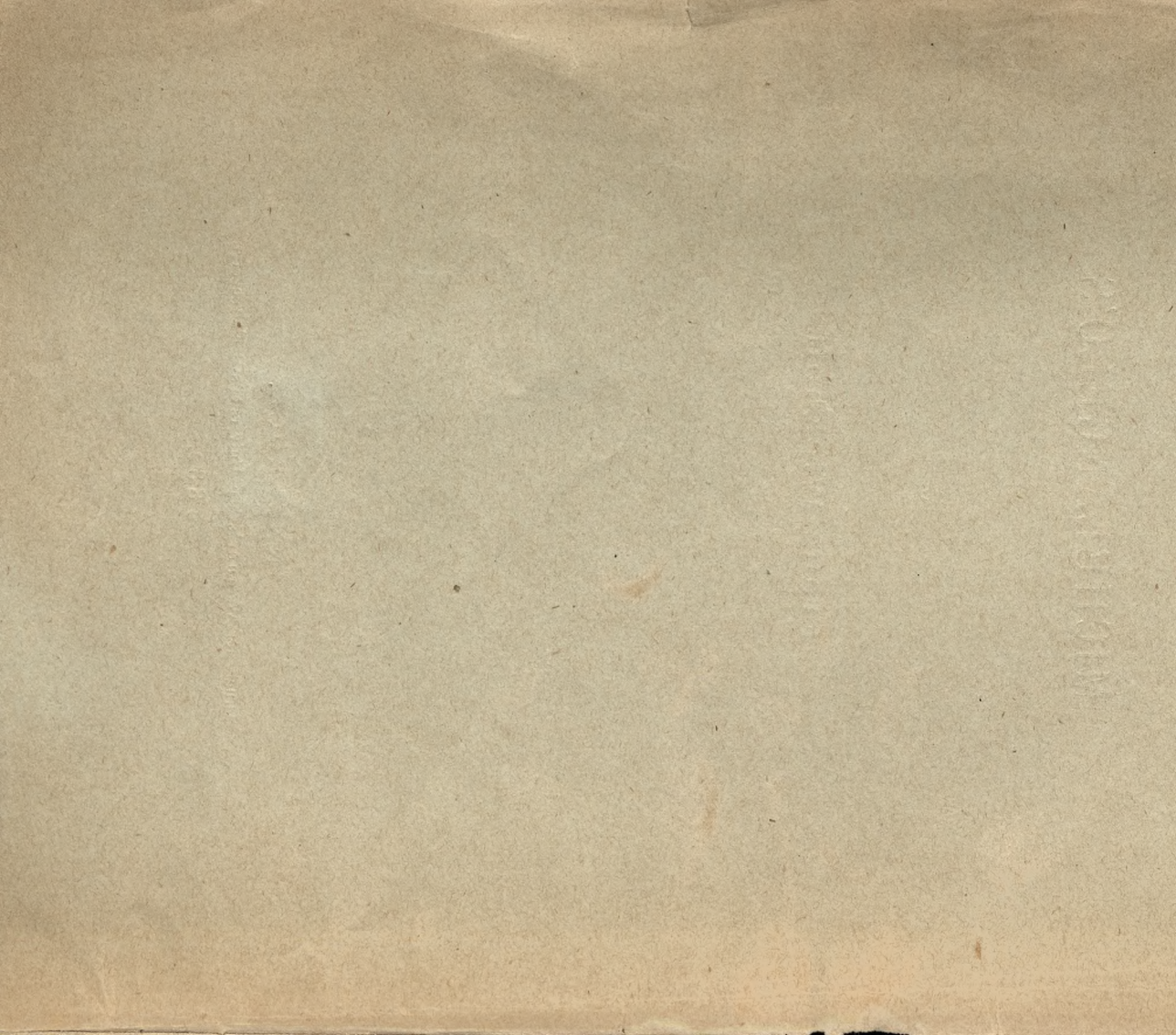
Franz Wickhoff.

---

INNBRU

Druck der Wagner'schen Buchdruckerei.

1882.



AKADEMJA  
UMIĘT - IIMZR W  
NAUKOWA  
AKSTOP - STACJA

952-  
XIII

✓  
Jan. 30/82

Die

Antike im Bildungsgange

MICHELANGELO'S

von

Franz Wickhoff.



INNSBRUCK.

Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei.

1882.

Antike im Bildungsgange

MICHELANGELO'S



264755

~~N. 208~~

LEINBRUCK

Druck der Wagnerschen Universitäts-Buchdruckerei

1882

583 c 1978



## Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's

von

**Franz Wickhoff.**

Die Frage in wie weit die italienischen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts durch antike Formen und Vorstellungen beeinflusst wurden, die Frage also ob wir auch für die Malerei und Plastik das grosse Wort Vasaris vom *rinascimento dell' arte* in dem Sinne einer Wiedergeburt des Alterthums mit ebenso gutem Rechte gebrauchen wie für die Baukunst und Literatur, oder ob das Wort *Renaissance* in jener Bedeutung, die ihm heute unterlegt wird, für die nachbildenden Künste nicht missbräuchlich angewendet wird, ist noch keineswegs beantwortet, und wird sich auch so bald nicht vollständig beantworten lassen. Erst für wenige Künstler wurde nachzuweisen versucht, welche von den antiken Bildwerken sie zur Nachahmung angeregt hätten, oder welche antike Stoffgebiete sie etwa bevor-

zugten <sup>1)</sup>. Anton Springer hat durch seinen Aufsatz „die Anfänge der Renaissance in Italien“ <sup>2)</sup> auch hier wieder als erster die Forschung auf dieses Gebiet geleitet. Diese so wie andere Arbeiten beschäftigen sich vorwiegend mit Raffael. Wir dürfen nun nach seiner grossen Biographie dieses Künstlers, in welcher seine bisherigen Studien zusammengefasst und durch die Resultate seiner neuen Forschungen bereichert vorliegen <sup>3)</sup>, den grössten Theil der einschlägigen Fragen in Betreff Raffaels als gelöst betrachten. Für Michelangelo war Springer die grosse Aufgabe vorbehalten, den Künstler und Menschen mit Benützung des neuen urkundlichen Materiales zum ersten Male vom wissenschaftlichen Standpunkte aus zu schildern. Bei dieser grossen Neugestaltung von Michelangelo's Leben, das einen bleibenden Platz unter den Denkmälern unserer Literatur behaupten wird, war es, möchte man glauben, von vorne herein ausgeschlossen auf Details, wie die Abhängigkeit dieser oder jener Statue und Zeichnung von einem oder dem anderen Werke der Antike einzugehen. Dennoch wurde Vieles berührt, das Wichtigste ausgeführt.

Vorliegende Arbeit, welche die Einflüsse, die Michelangelo in seiner Jugend von der Antike her empfangen hat, und die Nachwirkungen solcher Einflüsse in späteren Jahren verfolgen will, muss Springers Darstellung der einzelnen Punkte als bekannt voraussetzen. Es dürfte daher überflüssig sein, sich in jedem einzelnen Falle auf dieses Werk, das in aller Händen ist, zu beziehen.

Bei einer kurzen Uebersicht der florentinischen Kunst des Quattrocento würde es zu weit führen auf jene Künstler einzugehen, die an den Einfassungen der Domthüren zuerst antike Motive verwendeten <sup>4)</sup>, es mag genügen mit Filippo Brunelleschi zu beginnen, der durch die Einbürgerung antiker Bauformen in Florenz als der eigentliche Begründer der Renaissance des Alterthums gelten darf. Gleich in der ersten seiner wenigen plastischen Arbeiten, dem Concurrenzentwurf für die Thüre des Baptisteriums, hat er die Gestalt des knienden Isaak mit einer vollendeten anatomischen Durchbildung ausgeführt, die das Studium antiker Vorbilder nicht verkennen lässt; ja er konnte

---

<sup>1)</sup> Von Richard Förster wurden die Malereien der Farnasina (Farnesina-Studien, Rostock 1880), von Henry Thode die Raffaelstecher (Die Antiken in den Stichen Marcantons etc, Leipzig 1881), daraufhin untersucht. <sup>2)</sup> Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867. <sup>3)</sup> A. Springer, Raffael und Michelangelo, Leipzig 1878. Auch die von ihm angeregte Arbeit Franz Pulszky's „Beiträge zu Raffaels Studium der Antike, Leipzig 1877“ konnte benützt werden. <sup>4)</sup> Vergl. H. Semper, die Vorläufer Donatello's in A. v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, II, Leipzig 1870, S. 1 ff.

es sich nicht versagen eine antike Statue in sein Relief aufzunehmen. In einem der Knechte hat er das berühmte Motiv des Dornausziehers nachgebildet <sup>1)</sup>, die erste antike Statue also, der wir auf einem modernen Kunstwerke begegnen. In der Concurrenz unterlegen tritt er in Gemeinschaft mit dem jungen Donatello seine Reise nach Rom an, und nützt der Entwicklung der Kunst vielleicht durch Hinweisung des jüngeren Freundes auf die antike Sculptur noch mehr, als durch die eigenen plastischen Arbeiten. Beide zeichnen mit unermüdlichen Fleisse was sie von Ueberresten des Alterthums erreichen konnten, und graben um neue Muster zu gewinnen, selbst nach antiken Werken. Doch hatten auch die übrigen Florentiner, Nanni di Banco vor allen, das Studium der Antike nicht vernachlässigt. Als dieser die Bilder der vier gekrönten Heiligen in einer Nische von Orsanmichele aufzustellen hatte, nahm er römische Togafiguren zum Vorbilde, die er in seiner biederen Weise, so gut er es eben vermochte in Köpfen und Gewand nachbildete. Ghiberti, aus einer anderen, der Antike diametral entgegengesetzten Richtung, dem malerischen Stil der Trecentisten herausgewachsen, wusste in seiner Begeisterung für das Alterthum hier und dort in seinen grossen Reliefs antike Motive anzubringen und das fremdartige glücklich mit der eigenen Weise zu verschmelzen. Unbestritten am meisten aber hatte sich Donatello in den antiken Geist eingelebt. Bei ihm wird man keine Figur mehr finden, die der Antike genau nachgebildet ist, keine mehr, die geradewegs in eine moderne Composition gestellt wäre. Er benützt seine Kenntniss der Alten, man möchte sagen zu einem Wetteifer mit denselben, indem er in seinen Figuren mit anderen Mitteln und durch immer neues Studium der Natur jenen an Würde und Wahrheit gleichzukommen sucht. Nur an untergeordneter Stelle an Balustraden, an Waffenstücken und dergleichen bildet er antike Reliefs nach, gleichsam wie einen kostbaren Schmuck, den er seinen Werken anlegt. Auf Einzelnes wie auf den Triumph am Helme des Bronzedavid hat Hanns Semper <sup>2)</sup>, auf Anderes E. Müntz <sup>3)</sup> aufmerksam gemacht.

Als es galt ein Haus durch einen Bilderfries zu verzieren, den für Cosimo erbauten Palast Riccardi, wandte er dasselbe Princip an <sup>4)</sup>. Eine Reihe von Medaillons schlingt sich über den Säulen des Erdge-

<sup>1)</sup> Schon bemerkt von L. Cicognara, *Storia della scultura*, edit. seconda, Prato 1824, Vol. 4. Lib. IV. Cap. 4, S. 183. <sup>2)</sup> H. Semper, *Donatello*, Wien 1875. p. 271. <sup>3)</sup> E. Müntz, *les precursors de la renaissance*, Paris 1882, S. 70, 71

<sup>4)</sup> Auch die Verzierung des Sockels des Gattamelata durch eine Gräberthüre, ein Motiv, das antiken Sarcophagen entlehnt ist, darf hier angezogen werden.



schosses um den Hof, verziert abwechselnd durch Wappen und antike Darstellungen <sup>1)</sup>). Man hat die Abhängigkeit dieser Reliefs schon frühe erkannt: „ohne Zweifel“, sagt Gori <sup>2)</sup>, nachdem er die Reliefs am Palazzo Riccardi beschrieben, und schon für den Diomedes mit dem Palladium und den Faun mit dem Kinde auf der Schulter die antiken Originale nachgewiesen hat (für das letztere Relief unrichtig), „sind auch die anderen Embleme aus alten Gemmen oder Monumenten genommen“. Für vier weitere hat E. Müntz die antiken Gemmen beigebracht und abgebildet <sup>3)</sup>).

Die Classe von Denkmälern, aus der Donatello die Auswahl zur Nachbildung getroffen, ist uns wichtig. Es ist hervorgehoben worden <sup>4)</sup>, wie sehr der Reliefstil Donatellos von jenem der antiken Sarcophage oder der anderen in Italien vorliegenden römischen Denkmäler abweicht. Und mit Recht nimmt uns das bei einem Künstler Wunder, der doch sonst aus der Antike so viele Belehrung schöpfte. Donatellos Art die Reliefs in zwei oder drei übereinander liegenden Flächen, die einzelnen Figuren oder Glieder in diesen Lagen jedoch so flach als

---

<sup>1)</sup> Photographirt von G. Brogi in Florenz Nr. 4713—4720. <sup>2)</sup> Dactyliothea Smithiana Vol. II cap VII, citirt bei Cicognara a. a. O. Vol. 4, S. 122. <sup>3)</sup> a. a. O. S. 70, 191 und Tafel hierzu. Da die Reihe bei Müntz nicht vollständig ist, in der Benennung der Gegenstände kleine Irrthümer unterlaufen sind, stellen wir hier die Reliefs und ihre Vorbilder übersichtlich zusammen.

I. Diomedes mit dem Palladium, nachgewiesen bei Gori am a. O., die nachgebildete Gemme in Neapel, im grossen Gemmenverzeichniss von Tassie: A descriptive catalogue of anc. and modern gems, London 1791 Nr. 9411.

II. Faun mit dem Bachuskinde auf der Schulter (bei Gori, Hercules mit Eros), die nachgebildete Gemme in Neapel, abgebildet Museo Borbonico II. Tav. XXVIII.

III. Bachus findet Ariadne auf Naxos nach einer öfter wiederholten Darstellung auf Gemmen z. B. in Lipperts Dactyliotheke Nr. 383; 384.

IV. Bachus und Ariadne von Psychen und Eroten im Triumph geführt (bei Müntz Triumph des Amor), die nachgebildete Gemme bei Tassie Nr. 3116 (als Aurora und Cephalus).

V. Daedalus bindet dem Icarus die Flügel an (bei Müntz Orakel die nachgebildete Gemme bei Tassie Nr. 3737.

VI. Odysseus und Athena (bei Müntz Neptun und Athena), die nachgebildete Gemme bei Tassie Nr. 1768.

VII. Centaur, die nachgebildete Gemme bei Tassie Nr. 4441.

VIII. Ein gefesselter Barbar vor einen Feldherrn geführt der auf dem suggestus steht. Für diese Darstellung bildet das Original keine Gemme, sondern die linke Schmalseite eines Sarcophages, jetzt im selben Palaste Riccardi, zu Donatellos Zeiten beim Baptisterium aufgestellt, vergl. Dütschke, Antike Bildw. in Oberit. Leipzig 1874—1880, III Nr. 105.

<sup>4)</sup> Cicognara a. a. O. Vol. IV p. 103.

möglich zu arbeiten, wie es besonders bei den Antoniuswundern im Santo zu Padua, bei den Orgelbalustraden für S. Maria del fiore, den Kanzelreliefs in Prato und endlich, um die Beispiele nicht zu häufen, bei unseren Medaillons hervortritt, erklärt sich leicht aus den Vorbildern für eben diese. Im Cameo, vornehmlich im mehrfarbigen, ist diese Art der Behandlung unerlässlich, da sonst die verschiedenfarbigen dünnen Lagen des Steines nicht gehörig ausgenützt werden könnten. An dieser Art von Kunstwerken, für welche die Renaissance eine besondere Vorliebe hatte, gewann Donatello seinen Reliefstil, so dass die Medaillons nicht nur ihrer Composition nach, sondern auch der Art ihrer Ausführung nach, als vergrösserte Gemmen gelten können <sup>1)</sup>.

Wie schon erwähnt kommen jedoch diese directen Nachbildungen der Antike nur als gelegentlicher Schmuck vor. Doch wenn er auch in grösseren Compositionen antike Kunstwerke nicht direct nachahmt, so ist hingegen ihre Einwirkung selten zu verkennen. Als Beispiel möge der Bronzedavid gelten; die Bildung des Gesichtes, besonders des Nasenrückens und der Brauen, das leise Senken des Hauptes während die langen Locken nach vorne über die Brust fallen, die Bildung des Brustkastens, weisen auf das Beispiel der Alten, vor allem aber der Mangel jedes Gewandes. Es war kein Grund vorhanden, weder durch die biblische Erzählung, noch durch die künstlerische Uebung der vergangenen Jahrhunderte war es bedingt den jungen Helden in solcher Weise darzustellen. Die Nacktheit ist nicht einmal eine sehr glückliche Charakterisirung des Hirten, den wir uns besser, wie es auch Donatello bei seinen anderen Davidstatuen vorgezogen hat, mit Lederkoller oder leichter Tunica bekleidet denken. Der Grund lag im Innern des Künstlers, der die Freude der Alten an der menschlichen Gestalt mitgenossen hatte, und nun, was er in vollen Zügen in sich gesogen, vor seinen Zeitgenossen in unverhüllter Schönheit aufstellen wollte.

Unter den mannigfaltigen Richtungen, welche Donatellos reicher Geist eingeschlagen, ist aber weniger jene auf das Alterthum gerichtete, als vielmehr seine naturalistische den Bedürfnissen und Wünschen der jüngeren Generation von Künstlern entgegengekommen. Am Beginne der zweiten Hälfte des Quattrocento hatte sich die florentinische Plastik von der Antike abgewandt, und versuchte vielmehr

---

<sup>1)</sup> Auch sein berühmtes flaches Relief der „stacciato“ scheint mir mit dieser Monumentengruppe zusammen zu hängen; denn nirgends sonst als in den Intaglios ist jenes leise in den Grund verfließende Relief vorher in der Kunst aufgetreten, Assyrisches oder Athellenisches heranzuziehen scheint mir zu gewagt.

die Besonderheiten der Natur wiederzugeben. Vielleicht beruht unser Entzücken vor Werken wie dem David des Verrocchio, nachdem Jahrhunderte voll präventiös vorgetragener Antike dazwischen liegen, eben darin, dass sie von jeder Reminiscenz an das Alterthum frei sind <sup>1)</sup>, freier noch als die Werke des Mittelalters. Das Motiv des David von Verrocchio, die Kühnheit, das Missverhältniss zwischen den knochigen Extremitäten und dem schmalen Thorax eines heranwachsenden Knaben darzustellen, kann als bester Gegensatz gegen die antikisierende Richtung, wie sie sich im Bronzedavid des Donatello ausspricht, gelten.

In allen Perioden der Kunstgeschichte treffen wir neben den voranschreitenden bahnbrechenden Meistern auf beschränktere timide Naturen, die an der alten Weise festhalten. Einen solchen Künstler, der noch in später Zeit treu an der antikischen Richtung festhält, treffen wir in dem Schüler Donatello, Bertoldo, dem Lehrer des Michelangelo. Er war als geschickter Bronzearbeiter an Donatello's Seite gewesen <sup>2)</sup>, hatte einen Theil von dessen künstlerischem Nachlasse geerbt, war von den Mediceern verwendet worden, die unvollendeten Bronzegüsse der Kanzeln für S. Lorenzo zu Ende zu bringen <sup>3)</sup>, und von Lorenzo Magnifico, als Aufseher über seine Antiken gesetzt, beauftragt worden, die jungen Künstler bei ihren Studien darnach zu leiten und zu überwachen <sup>4)</sup>. E. Müntz hat in seinen *Précurseurs* <sup>5)</sup> eine gute Uebersicht über die Bildung der florentinischen Antikensammlungen gegeben, und die hohe Schätzung von Donatello's Kennerschaft hervorgehoben. Die bedeutendste dieser Sammlungen war unstreitig die eben genannte der Mediceer. Gegründet durch den alten Cosmo, vermehrt durch seine Söhne, und vor allen durch seinen Enkel Lorenzo, bestand sie aus Statuen, Medaillen und Gemmen. Die Gegenstände der Kleinkunst, nach dem Tode des grossen Kunstsammlers Papst Paul II. bedeutend durch Ankäufe aus dessen Nachlass vermehrt, standen in Schränken im mediceischen Hause. Die Marmorarbeiten waren im Garten bei der Klosterkirche von S. Marco aufgestellt, in dessen Casino eine Sammlung werthvoller Handzeichnungen verstorbener Künstler, des Paolo Uccello unter anderen, verwahrt wurde, vor allen jene des Brunelleschi und Donatello, worunter

---

<sup>1)</sup> Die mythologischen Vorwürfe auf den Skizzenblättern Verrocchios: Venus, Putten und dergleichen sind formal von der Antike unabhängig; nur der Oberleib einer Sphinx scheint mir auf die Tazza Farnese zurückzugehen, die damals im Besitze der Mediceer war. <sup>2)</sup> Vasari (Lemonnier) III 261, 267. <sup>3)</sup> Vas. (Lemonnier) XII 162. <sup>4)</sup> Ebendort und VII 204, X 346. <sup>5)</sup> Cap. IV u. V.

sich manches von ihren Aufnahmen nach der Antike befunden haben mag <sup>1)</sup>.

Michelangelo war vierzehnjährig zu Domenico Ghirlandaio in die Lehre gegeben worden und zeichnete mit anderen jungen Leuten zuweilen im Garten von S. Marco. Bald entwickelte sich ein starker Gegensatz zwischen Ghirlandaio und seinem [selbstbewussten Schüler, der dem Lehrverhältniss ein schnelles Ende setzte. Als Michelangelo der grosse Künstler geworden war, und alle mit Stolz auf ihn als auf den ersten Mann Italiens blickten, suchte der Sohn des Domenico Ghirlandaio es darzustellen, als ob die Welt „die Vortrefflichkeit und Göttlichkeit“ des Michelangelo der Unterweisung durch seinen Vater zu danken habe <sup>2)</sup>.

Auch wenn die tiefe innerliche Verschiedenheit des Kunststiles zwischen Michelangelo und Ghirlandaio nicht ein gültiger Beweis ist, dass jene kurze Schülerschaft auf ersteren ohne nachhaltige Wirkung war, darf einen Beweis aus äusserlichen Merkmalen nicht ausser Acht lassen. Giovanni Morelli betont mit Recht zu wiederholten Malen, wie die Gleichheit der Technik in der Ausführung von Handzeichnungen ein wichtiges Kennzeichen für den Schulzusammenhang biete. Alle Jugendzeichnungen des Michelangelo sind, ob Skizzen oder Studien, mit der Feder entworfen und ausgeführt. Nicht dass sich nicht auch bei den florentinischen Malern aus der Gruppe des Filippo Lippi, welcher wir Ghirlandaio als ihren hervorragendsten Vertreter zu rechnen müssen, auch Federzeichnungen fänden, aber es sind doch nur Skizzen, und zumeist verdächtige. Alle Studien aber, sei es nach Köpfen, einzelnen Gliedmassen, Draperien u. s. w. sind mit dem Pinsel ausgeführt, weiss aufgehört, und höchstens mit der Feder umrissen; Entwürfe für Compositionen mit der Feder umrissen und die Schatten leicht aufgetuscht. Es ist klar, dass Michelangelo von hier seine Zeichenweise nicht haben konnte. Sein Verfahren finden wir jedoch früher bei den Plastikern. Schon die Medailleure, Pisanello z. B., hatten mit der Feder gezeichnet, aus der Schule des Donatello ist uns eine Grablegung im Louvre erhalten, und Verrocchio endlich, von dem eine ziemliche Anzahl echter Zeichnungen vorliegt, zeichnet meistentheils mit der Feder. Michelangelo also, der nicht in der Weise der florentinischen Maler, sondern in jener der Bildhauer zeichnete, muss sich diese Manier von einem Bildhauer angeeignet haben. Bei seinen Uebungen im Mediceischen Garten war Lorenzo il Magnifico auf sein grosses Talent aufmerksam geworden,

<sup>1)</sup> Vasari (Lemonnier) VII, 204. <sup>2)</sup> Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo c. V.

und erlangte leicht, dass er aus der Werkstatt des Ghirlandaio, in der er sich nicht behaglich fühlte, genommen wurde, und sich ganz der Sculptur unter dem Lehrer Bertoldo widmen durfte. Von diesem also hat er Donatello's Zeichenweise übernommen. Ein feinsinniger Kunstkenner in Florenz, der Canonicus Vincenzo Borghini hatte noch bei Lebzeiten Michelangelo's diese enge Verwandtschaft der Zeichnungen beider Künstler erkannt. Er wandte den durch Marsilio Ficino in der florentinischen Gelehrtenwelt populär gewordenen Ausspruch über Philo: „aut Philo platonizat; aut Plato philonizat“ auf jene beiden an, indem er über nebeneinander geklebte Zeichnungen des Donatello und Michelangelo die Worte schrieb: Ἡ Δωνάτος Βοναρόρι ωτίζει Ἡ Βοναρόριωτὸς Δωνατίζει <sup>1)</sup>.

Von den Arbeiten des Lehrers, der Michelangelo zur Antike leiten durfte, ist wenig erhalten: ausser einer Medaille auf den Türkenskaiser nur das Bronzerelief einer Schlacht im Museo Nazionale zu Florenz <sup>2)</sup>. Von links her stürmt eine Schaar Reiter in einer Doppelreihe. Schwer gerüstet wettern sie mit Keulen gegen eine Schaar nackter Männer, deren Rosse schon gestürzt sind und zu ihren Füßen verenden. Dem Unterliegen nahe, wehren sich die Angegriffenen mit der Kraft der Verzweiflung. Der Anlass der Schlacht bleibt uns nicht verborgen, rechts am Rande der Bildfläche steht eine nackte Frau (nackt bedeutet für die Frührenaissance antik), welche die Hand wie ergriffen an die Brust drückt und ihre Blicke einem Manne zuwendet, der ernst und düster von der anderen Seite der Tafel auf sie herüber sieht. An den Rändern des Reliefs erheben sich zwei Victorien den Fuss auf einen gekrümmten Gefesselten gestellt, den Sieg der einen, das Unterliegen der anderen Partei bezeichnend. Die Bedeutung der Composition erklärt uns die schöne Frau, um die sich der Kampf dreht; wir werden an nichts anderes als an die Kämpfe um Helena vor Ilion denken können, um so mehr als dem mediceischen Kreise, für welchen dieses Relief entstanden ist, Homer vertraut war Polizian, der Freund und Hausgenosse Lorenzos, hatte die Ilias vom zweiten Gesange an zu übertragen versucht.

Es sind uns manche antike Sarcophage mit Schlachtdarstellungen erhalten <sup>1)</sup>, keinen hat Bertoldo direct benützt, aber im Ganzen der Composition so wie in einzelnen Details sich enge an dieselben ange-

<sup>1)</sup> Vasari (Lemonnier) III, 269. <sup>2)</sup> Photographie von Brogi in Florenz Nr. 3486.

<sup>3)</sup> Vergl. K. O. Müller, Handb. der Arch. 3. Ant. S. 727 §§ 419, 5; Dütschke Ant. Bildw. in Oberit. Leipzig 1874—80 II S. 191 Nr. 407; Matz-Duhn, Ant. Bildw. in Rom, Leipzig 1880—81, II 423 ff. Nr. 3319—3331.

schlossen <sup>1)</sup>. Die Victorien mit den Gefesselten darunter kommen auf Schlachtsarcophagen vor <sup>2)</sup>, der düster blickende Mann zur Rechten, den wir wohl Hector nennen müssen, ist dem Motiv eines gefesselten Barbaren nachgebildet <sup>3)</sup>, die nackte Frau nach dem Schema der knidischen Venus gestellt. Die Eintheilung der Reiter und Kämpfer in drei Reihen übereinander, mit der wenigen Luft über ihnen, schliesst sich eben so enge an die antiken Sarcophage an, als sie von den Schlachtdarstellungen älterer Florentiner z. B. des Paolo Uccello oder des Ghiberti abweicht. Man darf vor diesem Bildwerke sagen, dass keiner von Bertoldos toskanischen Zeitgenossen, vielleicht auch keiner seiner Vorgänger so nahe an die Antike herangekommen ist.

In ähnlichem Verhältnisse zu alterthümlichen Vorlagen steht der Revers der Medaille auf Mahomet II <sup>4)</sup>. Der Sultan nackt, nur mit der flatternden Chlamis über den Rücken, in der erhobenen Rechten die Victoria, steht auf der Brüstung eines antiken Triumphwagens. In dessen Korb stehen drei besiegte Provinzen als nackte Frauen mit Mauerkronen, von einem Strike umwunden, dessen Ende der Sultan in der Linken hält. Die Biga wird von einem gerüsteten Soldaten geführt. In einem Abschnitte unten zu Seiten der Inschrift Neptun und Tellus gelagert, in Art der Zwickelfiguren auf antiken Architecturen. Das Führen der Rosse findet sich auf dem Titusbogen und auch sonst, die Provinzen sind der bekannten Gruppe der Grazien nachgebildet, der Sultan jugendlichen Imperatorenstatuen. Und doch ist alles unantik: Die Stellung des Siegers auf der Balustrade statt in dem Korb des Wagens, die Versetzung der Unterworfenen dorthin, anstatt dass sie dem Wagen nachgehen sollten, endlich ihre Nacktheit beweisen die naive Freiheit, mit welcher der moderne Künstler ein neues gefälliges Gebilde geschaffen hat.

Von dieser Liebe zur Antike, von diesem engen Anschlusse an dieselbe, gibt noch ein anderes Werk Zeugniß, das wir, wie ich glaube, mit gutem Grunde demselben Künstler zuschreiben dürfen. Schon die religiösen Reliefs an den Pergami für S. Lorenzo, die, wie er-

<sup>1)</sup> Manches damals bekannte mag für uns wieder verloren sein, so ist die nahe Verwandtschaft der zwei nackten Rückenfiguren auf dem Relief Bertoldos mit ebensolchen auf dem Sarcophage Mendola (abgeb. Monumenti inediti dell' inst. di corrispondenza archeol. Rom I Tav. 30), der zu unseren Zeiten entdeckt wurde, auffallend. <sup>2)</sup> Matz-Duhn a. a. O. II Nr. 3331, abgeb. Gall. Giustiniana II Tav. 134. <sup>3)</sup> Matz-Duhn II Nr. 3319; Nr. 3330 abgeb. Gall. Giust. II Tav. 72; für dasselbe Motiv an Statuen zu vergleichen Dütschke II Nr. 7, 69, 70. Clarac. 2161 K, 2161 E, 2161 B, 2161 F. <sup>4)</sup> Abgeb. Jahrbücher der königl. preuss. Kunsts. III 1882, Friedländer, Schaumünzen Tafel XXXII.

wähnt, Bertoldo von der Gusskante reinigen musste, zeigen in ihrer Architectur, besonders in den trennenden Gebäuden mit Giebeln, Anlehnung an spätrömische Reliefs. Vor allen bemerkenswerth ist der Fries mit Eroten <sup>1)</sup>; einzelne Gruppen zwar, wie sie Donatello an den Chorschranken im Dome, oder auf der Kanzel in Prato gebildet, mehrere aber noch nach antiken Motiven.

Centauren in wilder Geberde mit Keulen auf den Schultern stehen dort als Träger einer Schrifftafel, die einzelnen Erotenspiele werden durch Paare antiker Vasen getrennt, und an den Enden des einen Frieses stehen, so recht um der Freude an antiken Darstellungen genug zu thun, die Pferdebändiger vom Monte Cavallo. Die Vorwürfe der sich öfter wiederholenden Erotenspiele hängen mit antiken Darstellungen zusammen. Erstens die Aufrichtung einer Herme: eine Gruppe von vier Figuren ist genau (nur dass die Männer und Frauen dort hier in Eroten verwandelt sind) dem Relief einer antiken Thonlampe nachgebildet <sup>2)</sup>, doch hat der Künstler der Kanzel die Gruppe um eine fünfte Figur vermehrt und beiderseits einen Beifall klatschenden Putto hinzugefügt. Auf dem zweiten Relief, der Erziehung des jugendlichen Bacchus — dem Knaben wird das Gehen gelehrt — steht der Künstler der Antike schon freier gegenüber; die antiken Darstellungen auf Sarcophagen haben kaum mehr als eine Andeutung der Handlung gegeben. Das dritte Relief zeigt uns die von den Sarcophagen her so bekannten schwebenden Eroten <sup>3)</sup>, welche dort gewöhnlich eine Schrifftafel oder ein Medaillon halten; hier erscheinen sie mit den Straussenfedern der Medici. Eroten mit Fruchtkörben und sich umarmende Erotenspaare, entfernt an Amor und Psyche erinnernd, sind hinzugefügt. Auf dem letzten Relief hat sich der Künstler wieder von jeder formellen Anlehnung an die Antike freigehalten, geistig ist er ihr in dieser jauchzenden Composition vielleicht am nächsten gekommen <sup>4)</sup>: Die Eroten fahren über Meer, zuvorderst ein dicker Knabe, der das Segel richtet, rückwärts macht ein kleiner

<sup>1)</sup> Photographieen von Alinari in Florenz Nr. 7790 und 7791. <sup>2)</sup> Nach Becker *loc. cit.* II 28 bei Müller-Wieseler, *Denkmäler der alten Kunst*, Göttingen 1854—1856, II Nr. 615. <sup>3)</sup> Dasjenige Motiv aus der alten Kunst, welches von der florentinischen Plastik am allerhäufigsten verwendet wurde; als frühe Beispiele seien erwähnt: die Putten am Grabmale Martin V. und jene mit dem Wappen Eugen IV. an der Thüre von S. Peter. <sup>4)</sup> Für den Gegenstand vergleiche man an antiken Compositionen Reliefs mit Eroten am Meere (Matz-Duhn a. a. O. Nr. 2785 bis 2795, 3199) und ein Pompejanisches Wandgemälde mit fischenden und see-fahrenden Eroten (abgeb. Presuhn, *die pompejanische Wanddecoration*, Leipzig 1877, II. Abth. VII. Taf. 6).

Steuermann possirliche Kraftanstrengungen das Fahrzeug im rechten Cours zu halten. Mitten auf dem Flosse steht ein hohes Weingefäss, um das sich die zechende Gesellschaft zu frohem Gespräche gelagert hat.

Sollten nicht diese Friese von Bertoldo allein herrühren? Auf ihn würde dieses Häufen von antiken Motiven weit besser passen als auf Donatello. Auch ist uns überliefert <sup>1)</sup>, dass er einen Bellerophon mit dem Pegasus geformt habe, eine Gruppe also, die sich an die Nachbildungen der Pferdebändiger nahe anschliesst; wenn es nicht gar eine Wiederholung dieser Gruppe war, der man im gelehrten Padua jene Erklärung gegeben hatte. Ueber die Pferdebändiger am Friese der Kanzel möge noch eine Vermuthung auszusprechen gestattet sein. Vielleicht stehen sie nicht so ganz sinnlos an dieser Stelle. Die oben erwähnten Vasenpaare, die so häufig auf diesem Fries vorkommen, sind die Symbole der Dioskuren, der in inniger Liebe verbundenen Söhne des Zeus. Die Pferdebändiger sind gleichfalls eine Darstellung der Dioskuren. Erinnern wir uns, bei dieser gehäuften Darstellung der brüderlichen Gottheiten in der Familienkirche der Mediceer, an die Brüderpaare aus diesem Hause, die in drei sich folgenden Generationen in treuer Freundschaft aneinander hingen, so dürfen wir wohl die Vermuthung wagen, dass auf ein solches brüderliches Verhältniss in diesem Zierat pietätswoll angespielt werden sollte, vielleicht auf Pietro und seinen Bruder, die von einem Sarge umschlossen in derselben Kirche liegen. Es darf hingegen nicht ausser Acht gelassen werden, dass uns sonst keine Deutung der Pferdebändiger als Dioskuren aus so früher Zeit bekannt ist <sup>2)</sup>.

Ob nun Bertoldo diesen alterthümelnden Fries selbst modellirt hat, oder ob er nur bei dessen Ausarbeitung seinen Geschmack an der Antike befestigt hat, er ist, wie wir sahen, später von dieser Richtung nicht mehr abgewichen und war so geeignet, seine Vorliebe für das Alterthum auf einen verständnissvollen Schüler wie Michelangelo zu übertragen. Diesem wurde die Antike durch Polizian auch von ihrer literarischen Seite nahe gebracht, wie ihm auch Lorenzo selbst seine Gemmen und anderen Kunstschatze gerne vorwies <sup>3)</sup>. Kaum ein anderer gleichzeitiger Künstler hat eine Erziehung und Ausbildung erhalten, die ihn in so unmittelbaren Contact mit der Antike gebracht hätte, keiner aber sich auch so ganz mit ihrem Geiste erfüllt und eine so lange Reihe alterthümlicher Gestalten geschaffen wie Michelangelo.

Er mag siebzehn Jahre alt gewesen sein, als ihm Polizian den

<sup>1)</sup> Morelli, Notizia di disegno, Bassano 1800 S. 16. <sup>2)</sup> Matz-Duhn a. a. O. I. Nr. 959 S. 260 ff. <sup>3)</sup> Condivi IX, X.



Raub der Deidamia und die Kentaurenschlacht <sup>1)</sup> als Gegenstand der plastischen Darstellung vorschlug; die Schlacht der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos mit Deidamia, da das wilde Bergvolk, vom ungewohnten Weine berauscht, die begierigen Arme nach der Braut ausstreckt. Der Kampf, der über die Unthat entbrennt, wird von Theseus und dem Bräutigam zu Gunsten der Lapithen entschieden.

Auf den Raum eines mässig grossen Rechteckes hat Michelangelo die Handlung zusammengedrängt. Links hat der Räuber die Braut unter den Armen gefasst und trägt das sich heftig sträubende Mädchen hastig hinweg; nach beiden Seiten stieben die erschrockenen Freundinnen auseinander. Die Kentauren schleudern wuchtige Steine; Angreifer und Bedrohte, beim Gastmahle ohne Waffen, suchen sich, den Arm um des Gegners Nacken geschlungen, zu Boden zu ziehen und zu erwürgen. Der Angreifer des einen wird wieder von einem dritten bedroht, so dass durch dieses Kunstmittel der Verschränkung der Kampf ununterbrochen von einem Ende der Tafel zum anderen wogt <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Natürlich ist der Gegenstand des Reliefs die berühmte Schlacht der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos nach Ovid Met. XII, v. 210 ff., nicht wie Condivi X angibt „Il ratto di Deianira e la zuffa de' Centauri“. Die Deianira war nie geraubt worden, und ihr Abenteuer bei Uebersetzung des Flusses Euenos, wo ihr der Kentaure Nessos, der sie auf seinem Rücken über das Wasser trägt, Gewalt anthun will, beschränkt sich in allen den nicht seltenen Darstellungen in der Kunst des Quattrocento auf die drei der Sage entsprechenden Personen, Deianira, Nessos und Herakles. Von einer Kentaurenschlacht kann dabei keine Rede sein. Doch hat diese bekannte Erzählung den ungelehrten Condivi bei seinen Notaten irre geführt. Vasari (Lemonnier XII S. 164) macht daraus „la battaglia di Ercole coi Centauri“. Wenn man nun hier eine andere Tradition finden wollte, obschon es nichts ist als die in der zweiten Auflage Vasaris gewöhnliche Umstilisirung der Nachricht Condivis, (das Basrelief war von Vasari in der ersten Ausgabe nicht erwähnt worden) und an den einzigen Kampf des Herakles mit den Kentauren auf der Pholoe denken wollte, so steht auch dieser Auffassung das Relief des Michelangelo selbst entgegen, auf dem ein Mädchenraub das Hauptmotiv bildet, während es sich bei dem Kampfe auf der Pholoe um Frauen gar nicht handelt. Eine jüngere Gestaltung der Sage, wie sie uns bei Hygin aufbewahrt ist, gibt freilich die Deianira als Grund des Streites an. Doch wird sie darin, obgleich schon dem Herakles verlobt, vom Vater einem Kentauren zum Weibe gegeben, von Herakles allein zurückgeholt. Auch das widerspricht dem Relief des Michelangelo auf dem ein Mädchen von den Kentauren geraubt wird.

<sup>2)</sup> Ich entlehne diese Beobachtung Springers unvergleichlicher Beschreibung dieses Reliefs, auf welche besonders hinzuweisen ich mir nicht versagen kann. Raffael u. Michelangelo S. 11.

Hoch über einen todten Lapithen und Kentauren, wo der Kampf am heftigsten entbrennt, hebt sich ein Jüngling empor, der Bräutigam. Er hat die Rechte erhoben, die im nächsten Augenblick auf den Schädel des Frauenräubers niedersausen und die Braut befreien wird.

Nach dem Vorgange Bertoldos ist, wie auf den Sarcophagen, über den Figuren keine Luft gelassen, während Donatello und Ghiberti reiche Perspektiven über ihren Figuren anbrachten. Während jedoch die Modellirung bei Bertoldo noch der oben besprochenen Cameentechnik des Donatello folgt, hat Michelangelo das weit ausladende Relief der römischen Sarcophage nachgeahmt. Was aber am meisten überrascht, ist eine Reihe auf die Antike zurückgehender Züge, die nicht der literarischen Ueberlieferung entnommen sein können. Die Art wie das geraubte Mädchen getragen wird, muss auf antiken Vorlagen gesehen worden sein; denn wo sonst das Quattrocento einen Frauenraub bildet, z. B. den der Helena oder der Sabinerinnen, da wird das Mädchen hoch aufgenommen getragen, und nicht wie hier nach griechischem Vorgange nur wenig über dem Boden erhoben, gleichsam vor sich hergeschoben. Das Umdenhalsfassen des Gegners ist ebenfalls ein charakteristischer Zug der griechischen Kentaurenreliefs, ebenso das Abwehren des Geschosses durch den mit einem Fell umwickelten Arm. Einzeln wiegen diese Fälle nicht schwer, in ihrer Gesammtheit fordern sie zu einer Frage auf. Die römischen Reproduktionen, wenigstens die auf uns gekommenen, zeigen gerade in ihrer abgekürzten Darstellungsweise diese Züge nicht oder nur vereinzelt<sup>1)</sup>. Alle treffen wir aber auf jenen grossen und berühmten Bauten in Griechenland, die durch die Arbeiten des Phidias und der Attischen Künstler seiner Zeit geschmückt sind, am Theseion, am Parthenon, in Phigalia, wo sich in langen Reihen Kentaurenschlachten aussen und innen um die Tempel schlingen.

Althellenische Kunst drang, so weit wir es heute übersehen können, damals nicht nach Florenz. Was Ciriaco z. B. brachte, waren doch nur werthlose Skizzen; Constantinopel war an alten Werken leer, Athen so gut wie verschlossen. Dass also Zeichnungen nach attischen Compositionen vor Michelangelo gekommen wären, ist so gut wie ausgeschlossen. Hat er vereinzelt Motive mit nachempfindendem Geiste zu einer griechischen Composition verbunden? Wir

<sup>1)</sup> Vergl. Taylor Combe, *Marbles of the Brit. Mus.* IV, S. 10; die Platten im Louvre bei Clarac Pl. 147, Nr. 179; Pl. 148, Nr. 180; Sarcophag im Palazzo Peruzzi in Florenz, Dütschke II Nr. 349; ein anderer *Annali e Mon. ined. dall' inst. di corrispondenza Archeol.* 1855 Tav. X, XI.

stehen vor einem Räthsel, und es ist bedeutsam, dass uns ein solches Räthsel der junge Michelangelo in seinem ersten Werke aufgibt. Wo wir sonst Nachahmungen der Antike treffen, sind wir gar oft über das einzelne nachgebildete Stück im Zweifel, doch nicht über die Classe der Bildwerke, der jene Vorlage angehörte. Michelangelo allein hatte sich so in den antiken Geist einzuleben verstanden, die einzelnen Bestandtheile der antiken Composition so zu einem neuen Ganzen zu verbinden gewusst, dass wir an die Werke aus der Zeit des Phidias zu denken gezwungen sind.

In den zehn folgenden Jahren 1492—1503 entstehen in Florenz und Rom eine Reihe jugendlicher Figuren, Götter oder Heroen darstellend und mehr oder minder von den Typen beeinflusst, welche die griechische Kunst für diese Idealgestalten ausgebildet hatte. Die ersten Florentiner, ein Hercules und ein schlafender Eros, sind uns verloren. J. P. Richter theilt in einem gleich weiter zu besprechenden Aufsätze <sup>1)</sup> mit, dass Dr. Adolf Bayersdorfer eine Nachbildung des Hercules im Giardino Boboli entdeckte. Es kann damit nur die in der Beschreibung des Giardino Boboli <sup>2)</sup> auf Tafel XLV abgebildete Statue gemeint sein, deren Uebereinstimmung in Typus und Formen mit späteren Figuren Michelangelo's keinen Zweifel über die Richtigkeit dieser schönen Entdeckung aufkommen lässt. Erhobenen Hauptes, die Linke mit der Keule in die Hüfte gestemmt, die Rechte auf das Haupt eines Knaben gesenkt, der hinter seinem rechten Beine kauert, tritt der jugendliche Held bei aller Kraft mit jener fast kindlichen Bescheidenheit und Zurückhaltung auf, der wir an allen frühen Figuren Michelangelo's bis zum David wieder begegnen <sup>3)</sup>. Fragen wir nach einem antiken Typus, der zu dieser Composition möchte Anlass gegeben haben, so dürfen wir ihn unter den Rundbildern nicht suchen. Diese Art der Gruppierung, dass das Bein einer Marmorstatue durch eine darangelehnte Kinderfigur eine grössere Standfestigkeit erhalte, ist der antiken Kunst fremd. Sie ist ein moderner Gedanke aus dem Geiste der Steinsculptur, während es die Antike selbst in ihren Marmorfiguren nie verläugnen kann, dass für ihre Plastik die Bronze stilbildend gewesen ist. Der Baumstrunk der Antiken ist lebendig geworden, die Kunst wurde um ein Motiv bereichert, das siespäter immer wieder und wieder durchgebildet hat, das

<sup>1)</sup> Zeitschrift für bild. Kunst, 1877, B. XII, S. 131. <sup>2)</sup> Il Reale Giardino di Boboli nelle sue piante e nelle sue statue. Firenze (s. a.) <sup>3)</sup> Ueberhaupt ist Michelangelo bei der ganzen Reihe dieser Gestalten vom Giovannino bis zum David nur im Adonis über das früheste Jünglingsalter hinausgegangen.

aber hier erfunden wurde. Dennoch ist diese Gruppe nicht ohne Beziehung zur Antike, nur wurde sie einem Relief entnommen, um als Rundbild eine neue geniale Verwendung zu finden. Auf den Sarcophagen mit Herculesthaten findet sich der Heros nach Erlegung des Löwen in einer identischen Gruppierung mit der kleiner gebildeten Ortsnymphe von Nemea <sup>1)</sup>. Seine Haltung ist dieselbe, unter die herabhängende Rechte ist die Nymphe, wenn auch in anderer Stellung, doch in derselben Weise eingeordnet, so dass er mit seiner Hand ihr Haupt zu berühren scheint. Michelangelo hat aus diesem malerischen Motive die Gruppe gebildet, die ausser dem, dass sie das Problem der Standfestigkeit der Figur in neuer geistreicher Weise löst, auch eine gefällige Ansicht von allen Seiten bietet.

Der schlafende Cupido wurde nach Rom als Antike verkauft; schon daraus dürfen wir schliessen, dass er einem antiken Typus nachgebildet war. J. P. Richter hat auf das sorgfältigste seine Geschichte verfolgt <sup>2)</sup>, die gänzliche Grundlosigkeit einer Identifizierung mit noch vorhandenen Statuen in Mantua nachgewiesen, und wahrscheinlich gemacht, dass er einem der jetzt Morpheus oder Hymenäus genannten Kinder in den Uffizien nachgebildet war, deren zwei der Magnifico aus Neapel zum Geschenke erhalten hatte.

Betrügereien des Händlers, der ihn um einen Theil der Kaufsumme bringen wollte, hatten Michelangelo nach Rom geführt. Dort strömte ihm eine Fülle antiker Werke entgegen. In Palästen und Gärten war schon ein Theil jener Statuen aufgestellt, die heute noch zu den geschätztesten Stücken der römischen Museen gehören. Hier schuf er seinen Bacchus für Angelo Galli, eine nackte jugendliche Figur, die weinestrunken mit zurückgebogenem Körper die volle Schale in der erhobenen Rechten anlächelt; die Linke fällt auf einen Strunk zur Seite nieder und fasst lässig ein Pantherfell mit Trauben. Ein kleiner Satyr ist von rückwärts hergekommen und nascht verstohlen an den Beeren <sup>3)</sup>. Der Gegenstand war von Michelangelo schon früher behandelt worden, noch in Florenz hatte er einen antiken Bacchustorso zu restauriren, welchen ebenfalls Bayersdorfer unter den Statuen

<sup>1)</sup> Clarac, Musée de sculpture, Paris 1826—53. Pl. 197 Nr. 218. <sup>2)</sup> Zeitschrift f. bild. K. 1877, B XII S. 129 ff. <sup>3)</sup> Hier möge auf einen Irrthum Rudolf Weigels aufmerksam gemacht werden. Er hält einen Stich, den er in Naumanns Archiv, Bd. X, Seite 287 publicirt, für eigenhändige Arbeit Michelangelo's. Es ist hingegen ein unbezeichneter Stich des Cornelis Bos nach dem Bacchus des M. Die geringen Abweichungen fallen auf Rechnung des manierirten Zeichners und finden sich auch auf seinen Blättern nach der Antike z. B. dem Laokoon oder dem Marc Aurel.

der Uffizien nachgewiesen hat <sup>1)</sup>. Er hatte die Aufgabe damals ähnlich gelöst. Auch hier die Schale in der erhobenen Hand, auch hier ist der Satiretto zu seinen Füßen gekauert, der Gott reicht ihm, wie der gleichzeitige Hercules, gütig die Hand nieder. So hat er mit dem kauern den Knaben das Motiv des Hercules wieder aufgenommen, wie denn die jugendlichen Figuren vom Hercules an, der Bachus Bayersdorfers, der Giovannino <sup>2)</sup>, der römische Bachus bis zum David nur leise, allmählig ineinander übergehende Wandlungen weniger Motive sind.

Hatte er aber bei dieser Restauration der Antike ein einzelnes Motiv, den erhobenen Arm mit der Schale entlehnt, so finden wir im Gegentheile die ganze Anlage der Figur für Angelo Galli so wie die einzelnen Details bei einer Reihe antiker Dionysosstatuen wieder <sup>3)</sup>. Nur hat der Gott bei den Alten anstatt des Satyrs einen Panther zu Füßen, der nach der Traube emporspringt. Diese Aenderung ist für Michelangelo bezeichnend, das fremde Thier, das er nach der Natur nicht durchbilden kann, ersetzt er durch das naschhafte Kind. Beim ersten Anblick der Statue würde trotz aller Verwandtschaft, niemand an ein antikes Vorbild denken, das erst eingehende Vergleichung erkennen lässt. Von der idealen Ruhe, der königlichen Würde der antiken Dionysosgestalt ist nichts geblieben. Jeder Theil des Körpers ist nach der Natur studiert. Es ist das Bild weinseliger Jugend nicht durch die Schönheit der Form verklärt, sondern durch eine so feine individuelle Durchbildung, dass etwas der Antike gleichwerthiges, nur durch andere Ausdrucksmittel der Kunst erreicht ist. Diese Art eine nackte Jünglingsfigur mit einem Kinde zu gruppiren, blieb nicht ohne Nachfolge. Von ihrer edelsten Lösung im Bachus des Jacopo Tatti lässt sich diese Aufgabe durch die Manieristen hindurch, ich erinnere an den Bachus in der Götterfolge nach Polidoro, bis in die Zeiten der Augsburger Brunnen verfolgen, wie denn auch die Restauratoren der Antiken von ihr den ausgiebigsten Gebrauch gemacht haben <sup>4)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Neu abgebildet: Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml. II, S. 77; bei Dütschke a. a. O. III. Nr. 231, hier nicht erwähnt die älteste Abbildung bei Episcopius, signorum veterum icones, II. Tav. 62. <sup>2)</sup> Eine kleine Bronze mit der Haltung des Giovannino im Gegensinne findet sich in der Ambrasersammlung in Wien. <sup>3)</sup> Man vergl. z. B. die Zusammenstellung von Dionysosgestalten bei Clarac Pl. 676—688; bestimmen zu wollen, welches Exemplar gerade vorgelegen, wäre nach den mannigfachen Ergänzungen, denen die Statuen seither unterlagen, zu gewagt; es wird ja auch nicht eine einzige Statue gewesen sein. <sup>4)</sup> Vergl. Clarac, Bachus Pl. 690 A, Nr. 1627 A; Pl. 692 Nr. 1630; Pl. 693 Nr. 1632 A; Hermes Pl. 659 Nr. 1519.

Das South-Kensington-Museum bewahrt eine andere Jünglingsfigur unseres Künstlers: nackt kauern mit dem Köcher und einem Gewande neben sich. Der rechte Arm greift zwischen den Beinen durch und hält sich an einer vorstehenden Baumwurzel, der linke Arm ist erhoben und im Ellenbogen zurückgebogen. Die linke Hand ist abgebrochen und modern mit einem Stücke des Bogens ergänzt. Man nennt sie dort Cupido, indem man sie mit der Statue eines Cupido, die Michelangelo nach Condivi ebenfalls für Angelo Galli gemacht hat, identifiziert. Ulisses Aldrovandi, ohne Frage kundiger und unterrichteter als Condivi, nennt die Statue bei Galli Apollo<sup>1)</sup>: „ganz nackt mit Köcher und Pfeilen an der Seite, zu Füßen hat er ein Gefäß“. A. Michaelis, dem wir die Beibringung dieser Stelle verdanken, betont die Differenz zwischen der Beschreibung des sorgfältigen Aldrovandi und der Statue in London. „Schwerlich“ sagt er „würde Aldrovandi das Knien und überhaupt das ganze Bewegungsmotiv der Statue mit Stillschweigen übergangen haben. Auch die Worte *con la pharetra e saette à lato* deuten am natürlichsten auf einen an der Seite hängenden Köcher hin, um so mehr als gleich darauf *à i piedi* folgt; auf keinen Falle passen sie zu dem leeren Köcher, welcher neben der Statue am Boden liegt. Endlich ist von dem Gefäß zu den Füßen in der Statue nichts vorhanden. Dieser Umstand ist schon allein gegen die Identität des von Aldrovandi beschriebenen Werkes und der Statue in London entscheidend.“ Es wird zugegeben werden müssen, dass der Zweifel an der Identität wohl begründet wurde; nicht so leicht jedoch wäre dem Satze den Michaelis vorausschickt zuzustimmen: „Schwerlich wird jemand diese (die Londoner Statue) für einen Apollo gehalten haben“. Ich habe in dieser Zeitschrift<sup>2)</sup> bei anderem Anlasse ausgeführt wie die Renaissance wohl zum Oeffern Erosstatuen, sobald sie nicht mehr im Kindesalter gebildet waren, für Apollo verkannte, ja dass man selbst von einem geflügelten Apollo gesprochen hat, weil man sich Amor als Kind dachte, und sogar eine geflügelte Figur im Jünglingsalter nicht mehr als Darstellung dieses Gottes zu deuten vermochte. Dass aber die Renaissance einen flügellosen Eros gebildet hätte, ist ganz ohne Analogie. Ich möchte die Frage folgendermassen formuliren: Wir wissen durch Ulisses Aldrovandi, dass Michelangelo für Angelo Galli, den Besitzer seines Bachus einen nackten Apollo gebildet hat, mit Köcher und Pfeilen an der Seite und einem Gefäß zu Füßen. Con-

<sup>1)</sup> A. Michaelis, der sogenannte Cupido Michelangelo's im SKM. Zeitschrift für bild. K. 1878, B. XIII S. 158 ff. <sup>2)</sup> B. I. Heft III S. 415, 416.

divi, dessen Unverlässlichkeit im Detail, auch im Detail der Beschreibung, sattsam bekannt ist, erwähnt ebenfalls zwei Statuen Michelangelo's im Hause des Galli, nur nennt er sie Bachus und Cupido <sup>1)</sup>. Da die beiden fast gleichzeitig schreiben, Condivi nur um vier Jahre später als Aldrovandi, kann, wie Michaelis am a. O. mit Recht bemerkt, kein Zweifel bestehen, dass jener Apollo nicht verschieden ist von Condivi's Cupido; jedoch wie mir scheint auch kein Zweifel darüber, dass der sorgfältige Gelehrte die Statue richtiger zu benennen wusste, als der flüchtige Condivi. In London nun befindet sich eine Statue, unzweifelhaft von Michelangelo, ja geradezu eine seiner kühnsten Bildungen, aus jener frühen Zeit, in welcher der Bachus entstanden war, ein Apollo; denn was könnte ein nackter ungeflügelter Jüngling mit dem Köcher für die Renaissance und auch für die folgenden Zeiten anderes bedeuten? Der Köcher ist an seiner Oberfläche mit vier einen halben Centimeter breiten Bohrlöchern versehen, die für die Aufnahme von jetzt herausgefallenen Pfeilen (wahrscheinlich aus Bronze) bestimmt waren. Aus dem leeren Köcher ist also kein Argument gegen die Identität der Statue mit der von Aldrovandi beschriebenen zu ziehen. Aldrovandi hätte aber das Knieen erwähnen sollen? Er vernachlässigt das Bewegungsmotiv bei der summarischen Beschreibung vieler Statuen und gibt nur von den berühmtesten, wie eben dem Schleifer oder Michelangelo's Bachus, eine ausführliche Beschreibung.

Literarische Ueberlieferung und die Statue in London stimmen somit für einen nackten Apollo mit Köcher und Pfeilen von der Hand des jungen Michelangelo; es bleibt als einziger Widerspruch, dass die bei Aldrovandi erwähnte Vase auf der Basis der Statue fehlt. Ich möchte lieber glauben, dass Aldrovandi den mit einem Tuch bedeckten Baumstrunk, für ein Gefäß angesehen hat — wie ja an antiken Statuen, z. B. den Repliken der knidischen Venus, mit Tüchern bedeckte Gefäße vorkommen — als zwei Apollostatuen aus der Jugendzeit des Michelangelo annehmen, von welchen die eine in der gleichzeitigen Literatur keine Erwähnung gefunden hätte, die andere beschriebene für uns verloren gegangen wäre <sup>2)</sup>.

Eine kauernde nackte Rundfigur hatte bisher das Quattrocento nicht zu bilden gewagt. Nur der Vorgang der Antike konnte eine

<sup>1)</sup> Vasaris „Cupido“ ist bloß aus Condivi abgeschrieben, kömmt also für uns nicht weiter in Betracht. <sup>2)</sup> Unter allen erhaltenen Werken des Michelangelo blieb nur der Adonis ohne Erwähnung in der gleichzeitigen Literatur. Die Manchester Madonna ist besten Falles nur nach einer Zeichnung Michelangelo's ausgeführt.

solche Neuerung veranlassen. Ein Phryger im Vatican <sup>1)</sup>, aus dem Weihgeschenk des Attalus auf die Akropolis in Athen <sup>2)</sup>, hat ein ähnliches Motiv, ebenso eine Statue, ehemals in der Galeria Giustiniana, die mit jenen pergamenischen nicht ohne Verwandtschaft ist <sup>3)</sup>.

Um dieselbe Zeit entstand der Adonis, die liegende lebensgrosse Figur eines nackten Jünglings, wieder ohne Vorgang in der Kunst des Quattrocento. Es soll nicht die Meinung erweckt werden, als hätte Michelangelo diese oder jene Antike nachgebildet, sondern darauf hingewiesen werden, dass selbst für einen Künstler von seiner Erfindungskraft solche Wagnisse nur unter der Voraussetzung zu erklären sind, dass er durch den Vorgang der Antike beeinflusst und ermuthigt wurde. Wenn der Apollo in London und der kauernde Phryger in Rom wie Brüder aussehen, wie Abwandlungen desselben Motives für eine symmetrische Aufstellung, wenn bisher kein Künstler der Renaissance, nachdem sie so viele liegende Figuren auf Grabmälern bilden mussten, den Einfall hatte, eine liegende nackte Rundfigur, einen der vielen mythologischen Jünglinge, die auf ihren Gemälden nicht selten waren, den Narziss etwa oder den Endymion zu bilden, so kann eine solche doppelte Neuerung nur durch die auf das Alterthum gerichtete Kunsterziehung Michelangelo's begreiflich werden. Seine Kühnheit und Originalität ist desshalb nicht geringer anzuschlagen, nur besteht sie darin, dass er auch in solchen Typen mit der Antike zu wetteifern wagte.

Es sind zunächst wieder die pergamenischen Figuren in Venedig <sup>4)</sup>, vor allem der verwundete Jüngling <sup>5)</sup>, welche den Anlass für den Künstler gegeben haben mochten, den sterbenden Adonis im Bargello zu erfinden. Ausgestreckt auf dem Rücken liegt er, das hinsinkende Haupt durch den rechten Arm unterstützt, das rechte Bein, an dem die Schenkelwunde blutet, im Knie gebogen und aufgestemmt, den treuen Hund zu Füssen. Die Renaissance-Künstler hatten sonst Adonis beglückt, in den Armen der Venus dargestellt; Michelangelo's Trübsinn war der Auffassung des antiken Naturdienstes näher gekommen, in welchen das Bild des todtten Adonis von den Frauen als Symbol

<sup>1)</sup> Clarac Pl. 859 Nr. 2153; Mon. ined. Tom. VIII Tav. XXI, 6. <sup>2)</sup> Von den drei venezianischen Statuen dieser Gruppen wissen wir, dass sie der im Jahre 1523 verstorbene Cardinal Grimani in seiner römischen Sammlung hatte. <sup>3)</sup> Clarac Pl. 857 Nr. 2178 nach Galeria Giustiniana I, Tav. 118, von Curtius in der Archeol. Zeitung 1868 Tav. 6 als Ganymedes publicirt. <sup>4)</sup> Schon Hermann Grimm, Leben Michelangelo's, 5. Aufl. Hannover 1879 hat B. II, Seite 550 ff. auf formelle Uebereinstimmung mit diesen venezianischen Figuren hingewiesen. <sup>5)</sup> Clarac Pl. 872 Nr. 2215, Mon. ined. VIII Tav. XX 3.



der absterbenden Vegetation mit Klagegesängen begleitet wurde. Im Museo Gregoriano hat sich ein solches Terracotta-Idol erhalten <sup>1)</sup>. Auf weichem Lager liegt Adonis ausgestreckt; das seltsame Motiv des aufgestemmtten rechten Beines, zugleich mit dem unter das Haupt gelegten Arm und dem Hunde neben den Beinen, ist auch hier vorhanden. Vielleicht ist diese Uebereinstimmung nicht zufällig; dass das besprochene Exemplar von einer ganz modernen Ausgrabung der dreissiger Jahre stammt, hätte bei dieser Gattung aus Formen gepresster Bildwerke wenig zu bedeuten.

Eine Reihe von Jugendzeichnungen Michelangelo's behandelt antike Stoffe. Eine Studie nach einem antiken Bronzeturso in Oxford <sup>2)</sup>, der bekannte Faunskopf im Louvre <sup>3)</sup> ein tanzender Faun in Windsor <sup>4)</sup>, zwei Satyren den Bachusknaben tragend im Louvre <sup>5)</sup> (eine Vorstudie dazu im britischen Museum <sup>6)</sup> begleiten seine antikisierenden Bildwerke <sup>7)</sup>. Ein sinnender Narziss in Oxford <sup>8)</sup> fügt sich den mythologischen Knaben in Marmor trefflich an. Auch dem Motive nach wie aus ihrer Reihe getreten ist ein Hermes auf einem Blatte im Louvre <sup>9)</sup>. Der Gott schreitet dem Strande zu, die Geige nachlässig an die linke Schulter gelehnt. Da fällt sein Blick auf einen Jungen vor ihm, der mühsam die Schale einer grossen Schildkröte schleppt. Lächelnd sieht der Gott auf ihn nieder, er wird dem Knaben die Last sogleich abnehmen, um die Leier, die er eben erfindet, zu gestalten. Das ist so recht bezeichnend für die Freude an antikem Wesen. Die Geige als das gebräuchliche Instrument stellt man sich mit naiven Sinne auch in den Händen des Gottes vor, wie ja Apollo und Orpheus so oft mit ihr bedacht wurden, aber durch ihren Besitz nicht befriedigt, muss Hermes die Leier erfinden, aus deren schönen Formen man auf entzückende Klänge schloss.

Wollten wir das Charakteristische aller dieser Figuren mit einem Worte bezeichnen, wir müssten sie praxitelesch nennen. Fast der ganze Kreis der Vorwürfe des Praxiteles ist auch von Michelangelo durchlaufen worden: Eros, Apollino, Bachus, Satyren und Hermes, nur die Venus fehlt. Das war die Grenze von Michelangelo's Kunst, liebreizende Weiblichkeit zu bilden, war seinem gewaltigen Genius versagt.

<sup>1)</sup> Abgeb. Museo Etrusco in Aedibus Vaticanis, Roma 1842. II, Tav. XLVI, 1 und D. E. Braun, zwölf Reliefs in Palazzo Spada S. 5. <sup>2)</sup> Robinson, 4, Rückseite. <sup>3)</sup> Braun 46. <sup>4)</sup> Drawings by the old masters at Windsor, London 1878, Raffael and Michelangelo 29. <sup>5)</sup> Braun 62. <sup>6)</sup> Braun 16. <sup>7)</sup> Eine Zeichnung in Lille (Vorder und Rückseite Braun 34, 38) ist weder von Michelangelo, noch wie behauptet wurde, nach einem antiken Wandgemälde. <sup>8)</sup> Robinson 2. <sup>9)</sup> Braun 63.

Nun stehen wir vor der Frage, wie kam der Künstler, seiner ganzen Erziehung nach unter dem Banne des klassischen Alterthums, in antiken Vorstellungen, ja nicht zu geringem Theile sogar in antiken Formanklängen sich bewegend, so weit von der Kunst der Alten ab, dass man ihn den geraden Gegensatz der Antike nennen durfte.

Seine glänzende Thätigkeit hatten leise, wie tiefe Accorde einen schmetternden Gesang, andere bescheidenere Versuche begleitet, Versuche die uns wie Vorübungen für jenes grosse Kunstwerk der Pietà erscheinen, durch das er nun unbestritten als der erste Künstler Italiens auftritt, um Alles zu übertreffen, was bisher in dieser Kunst erreicht wurde, und um ein Muster hinzustellen, das keinem Nachstrebenden mehr zu erreichen gelingen sollte.

War es nothwendig, die Geschichte seiner künstlerischen Erziehung zu betrachten, um seine mythologischen Gestalten zu erklären, so müssen auch jetzt jene Ereignisse recapitulirt werden, die seinen eigentlichsten Gemüthszustand zur Reife brachten und ihn endlich alles abzuschütteln zwangen, was ihm anezogen und durch eine Reihe von Jahren gewohnt war. Kehren wir in den Mediceischen Garten zurück. Michelangelo war 18 Jahre alt, als Lorenzo il Magnifico starb, dem er täglich eine Frucht seiner Studien vorweisen durfte, und der hingegen sein Urtheil bei Erweiterung der Antikensammlung beständig in Anspruch nahm. Michelangelo gedachte seines hohen Geistes und seiner grossen Güte dankbar bis in's Alter. Als nun plötzlich der Tod dieses schöne Verhältniss zerstörte, war Michelangelo so betrübt, dass er in das Haus seines Vaters zurückging und für lange Zeit alle Arbeit unterbrechen musste. Endlich von Pietro, Lorenzo's Sohne, bestimmt in dessen Palast zurückzukehren, liess ihn sein ahnungsvoller Geist die Gefahr in dem Treiben des oberflächlichen hochmüthigen jungen Fürsten leicht voraussehen. Visionen und Prophezeiungen hatten stets grosse Gewalt über ihn. Später als Savonarola den Gottesstaat errichtet hatte, und Michelangelo schon in Rom weilte, hatte er ein Gesicht über die Schrecken, welche die Welt bedrohen, das in der florentinischen Gemeinde des grossen Predigers viel zu denken gab. Damals wird seine Angst durch einen Traum erhöht, in dem das Bild des Erlauchten, Unglück kündend einem Hausgenossen erschienen war. Er flieht aus dem bedrohten Hause, in dem sich die Voraussicht der Gefahr für die Fürchtenden zu erschreckenden Gestalten verdichtet hatte, heimlich nach Bologna, wohin ihm bald der vertriebene Pietro folgen muss.

In der Entwicklung der bildenden Künstler treffen wir selten eine sprungweise zeitenüberbrückende Einwirkung eines früheren auf spä-

tere, zumeist wird das künstlerische Können und Anschauen unmittelbar vom Lehrer auf den Schüler übertragen und je nach dessen Befähigung entweder verflacht oder treu gehütet oder mit kühnem Geiste gemehrt. Wo ein Zurückgreifen auf ältere Muster stattfindet, entstehen sogenannte archaisirende Kunstwerke, die selten zu den erfreulichen Erscheinungen gehören. Die Poeten, die vom Technischen nicht so sehr abhängig sind, sind dieser Regel weniger unterworfen. Denken wir nur an Goethe, der zwischen dem gespreizten Singsang der Anacreonetiker und den Alexandrinern der Franzosen aufgewachsen, auf alte Volksweisen zurückgreift und Shakspeare gleichsam neu aufleben macht. Michelangelo war Dichter, ein Dichter den Italien immer unter seine erlesensten Geister zählen dürfte, auch wenn er nie den Meissel oder die Palette zur Hand genommen hätte. Dante war es, dessen herbe Grösse, dessen patriotische Begeisterung ihn vor allen anzog; ihn liest er in jenen Tagen seelischer Erregung, fern von der Heimath die langen Winterabende Gianfrancesco Aldrovandi, einem alten Bologneser Edelmann vor. Vielleicht ist es das starke Vorwiegen des Poetischen in seinem Geiste, und wohl auch die erstaunliche Beherrschung der Technik schon in frühen Jahren, was ihn von Schulmustern mehr als andere unabhängig macht, so dass er nun plötzlich von den Werken eines längst verstorbenen Künstlers ergriffen wird. Um die Hauptthüre von S. Petronio, dem Stadtheiligthume Bolognas, zieht sich ein Band von Darstellungen, Geschichten aus der Genesis und aus der Kindheit Christi, darüber im Tympanon die Madonna und zwei Heilige <sup>1)</sup>, von solcher Kraft der Erfindung, von so stürmischer Bewegung der Körper, von solcher Aehnlichkeit dabei mit manchen Compositionen in der Sixtina, dass wir im ersten Momente, an einen Künstler denken möchten, der von den Deckengemälden des Michelangelo begeistert sie hier hätte in Stein nachbilden wollen, wären wir nicht bald belehrt, dass sie mit der Kunstübung des Trecento in directem Zusammenhange stehen und von einem reformatorischen Künstler entworfen sind, der sich neue Bahnen gesucht hat. Wenn wir unter Renaissance nicht die Wiedergeburt des Alterthumes, sondern die Wiedergeburt der Kunst überhaupt verstehen, dann dürfen wir Jacopo della Quercia einen der gewaltigsten Künstler der Renaissance vor Michelangelo nennen. Aus dem Geiste

<sup>1)</sup> Photographirt von Alinari in Florenz Nr. 11851—55, leider in zu kleinem Massstabe. Die Stiche bei Guizzardi, *le sculture delle porte della Basilika di San Petronio Bologna 1834*, sind für eine stilistische Vergleichung noch weniger zu gebrauchen.

der Gothik heraus, aber mit einer genialen Erhöhung ihrer Ausdrucksmittel, drückt er die Empfindungen seiner Gestalten durch eine gewaltsame Wendung des ganzen Körpers aus, weite seltsam geraffte Gewänder begleiten hohen Schwunges jede Bewegung, die Anzahl der Figuren ist beschränkt, Local und andere Beigaben auf das Nothwendigste reducirt. Wenn Michelangelo, der in der Sixtina gerade durch dieselben Mittel den tiefen Gegensatz gegenüber der Kunst des Quattrocento documentirt, seine Abhängigkeit von Quercia durch die Wiederholung einzelner Compositionen desselben eingesteht, so zeigen uns überdies einzelne bisher weniger beachtete Züge, dass die Weise des Quercia schon bei seinem ersten Aufenthalte in Bologna 1494—95 auf ihn zu wirken begonnen hatte. Auf Wunsch Aldrovandis machte er vor seiner Rückkehr nach Florenz zwei Figuren, einen der beiden Leuchterengel — den rechts — und den heiligen Petronius, die an der Arca des h. Domenico noch fehlten. Der Engel hat, im Profil gesehen, eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Profilkopfe des grabenden Adam im Relief an der Domthüre; der heilige Petronius ist eine wenig veränderte Nachbildung von jenem Quercia's, die Aehnlichkeit erstreckt sich bis auf solche Details wie die Darstellung des Stadtmodelles in den Händen beider Figuren. Vor allem aber ist die Behandlung des Gewandes Quercia nachgebildet, diese dicken wolligen tiefeinbrechenden Falten, die Michelangelo von nun an nie mehr aufgegeben hat <sup>1)</sup>. Aber nach vier Jahren, während welcher er in Florenz und Rom seine antikisirenden Figuren aufgestellt hat, brechen die alten Bologneser Eindrücke wieder durch, als er seine Pietà zu bilden begann. Es ist geringfügig, aber vielleicht doch der Beachtung werth, auf wie eigenthümliche Weise das Kopftuch der Madonna gelegt ist. Es fallen schmale parallele Falten über die Stirne, die von zwei breiten Querfalten, zu denen sich das Tuch am Haupte zusammenschiebt, gehalten werden. Springer hat die absonderliche Bildung, die sich bei der Madonna von Brügge genau wiederholt, bemerkt; sie ist nichts als eine Reminiscenz an die Thüre von S. Petronio, wo die Madonna auf den Weihnachten und auf der Flucht ihr Kopftuch auf dieselbe Weise trägt <sup>2)</sup>. Aber nicht nur solche kleine Züge, so beweisend sie gerade bei ihrem Auftauchen nach Jahren für den Einfluss des Quercia sind,

<sup>1)</sup> Wegen der Beziehung zu Quercia vergleiche Perkins, *Tuscan sculptors*, London 1864. II, S 9 und W. Bode im *Cicerone* IV. Auflage, Leipzig, 1879 II, S. 376 a. <sup>2)</sup> Unsere Titelvignette gibt die Köpfe der Madonna Quercias auf der Flucht (1) jener auf den Weihnachten (2), dann die Köpfe der Pietà (3) und der Madonna von Brügge (4) von Michelangelo.

die ganze Composition der Gruppe, das breite Aufsitzen der Madonna, der Wurf ihres Gewandes weisen auf ihn. Und von nun an ist sein Verhältniss zur Antike entschieden, schon in den nächsten Figuren, der Madonna von Brügge, dem unvollendeten h. Matthäus, der sich in seiner kühnen Wendung Quercia's Patriarchen anschliesst, ist die neue Richtung festgehalten. Michelangelo kömmt nochmals nach Bologna, und wiederholt sogleich darauf, wie gesagt, einzelne Compositionen Quercia's auf der Wölbung der Sixtinischen Capelle.

Nicht ganz vereinzelt steht dieses Brechen mit der Richtung des Quattrocento, dieses Zurückgreifen auf eine frühere Entwicklungsstufe der italienischen Kunst da. Die grosse Arbeit der Bewältigung der optischen Gesetze, der Anatomie u. dergl. war gethan, die naiven gehäuften Compositionen genügten nicht mehr, der Mangel an Würde, an Geschlossenheit wurde fühlbar; und wo hätte man den hohen Ernst besser finden können als in der Kunst des Trecento. So hatte sich Fra Bartolommeo der alten Einfachheit und der alten Grossartigkeit der Giottesken in seinen Compositionen wieder zugewandt, unabhängig von Michelangelo. Aber vielleicht doch nicht so ganz unabhängig, denn beide hatten sich den Lehren des Priors von S. Marco ergeben, der in Kunst und Leben auf das Zurückdrängen des Paganen drang, auf innere Sammlung und einen Wandel abseits von den Pfaden der bunten Menge. So stellten auch beide das ergreifendste leidensvollste Bild aus den christlichen Geschichten dar, die Mutter mit dem Leichname des göttlichen Sohnes auf dem Schoosse. Ueber den Leichnam hatte Michelangelo alle Schönheit der Antike ergossen, aber nur um die Würde des Gekreuzigten zu erhöhen, nur um unser Mitgefühl mit der trauernden Mutter zu steigern.

Auch die antike Kunst war im Laufe ihrer Entwicklung zur Darstellung des Pathos gekommen, und im Laokoon in der Galliergruppe Ludovisi sucht sie durch jammervolle geistige und seelische Leiden zu rühren. Aber erst im Laufe mancher Jahrhunderte, nachdem Schule auf Schule in unermüdlichem Eifer ihrer einzelnen Glieder erst alle Arten epischer Darstellung durchgebildet hatte, war sie bei diesen grossen tragischen Stoffe nagelangt. Das kennzeichnet den grossen Unterschied zwischen den modernen und den antiken Meistern, nicht dem Werthe nach, aber der Gattung nach. Der Kreis der alten Künstler war stets ein beschränkter, ein geschlossener; der Einzelne, auch der genialste, trat nie aus seinem bestimmten Kreise heraus. Durch die Stoffe, die Phidias, die Praxiteles oder Polyklet und Lysipp behandeln, lässt sich, wenn auch nur in grossen Zügen ihr künstlerisches Wesen umschreiben. Michelangelo hat die Entwicklungs-

stufen, die sich in der griechischen Kunst erst nach Jahrhunderten folgten, in sich selber durchgemacht. Als halbes Kind noch war er dem grossen Sagenstoffe der Phidias'schen Kunst wie kein anderer Moderner nahe gekommen, als Jüngling hatte er eine Reihe Praxitelescher Gestalten geschaffen, aber der Vorwurf, den Praxiteles hören musste, dass er aus seinem beschränkten Kreise sich nicht herauswagen dürfe, fand auf ihn keine Anwendung; an der Schwelle des Mannesalters bewältigt er die grossen pathetischen Stoffe, die nun seinen Ruhm durch die ganze Welt tragen.

Mit der Antike hatte er gebrochen, was er noch an Kunstwerken schafft, die ihren Stoff aus Mythen des Alterthums nehmen, sind Pargerga, gelegentliche Leistungen, die ihn in seinen grossen Aufgaben nicht stören, die er nach einer gewissen Schablone behandelt, ohne sich um die Formen der Alten oder um die Art wie sie diese Stoffe bewältigten, weiter zu kümmern. Dem Herzog von Ferrara hatte er 1529 ein mythologisches Bild für sein Studio versprochen, er malte ihm eine Leda. Der Gegenstand war vielleicht vom Herzoge bestimmt. Gerade solche freie Geschichten, die weit jenseits der Grenze aller Zweideutigkeit liegen und von den Alten in ihren besten Zeiten gar nicht behandelt worden waren, übten ihre Anziehungskraft auf die vornehme Welt der Renaissance. Ohne die vielen Darstellungen der späteren antiken Kunst, die damals bekannt und schon in den Loggien wiederholt worden waren, irgendwie zu beachten, benützte er das Motiv der „Nacht“, an der er gerade arbeitete mit nur geringer Aenderung für den Körper der Leda. Ebenso verfährt er, als er für Baccio Valori einen Apollo, eine Marmorfigur, jetzt im Bargello, als Geschenk arbeitet. Er behält für Beine und Rumpf das Modell für einen der Gefesselten des Juliusdenkmales bei, und gibt auch dem Oberkörper eine ähnliche Wendung, als ob er von den vielen Apollostatuen, die seine Zeit als die kostbarsten Ueberreste des Alterthumes bewunderte, nie etwas gesehen hätte.

Auch bei dem WachsmodeLL für die Gruppe des Hercules und Cacus im South-Kensington-Museum bleibt er in Einklang mit jenen Siegergruppen für dasselbe Juliusdenkmal, deren eine uns erhalten ist <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> J. P. Richter hat, von der Copie der Leda in Dresden ausgehend, in einer beachtenswerthen Notiz (Zeitschr. f. bild. K. 1877, S. 228) diese Composition für einen Pasticcio erklärt, eben wegen der Verwandtschaft mit den Motiven der „Nacht“ und der Aurora. Durch den ähnlichen Vorgang beim Apollo und dem Modell in London verliert dieser Umstand seine Singularität; auch darf die äussere Beglaubigung durch alte Kupferstiche nicht übersehen werden.

Noch einmal im Jahre 1535 ergreift Michelangelo den Stift um eine Reihe mythologischer Zeichnungen zu entwerfen. Antike Stoffe, in Zeiten seiner Jugend ein gehütetes Besitzthum der vorzüglichsten und erlesensten Geister, waren inzwischen als gemeine Speise vor den gefräßigen Bildungspöbel geworfen worden; für jene Höchstgebildeten war die Vertiefung in religiöse Ideen an ihre Stelle getreten, die seitdem auch den Inhalt von Michelangelo's Gedichten bilden.

Was konnte ihn nun so weit ab, auf einen von Anderen ausgetretenen Pfad, führen? Eine dunkle Leidenschaft lohte mit stürmischer Gewalt in dem Herzen des Greises auf; in glühenden Versen, in liebestrunkenen Briefen wird er nicht müde die Heftigkeit seiner Gefühle zu schildern. Es ist wie eine Erinnerung an seine Jugend, wenn er unter der Macht dieser Leidenschaft auf die Antike zurückgreift, und eine Reihe von Zeichnungen vollendet, die uns fast wie ein zusammenhängendes Bekenntniss anmuthen <sup>1)</sup>. Auf einem Blatte ist Phaeton dargestellt, der tollkühn mit dem Sonnenwagen zum Himmel fährt, aber Zeus hat sich gegen ihn erhoben und stürzt den Verwegenen mit seinen Blitzen in die Tiefe, wo Schwestern und Freunde jammernd dem Sturze des Entseelten entgegensehen. Mit deutlicher Anspielung auf diesen Mythos spricht der Künstler seine Auffassung in einem nur wenig früheren Gedichte aus <sup>2)</sup>:

Che non riporterà' dal vivo sole,  
 Altro che morte? e non come fenice.  
 Ma poco giova: chè chi cader vuole,  
 Non basta l'altrui man pront'e vitrice.

Er hat sich in dieser Composition, die in zwei Exemplaren vorliegt <sup>3)</sup>, enge an die Darstellung der Fabel auf antiken Sarcophagen gehalten <sup>4)</sup>. Jedoch wieder, wie in den Jugendarbeiten keine directe Copie eines antiken Originals, sondern wie das Parisurtheil des Raffael, die freie Veränderung eines Sarcophagreliefs. Es ist als hätte Michelangelo von der Betrachtung des Sarcophages zurückgekehrt auf seine Weise gezeichnet, was er auf dem antiken Original gesehen hatte. Der Wagen, mit den sich überstürzenden Pferden, der mit dem Kopfe

<sup>1)</sup> Briefe an Tomaso Cavalieri: Milanesi lettere di Michelangelo, Firenze 1875, Nr. 411, 412, 413, 416, 417; Gedichte an denselben: Guasti, Le rime di Michelangelo, Firenze 1863 Son. XXX, XXXI; der Phaeton, der Ganymed, der Titios und das Kinderbachanal bei Vasari (Lemonnier XII, 272) als Geschenke an Tom. Cavalieri erwähnt. <sup>2)</sup> Guasti, Son. XXXIX nach 1529. <sup>3)</sup> Erster Entwurf bei Galignon in Paris, Braun 71; ausgeführte Zeichnung in Windsor, abgeb. Drawings of the old masters etc. Nr. 35. <sup>4)</sup> Phaeton Sarcophage bei Wieseler, Phaeton, Göttingen 1857, und Ann. d. Inst. 1869. Tav. d'agg. F.

nach unten geschleuderte Jüngling, der liegende Flussgott, der in einen Schwan verwandelte Kyknos, die Heliaden — lehnen sich mehr oder minder an die antike Darstellung an. Zeus ist nach Ovid hinzugefügt, wie er den Blitz rechts am Ohre vorbeischwingt <sup>1)</sup>).

Auf einem anderen Blatte, das uns nur in Nachbildungen erhalten ist, schwebt Ganymed, im Schlafe von dem Adler des Zeus erfaßt, zu himmlischen Höhen <sup>2)</sup>. Dieses Aufschweben findet eine Analogie in an dieselbe Adresse gerichteten Gedichten:

Volo con le vostr' ale senza piume;

Col vostr' ingegno al ciel sempre son mosso <sup>3)</sup>,

und:

S'un anima in duo corpi e fatta eterna

Ambo levando al cielo e con pari ali <sup>4)</sup>.

Prometheus an den Felsen geschmiedet, dem der Geier am Herzen frisst <sup>5)</sup>, ein Bild seiner eigenen gequälten Seele. Der Gedanke, dass der Tod besser sei, als beständige Qual ist hiermit parallel in den beiden Quartetten des zweiten Sonettes an Cavalieri <sup>6)</sup> ausgesprochen. Das letzte Blatt endlich, ein Kinderbachtal führt auf antike Sarcophage mit analogen Darstellungen zurück <sup>7)</sup>, denen einzelne Züge, wie das Erschrecken der Gespielen durch eine Maske, das Ueberbeugen über das volle Weinfass und dergleichen entlehnt sind <sup>8)</sup>. Aber was er noch fröhliches aus den Kinderspielen herausholt, weiss der Künstler durch den Anblick einer abgehärmten Paniske zu verschrecken, die mit stiller Trauer ihren Kindern die Brust reicht.

Wir dürfen die Besprechung der antiken Vorwürfe bei Michelangelo nicht schliessen, ohne einer Composition zu gedenken, mit der er unter antiken und modernen Künstlern ganz vereinzelt steht. Das sogenannte Götterschiessen <sup>9)</sup> ist nach Conze's geistreicher Erklärung <sup>10)</sup> die Illustration einer Stelle in Lucian's Nigrinus <sup>11)</sup>, in welcher das

<sup>1)</sup> Der geschnittene Stein bei Wieseler, Phaeton Nr. 8 ist modern und mit Benützung von Michelangelo's Zeichnung gemacht. <sup>2)</sup> Es darf nicht übersehen werden, dass diese beiden Blätter mythologische Beispiele griechischer Liebe zeigen. Das erotische Verhältniss des Kiknos zu Phaeton wird in den damals gelesensten Autoren erwähnt: Ovid Met. II 36 ff. Virgil Aen. X 189 ff. <sup>3)</sup> Guasti, Son. XXX. <sup>4)</sup> Guasti; Son. XXXII v. 5—6, dieses Sonett, das auf einen Brief des Giuliano Bu giardini an M. vom 5. August 1532 geschrieben ist, bezieht sich wahrscheinlich, wie die beiden vorhergehenden auf Tomaso Cavalieri, der erste Brief an diesen datiert vom 1. Jänner 1533. <sup>5)</sup> In der Windsorsammlung Drawings etc Nr. 31. <sup>6)</sup> Guasti, Son. XXXI. <sup>7)</sup> Ganymed und Prometheus so wie drei Herculesthaten in Windsor (Drawings etc. Nr. 27) sind von formellen Reminiscenzen an die Antike frei. <sup>8)</sup> Eine Reihe dieser Züge sind vereinigt auf dem Sarcophag Mathei, Matz-Duhn Nr. 2755 und Gal. Giustiniana II, 128. <sup>9)</sup> Drawings etc. at Windsor Nr. 32. <sup>10)</sup> Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1868, I, S. 359 ff. <sup>11)</sup> c. 36, 37.



Gemüth des Menschen mit einem Ziele verglichen wird, in das viele Schützen die Pfeile der Rede senden <sup>1)</sup>. Hatten die modernen Italiener auch manche mythologische oder historische Stoffe dargestellt, welche die alte Kunst nicht zu bilden versucht hatte, so waren sie doch immer bei der Darstellung irgend einer Geschichte geblieben, die zwischen wirklichen oder fingirten Personen spielt, selbst die Fabel des Prodikos von Raphael gehört in diese Reihe. Michelangelo wählt sich ein Gleichniss zur Darstellung: er gestaltet die Macht der Rede zu Figuren, wie er an der Decke der Sixtina und am Juliusgrabe mancherlei geheimnissvolle Kräfte personificirt hat, deren Bedeutung noch keineswegs überall klar gestellt ist.

Wenn es indessen dieser Untersuchung gelungen wäre, einige bisher nur vereinzelt betrachtete Werke Michelangelo's in den rechten Zusammenhang gebracht zu haben, so wäre ihr Zweck erreicht, der nämlich einen Beitrag zu dem wohl nie zu ergründenden Verständnisse dieses tief sinnigsten aller modernen Künstler geliefert zu haben.

---

<sup>1)</sup> Es freut mich für diese unzweifelhafte, vollständig in sich begründete Erklärung Conze's eine äusserliche Bestätigung beibringen zu können: Eine Medaille auf den Cardinal Alexander Farnese (bei Letta, Famiglia celebri, Medaglie Farnesiane Tav. II, 9), A. mit der Büste des Cardinals nach rechts, am Abschnitte der Büste 1556 mit der Legende: ALEXAN. CARD. FAR. S. R. E. CANCELL., R. die Herme mit dem Schilde vor der Brust nach dem Götterschiessen Michelangelo's mit der Legende ΒΑΛΛ ΟΥΤΩΣ (Ili. Θ 282), beweist, dass man das Götterschiessen zur Zeit des Künstlers als die Illustration derselben Stelle des Lucian kannte. Denn als Lucian die verschiedenen Arten beschrieben, in denen die schlechten Schützen nach dem Ziele schiessen, schliesst er mit der Schilderung des tüchtigen Schützen, dem er Nigrinus mit seinen Reden vergleicht. Als Nigrinus seine Rede geschlossen hatte, habe es ihn gedrängt, ihm die Worte des Homer zuzurufen: „So trifft etc.“ (Nigr. c. 37), dieselben Worte, welche an dem Ziele von Michelangelo's Götterschiessen auf der Medaille Alexander Farnese's stehen.



