

STUDIEN ZU MICHELANGELO'S JUGENDENTWICKELUNG

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Das Kampfrelief der Casa Buonarroti ist unter den auf uns gekommenen Arbeiten Michelangelo's die erste urwüchsige Äußerung seiner individuellen Richtung. Das wird allgemein zugegeben. Zweifel bestehen dagegen über die Deutung der dargestellten Scene. Bekanntlich gehen darin schon die zeitgenössischen Biographen auseinander. Condivi erzählt, Michelangelo habe auf Vorschlag Polizians den Raub der Deianira und den Streit der Kentauren gebildet. Vasari, der das Relief offenbar erst durch Condivi's Buch kennen lernte, erklärt die Darstellung für den Kampf des Herakles mit den Kentauren.

Auch die Kritik unserer Tage hat keine allgemein befriedigende Lösung gefunden. Burckhardt citierte die Deutung Vasari's mit dem Zusatze »d. h. ein Handgemenge nackter Jünglinge, unter welchen auch Kentauren vorkommen«. Wickhoff schlug die Deutung auf den Kampf der Lapithen und Kentauren vor und änderte bei Condivi Deianira in Deidamia. Grimm und Springer folgten ihm darin. Wölfflin greift neuerdings auf Burckhardt bezw. Vasari zurück und fügt als Erklärung bei: »Wahrscheinlich konnte er (Vasari) sich nicht entschließen, dem Condivi zu folgen, weil eine Brautentführung überhaupt nicht dargestellt ist. Die Figur, die von einigen als Weib gedeutet wird, ist durchaus nicht klar als solches gekennzeichnet und findet sich überdies so nebensächlich nur angebracht, als Pendant zu einer anderen Nebengruppe, dass man sich doch scheut, dem Künstler ein so mangelhaftes Erzählungstalent zuzumuten.«¹⁾

Man sollte meinen, dass Condivi's Deutung authentisch sei, da er ja vorgiebt, ein Gespräch Michelangelo's über dieses Relief mit angehört zu haben, worin der Meister bedauerte, nicht ausschließlich bei der Skulptur geblieben zu sein, da dieses Werk den Beweis liefere, welche Erfolge er hätte erringen können. Und doch hat man bisher weder Condivi's noch Vasari's Deutung irgendwie mit dem Relief verbinden können. Versuchen wir dies von Neuem. Dass ein Kampf der Kentauren dargestellt ist, ist unzweifelhaft. Die Parteiengruppierung tritt am deutlichsten hervor in der Kämpfergruppe der rechten unteren Ecke, wo ein Mann auf dem Rücken

¹⁾ Burckhardt, Der Ciccrone 5. A. S. 464, Wickhoff in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung III (1882) S. 419, Grimm, Leben Michelangelo's 6. A. S. 89, Springer, Raffael und Michelangelo 2. A. S. 30, Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo S. 13.

eines auf den Vorderfüßen knieenden Kentauren hockt und diesen mit einem Stein bearbeitet. Lässt sich diese Gruppierung der Kämpfenden nicht durch das ganze Relief verfolgen?

Vor Allem bedarf die Hauptfigur in der Mitte der richtigen Deutung. Wickhoff und ihm folgend Springer sahen in ihr den Bräutigam Peirithoos, Wölfflin wenigstens eine Gestalt von menschlicher Bildung. Nun legt aber schon die Erwägung, dass in der oberen Hälfte des Reliefs wohl die höher gebauten Kentauren erscheinen müssten, nahe, die Mittelfigur für einen solchen zu halten. Ein Blick auf die Bildung ihres Unterleibes bestätigt diese Annahme: die Gestalt erhebt beide Beine: wäre sie menschlich, so müsste sie sitzen. Der Vergleich aber mit der gleichen Bildung des Überganges vom menschlichen Rumpf zum Pferdekörper beim Kentauren in der unteren rechten Ecke zeigt, dass wir einen mit den Vorderfüßen aufspringenden Kentauren vor uns haben. Besonders bezeichnend ist das zwischen die Beine eingeschobene muskulöse Bauchstück und die schmalen, tierischen Schenkel.

Danach scheint die Deutung Wickhoffs auf den Kampf der Lapithen und Kentauren in der Art, wie er sie gegeben hat, irrtümlich, weil ja gleich seine Hauptfigur, der Peirithoos, fällt. Nicht zu halten ist auch seine Annahme, dass die Mittelfigur nach dem Frauenräuber links dicht neben sich schlage. Springer und Wölfflin haben richtig erkannt, dass sie der stehenden Hauptfigur links gegenüber kämpfe, »welche zum Parieren bereit den Schlag abwarten möchte, um dann mit einem mächtigen Steinblock ihrerseits zum Angriff überzugehen«. Somit sehen wir die Kampfparteien der Gruppe unten rechts hier in den Hauptfiguren der Mitte festgehalten, und es würde, sehen wir von Peirithoos ab, gegen die Deutung auf den Kampf der Lapithen und Kentauren im Allgemeinen nur Wölfflins Einwurf vorliegen, dass eine Brautentführung überhaupt nicht dargestellt sei.

Betrachten wir die stehende Jünglingsgestalt rechts, die von einer anderen um den Hals gefasst wird. Man sah darin bisher zwei mit einander ringende Kämpfer. Der Jüngling schreitet aber offenbar aus dem Kampfgewühl heraus nach vorne. Wehrt er sich nun gegen die ihn umhalsende Gestalt? Ich glaube nicht, denn er müsste sie dann wohl mit dem linken Arm abzustreifen suchen, und die Gestalt auf seinem Rücken müsste sich mit ihrer Linken dagegen wehren. Statt dessen suchen sich beide gegen den Schlag eines an dem Ansatz des Pferdeleibes deutlich erkennbaren Kentauren, der über ihnen eine Waffe schwingt, zu schützen: der Jüngling, indem er beobachtend zurückblickt und die mit der Chlamys bedeckte Hand abwehrend erhebt; die Gestalt auf seinem Rücken, indem sie das Gesicht ängstlich zur Seite wendet und mit der vom Mantel bedeckten Hand den Kopf zu schützen sucht. Ihre Bewegungen sind echt weiblich. Dass die Gestalt tatsächlich eine Frau ist, bestätigt ihr in einen Knoten geschlungenes Haar. Wir haben es also mit einem Manne zu thun, der ein Weib aus dem Kampfe trägt und dabei von einem Kentauren verfolgt wird.

Und nicht genug an dieser einen Frauenrettung. Die beiden stehenden Jünglingsgestalten links und rechts werden durch die schräge Linie eines Menschenknäuels verbunden: »Ein gewaltiger Recke hat seine Beute, einen schönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und schleppt ihn nach. Verzweifelnd zerrt dieser den Arm des Siegers und ist bemüht, sich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefasst und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts gerissen wird«. So Springer; ähnlich Wölfflin. Wo bleibt da die Parteiengruppierung! Nun tritt aber, wenn

auch nicht in den bisherigen Abbildungen des Reliefs, so doch im Original und in den Abgüssen deutlich erkennbar unter der am Schopfe gefassten Gestalt im Reliefgrunde der Kontur eines Pferdekörpers hervor, der ohne Zweifel nur zu dem den sogenannten Jüngling um den Leib fassenden sogenannten Helfer gehören kann: dieser ist also ein Kentaur, der auf den Hinterbeinen sitzt und mit den vorderen aufrecht steht. Die Gestalt aber, welche er um den Leib fasst, ist kein Jüngling, sondern eine Frau: sie ist in jeder der bisherigen Abbildungen an der Bildung des Beckens, der Hüften, dem in einen Knoten geschlungenen Haar und der echt weiblichen Bewegung des ganzen Körpers zu erkennen. Die Gruppe muss also gedeutet werden: ein Kentaur hat eine Frau auf seinen Rücken genommen. Da gelingt es einem gegen ihn kämpfenden Manne, die Frau mit raschem Griff am Schopfe zu fassen und nun sucht er sie — viel Rücksicht lässt die Gefahr nicht zu — hinter sich her zu ziehen. Der Kentaur aber fasst die Frau um den Leib und holt zum Schlage gegen den Retter aus. Die Frau stemmt sich im Schmerze unwillkürlich gegen den rettenden Arm.

Somit sehen wir gleich in den Hauptlinien der Komposition zweimal eine Frauenrettung dargestellt. Nehmen wir dazu, dass in den beiden anderen bisher betrachteten Gruppen, besonders der Mittelgruppe, der Kampf eines Mannes gegen einen Kentauren dargestellt ist, so könnte die Deutung auf den Kampf der Lapithen und Kentauren nicht länger angefochten werden. Es fragt sich nur, ob dieselbe in keiner Weise mit den doch schwer bei Seite zu schiebenden Berichten des Condivi und Vasari, insbesondere des ersteren, vereinbar sei und wir genötigt sind mit Wickhoff Vasari's Erklärung ganz fallen zu lassen und bei Condivi Deianira in Deidamia zu ändern.

Wickhoff hat den Mythos der thessalischen Kentauiromachie verwertet, in welchem Deidamia, die Tochter des Oineus und Braut des Peirithoos, von Kentauren geraubt und von Theseus und Anderen befreit wird. Daneben aber giebt es noch eine zweite Überlieferung, wonach die Arkadierin Deianira, die Tochter des Denamemos von Olenos, die Eurytion freien will, von Herakles befreit wird. Diese von Wickhoff aus nicht sichhaltigen Gründen zurückgewiesene Sage steht bei Hygin fab. 33. »Dies Buch ist«, wie mir mein verehrter Lehrer Carl Robert schreibt, »freilich erst 1535 gedruckt und zwar nach einer Freisinger Handschrift, die Polizian schwerlich gekannt haben kann. Es gab aber, wie ich in meinem Eratosthenes nachgewiesen habe, noch eine ganz ähnliche italienische Handschrift der hyginischen Fabeln, die jetzt verschollen ist. Aus dieser konnte Polizian die Geschichte kennen oder auch aus dem sogenannten zweiten vatikanischen Mythographen (162) oder aus sonst einer der zahlreichen anderen späteren mythographischen Traktate.«

Diese Form des Mythos löst alle zwischen den Deutungen Condivi's und Vasari's untereinander und dem Relief selbst bestehenden Schwierigkeiten: beide haben diese Sage gekannt, nur führt Condivi die Deianira, Vasari den Herakles beim Namen an, je nachdem sie die eine oder andere Gestalt in Michelangelo's Relief vor Allem anzog. Condivi wählt die Deianira, jene Frau, die ganz im Vordergrunde rechts am Schopfe gepackt und dem Kentauren entrissen wird, Vasari die prachtvolle Gestalt des Herakles, der im Vordergrunde links steht und dem Kentauren der Mitte, Eurytion, gegenüber kämpft. Der kahlköpfige Alte neben Herakles dürfte der Vater der Deianira, der König Denamemos sein.

Die übrig bleibenden Gestalten lassen sich leicht nach den beiden Kämpfergruppen scheiden. Zwischen dem bogenspannenden Kentauren links und dem

Kentauren der Mitte sind jedenfalls flüchtende Frauen und eine Frau dargestellt, die von einem, sich mit dem Oberkörper auf den Rücken zurücklegenden Kentauren um die Hüften gefasst wird, wogegen sie sich mit beiden Armen sträubt. An derselben Stelle sieht man auf der rechten Seite die prächtige Gruppe eines von unten auf durch einen Mann um den Hals gefassten Kentauren, der den Angreifer seinerseits an der Gurgel packt und mit einer Keule ausholt, wobei ihm der Mann in den Arm fällt. In der Mitte des Vordergrundes gestürzte Kämpfer. Alle diese Nebenfiguren sind Begleiter der beiden Protagonisten Herakles und Eurytion, die zwar von Hygin nicht direkt erwähnt werden, deren Anwesenheit sich aber von selbst versteht.

Man hat es dem jungen Michelangelo zum Vorwurf gemacht, dass er bei dieser Arbeit »über der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigem Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenstand selbst geboten war, vergafs, den besonderen historischen Vorgang deutlich zu machen« (Springer).¹⁾ Dieser Tadel dürfte nun ungerecht erscheinen, insbesondere wenn wir noch Folgendes berücksichtigen. Wölfflin schon hat auf die symmetrische Anlage der Komposition aufmerksam gemacht. Es ist nicht mehr die Symmetrie der Linien, wie sie die Renaissance liebt, sondern das Gleichgewicht der Massen, welches als Prinzip waltet: um den Kentauren in der Mitte je ein stehender Jüngling an den Seiten, verbunden durch die schräge Mittellinie der Kämpfenden — wie Wagebalken um das Zentrum balancierend. In diesen Hauptfiguren hat Michelangelo die Fabel durchaus erschöpfend zur Darstellung gebracht. In den vielen übrigen Figuren ferner, welche das Relief füllen, zeigt sich bei aller Mannigfaltigkeit der Motive die feinste Empfindung für einen symmetrischen Gruppenbau. Die angeführten Hauptgruppen nämlich fügen sich einem Dreieck ein, dessen Ecken drei Kentauren bilden: oben die Spitze mit Eurytion unten in den Ecken die beiden hockenden Kentauren von kleinerer Gestalt. Die oberen Ecken werden durch sich den Massen nach entsprechende Gruppen zur viereckigen Umrahmung ergänzt. So tritt bei genauerer Betrachtung dieses scheinbar wild durcheinander wogenden Kampfgeschwüls die überraschendste Unverrückbarkeit jeder einzelnen Figur hervor.

Mit dieser meisterhaften Komposition Hand in Hand geht eine der Antike gegenüber völlig freie Durchbildung der Einzelmotive. Es empfiehlt sich, dieser Frage im Zusammenhange der beiden anderen vor 1492 entstandenen Werke der Knabenzeit Michelangelo's näher zu treten. Das eine derselben, ein von Baron Liphardt aufgefundenes und erst jüngst im Jahrbuch publiziertes Relief, die Darstellung des Wettstreites zwischen Apollo und Marsyas enthaltend, erschließt uns die Art, wie der Knabe seine ersten ernsteren Studien auf dem Gebiete der Bildhauerei durchführte. Bode hat darauf hingewiesen, dass dieses Relief die Nachbildung eines antiken Cameo sei, der sich im Besitze Lorenzo Magnifico's befand. Somit geht Michelangelo zunächst die Wege des Altmeisters Donatello, nicht nur in der Wahl des Vorbildes, auch in der Behandlung des Reliefs. Ferner erkennt man deutlich, dass der Künstler bestrebt ist, das antike Original nach Kräften nachzubilden. Wenn trotzdem einige Änderungen unterlaufen, so sind sie wohl als noch unwillkürliche Äußerungen der individuellen Eigenart des Kopisten aufzufassen. Die Vereinfachung der Komposition durch Weglassen der knieenden Gestalt, die Freude an der Darstellung des Nackten,

¹⁾ Clément, Michel-Ange etc. p. 58: Il est plus probable, que c'est une suite de figures d'études exécutées sans plan très-arrêté.

welche sich in der Enthüllung des Unterkörpers des Apollo ausspricht, endlich die Einführung einer massiveren Form für die Leier sind offenbar michelangeleske Züge. Besonders charakteristisch ist für ihn die Verschärfung der peinlichen Lage des Marsyas durch das Höherbinden der Arme, wodurch der Körper zu einem kräftigeren Vorbeugen gezwungen wird. Auch die Wahl beider Gestalten ist bezeichnend: wenn Bode im Apoll die Vorahnung des David sieht, so zeigt der Marsyas den Typus der späteren Sklavenfiguren des Meisters. Beide Gestalten begegnen uns ähnlich nebeneinandergestellt schon bei Michelangelo's damaligem Lehrer, Bertoldo, in dessen Schlachtenrelief die Zusammenstellung von Helena einer- und Menelaos oder, wie Wickhoff will, Hektor andererseits mit dem gefesselten Gefangenen die gleiche Formenwahl zeigt.

Das zweite Relief, die Madonna an der Treppe, wurde bisher an die Spitze von Michelangelo's Werken gesetzt. Es wird nun dem Marsyas-Relief weichen müssen. Dass es aber vor den Kentaurenkampf gehört, dafür können vor Allem zwei Gründe geltend gemacht werden. Einmal, dass es noch flach in der Art sowohl des Marsyas-Reliefs, wie des Donatello gehalten ist und der Übergang zum Hochrelief und von diesem zur Freiskulptur erst mit dem Kampfe des Herakles gegen die Kentauren einsetzt. Zum Zweiten tritt hervor, dass Michelangelo hier nicht mehr, wie im Marsyas-Relief, einfach kopiert, sich aber auch noch nicht, wie im Kampf des Herakles gegen die Kentauren, ganz ungezwungen in der Formensprache seiner Vorbilder bewegt. Um diesen letzteren Punkt klarer zu durchblicken, wird es notwendig sein, einen Umweg zu machen.

Man hat in dem Relief der Madonna an der Treppe seit Vasari Donatello's Einfluss erkannt. Springer findet ihn in der technischen Ausführung, in den gegen den Grund verschwindenden Umrissen und den leisen Hebungen der inneren Flächen; Wölfflin in dem sehr flachen Relief, in der Gewandung mit vielen dünnen, lang hinlaufenden Falten, die sich leicht in einander verwirren, und im Kopftypus. Mir scheinen namentlich auch die spielenden Knaben im Hintergrunde von Donatello's Art zu sein. Ist aber damit die Eigenart dieser Darstellung erklärt? Fällt alles Übrige dem schöpferischen Genie Michelangelo's zu?

Bode hat hingewiesen auf ein Madonnenrelief der Sammlung Gustave Dreyfufs, welches er für Michelangelo's Vorbild hält, und eine Zeichnung danach bei John P. Heseltine in London, die er dem Michelangelo zuschreibt.¹⁾ Wölfflin weist ein Anlehnen des Meisters an jenes Relief a priori ab und möchte, falls überhaupt von einer Beziehung die Rede sein könne, das Verhältnis lieber umkehren. Er kannte weder das Relief noch die Zeichnung danach. Ich bin durch gütige Vermittlung in den Stand gesetzt, beide hier nachbilden zu können.

Ob das Relief der Sammlung Dreifufs dem Desiderio zugehört oder nicht, ist augenblicklich gleichgültig. Dass es ein Werk der zweiten Hälfte des Quattrocento und die Londoner Zeichnung der Komposition nach eine alte Kopie danach ist, wird Niemand bestreiten.²⁾ Rührt letztere nun von Michelangelo her? Bode führt dafür an, dass gewisse Unbeholfenheiten und Mängel in dem Marmorrelief hier mit der

¹⁾ Italienische Bildhauer der Renaissance S. 57.

²⁾ An ein umgekehrtes Verhältnis wird man, glaube ich, angesichts der Abbildungen nicht mehr denken. Es ist unmöglich, dass der Bildhauer die strenge Größe der Zeichnung so völlig harmlos in den naiven Geist der Frührenaissance hätte zurückversetzen und mit so erklecklichen Proportionsfehlern und unbeholfenen Faltenmotiven ausstatten können.

Sicherheit des großen Meisters beseitigt, die Verhältnisse richtig gestellt, die Anatomie der Figuren scharf betont, die Gewandmotive einfacher und größer gestaltet seien. »Wenn die charakteristische Art der Zeichnung in kräftigen Federstrichen noch einen Zweifel lassen könnte, ob Michelangelo selbst oder ein Nachfolger, wie Bandinelli, die Zeichnung ausgeführt habe, so muss derselbe durch diese selbständige und über-



Madonna und Kind.
Marmorrelief von Desiderio in der Sammlung Gustave Dreyfuss, Paris.

legene Art, in welcher das Original kopiert worden ist, durch die Umgestaltung in charakteristische Michelangelo'sche Typen, Gewandung und Fleischbehandlung beseitigt werden.«

Ich schliesse mich diesen Bemerkungen durchaus an, möchte sie nur etwas im Einzelnen ausführen. Zunächst sind die unnatürlichen Proportionen und die un-



Federzeichnung von Michelangelo nach dem Relief des Desiderio.
Sammlung P. Heseltine, London.

glückliche Art des Sitzens verbessert, indem der Sitz erhöht, das rechte Bein etwas gestreckt und der Oberkörper mehr vorgebeugt ist. Damit Hand in Hand geht eine feiner empfundene Verteilung und Bewegung der Faltenmotive an der Brust und am rechten Beine, besonders da, wo dieselben sich an der Sitzecke entwickeln. In alledem aber zeigt sich vorerst nur die Hand eines tüchtigeren Künstlers als desjenigen, der das Relief geschaffen hat. Michelangelesk aber ist die Änderung der Bruststellung und das Durchführen einer bandartigen Falte von der linken Schulter zwischen den Brüsten durch bis auf die Hüften, michelangelesk auch die Umbildung des rechten Armes: die Vereinfachung der Gewandmotive durch Kürzen des Ärmels und Weglassen einmal der Knöpfung am Unterarme, dann des Ornamentmotivs am Streifen des Oberarmes. Michelangelesk umgeformt ist vor Allem auch das Kind: es hat die Formen der Kinder des Meisters in den Madonnengruppen der zweiten resp. dritten florentiner Periode angenommen. Der Kopf Maria's ist aus dem Anschluss an jene von Bode auf Donatello zurückgeführte Gruppe von Madonnenreliefs auf den Typus der Frauenköpfe des Michelangelo in der Pietà und der Brügger Madonna erhöht. Wenn aber noch ein Zweifel bestehen sollte, so hat Michelangelo seine Signatur in der Bildung der rechten Hand Maria's angebracht: in dem Pariser Relief greift dieselbe schlaff und mit eng an einander liegenden Fingern zu, in der Zeichnung fasst sie massiv und derb an und zeigt jene Spreizung der Finger, die schon Wölfflin als eine eigentümlich michelangeleske Gewohnheit erkannt hat.

Die Technik anlangend kann ich mir ein bestimmtes Urteil nicht erlauben, weil mir das einschlägige Material zu wenig bekannt ist. Doch widerspricht sie in keiner Weise den publizierten Beispielen und hat besonderes Interesse beim Vergleiche mit der Kopie Michelangelo's nach mehreren Gestalten Masaccio's in der Albertina, wo Alles streng und selbstlos übernommen ist, während sich in der Londoner Zeichnung schon die befreiende Wirkung des erwachenden Selbstbewusstseins geltend macht.

Vergleichen wir nun weiter das Dreyfußs-Relief mit Michelangelo's Madonna an der Treppe. Bode findet in Komposition, Gewandung und Art der Reliefbehandlung der Madonna an der Treppe eine so auffallende Verwandtschaft, »dass man in Desiderio's Marmorrelief schon danach das Vorbild des jungen Künstlers vermuten dürfte«. Gehen wir auch hier wieder etwas ins Detail. Zunächst ist die Richtung des Sitzens geändert. Das fällt auf und macht mit raschem Blick erfassen, dass auch in der Gewandbehandlung, der Bewegung des einen Armes und der Einordnung des Kindes keinerlei Übereinstimmung vorliegt. Dagegen besteht eine Verwandtschaft zwischen beiden in der Stimmung des Ganzen: die Madonna sitzt wie geistesabwesend da, die eine Hand greift am Oberschenkel in die Faltenmasse, ohne sich weiter um das Kind zu kümmern. Dazu die ungefähr gleiche Anordnung des Kopftuches, der eine nackt aus der Gewandung hervortretende Fuß und die gleiche Bildung des Sitzes: in der Dreifuß-Madonna ist es ein Kubus mit einfach profilierter Umrahmung, bei Michelangelo ist diese weggefallen und der Kubus mit ganz glatten Flächen gebildet. Nimmt man dazu, dass die Darstellung der im Profil sitzenden Madonna für jene Zeit überhaupt selten ist — wie gleich näher auszuführen sein wird —, so muss man Bode bis zu einem gewissen Grade Recht geben. Soviel scheint jedenfalls durch die in der Zeichnung nachgewiesene intime Beziehung Michelangelo's zu jenem Relief wahrscheinlich, dass das Kopieren den jungen Künstler angeregt haben dürfte, eine selbständige Bildung des gleichen Gegenstandes zu versuchen.

Gewandbehandlung, Handbewegung, Einordnung des Kindes und zum Teil auch die Fußstellung sind in seinem Relief neu, nicht nur dem Dreifußs-Relief gegen-

über, sondern auch beim Vergleiche mit allen ähnlichen Schöpfungen der Renaissance überhaupt. Diese bildet die Madonna stets nach dem Vorbilde der Hausfrau im Zeitkostüm, wie sie das Kind vor sich hält, mit demselben spielend oder es in Demut betrachtend. Sie stellt die Muttergottes in Halbfigur dar oder in ganzer Gestalt von vorn gesehen mit nebeneinander gestellten Beinen. Die Seitenansicht in ganzer Gestalt ist so selten, dass sich die wenigen Beispiele bald aufzählen ließen. Mir sind außer der Dreyfußs-Madonna noch ein manieriertes Relief des Museums für Kunst und Industrie in Wien und eine mit Opus Andreae signierte Skulptur im Hospital von S. Giacomo degli Incurabili am Corso in Rom bekannt. In diesem letzteren Relief nähert sich die Beinstellung derjenigen des Michelangelo in der Treppen-Madonna. Dass dieselbe nicht vom Meister Andrea erfunden, sondern der Antike, in der sich das Motiv unzählige Male nachweisen lässt, nachgebildet ist, wird dort dadurch bewiesen, dass sie zusammen mit einem durchaus römisch gebildeten Throne auftritt. Es fragt sich nun, ob nicht auch Michelangelo für die der Renaissance gegenüber als Neuerungen auftretenden Motive antike Vorbilder benutzt haben dürfte. Er ist damals, und das ist bei der ganzen Untersuchung im Auge zu behalten, 15 oder 16 Jahre alt, Anfänger in der Skulptur und hat eben erst in dem Marsyas-Relief einen seiner ersten Versuche nach der Antike gemacht. Es ist daher mehr als wahrscheinlich, dass er in dieser Zeit eifrigen Studien nach der Antike oblag.

An der Gewandung ist bezeichnend, dass statt des Zeitkostüms lange, einfache Tücher verwendet und in durchaus idealem Stile angeordnet sind (Wölfflin), dass das Gewand, wie Courajod¹⁾ sich ausdrückt, zur Draperie geworden ist: ohne sichtbaren Anfang und Ende fällt es vom Kopfe herab, umhüllt in reichen, rundlichen Falten den ganzen Körper und lässt nur Hände und Füße hervortreten. Die rechte Hand hebt das Gewand empor, man weiß nicht, ob dadurch dem Kinde der Zugang zur Brust geöffnet oder ihm Schatten gemacht werden soll. Der linke Arm liegt schwer auf dem Schenkel, die Hand umfasst das Kind nicht, sondern greift in die Faltenmasse des Schoßes. Die Füße sind gekreuzt, der rechte unter dem linken mit sichtbarer Sohle. Es wäre schon hinreichend, wenn jedes dieser Motive einzeln an verschiedenen Bildwerken der Antike nachweisbar wäre. Michelangelo hätte sie dann eben vereinigt. Wie aber, wenn sie alle zusammen an einer Monumenten-Klasse vorkämen, die auch dem Inhalte nach der Treppen-Madonna nahestände? Und in der That finden wir sie an jenen auf römischen Sarkophagen und anderen sepulcralen Bildwerken so häufig vorkommenden Frauengestalten, die ihre edelste Durchbildung in den griechischen Grabreliefs des IV und III Jahrhunderts gefunden haben. Dort sitzt häufig eine Frau in ganzer Gestalt im Profil da, ein weites, schleierartig vom Haupt herabfallendes Gewand umhüllt ihren Körper bis auf die Hände und Füße. Die eine Hand ist zumeist an der Seite erhoben und fasst in den herabfallenden Schleier, ihn etwas nach vorn ziehend, die andere ruht oft schwer im Schoße und greift in die Gewandfalten. Die Füße sind gekreuzt, oft tritt der eine nackte Fuß unter den über den andern herabfallenden Falten hervor.²⁾ Man wird sich der Beziehungen zwischen diesem antiken Typus und Michelangelo's Madonna erst recht bewusst, wenn man dagegen die von Springer geltend gemachte

¹⁾ Gazette des Beaux Arts 1881, I p. 199.

²⁾ Vergl. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. I, Clarac 153 ff, Baumeister S. 606, Abb. 601, Die attischen Grabreliefs Taf. XXI und XXV und für die Fußstellung auch The Journal of hellenic studies Vols. I—VIII pl. XXXIX.

Analogie hält, wonach die vornehme Gestalt, das weite Gewand und die Körperformen an die mächtigen Frauenbilder Domenico Ghirlandajo's erinnern sollen.

Nun will ich nicht etwa behaupten, dass Michelangelo irgend ein bestimmtes Relief kopiert habe. Ich freue mich, hier die trefflichen Bemerkungen meines Freundes Bruno Sauer statt der eigenen setzen zu können, der das Verhältnis am Schlusse unserer brieflichen Diskussion über diesen Gegenstand so darstellte: »die Gewandung ist das Werk eines phantasievollen Künstlers, auf den der unerschöpfliche Reichtum schöner Gewandmotive in antiken Werken Eindruck gemacht hat, der aber zum Verständnis der im Grunde genommen so einfachen antiken Gewandung keineswegs gelangt ist. Ähnlich mit der Beinstellung: das Grundschema wird er von antiken Werken gekannt haben; aber sofort bringt er den in solcher Umgebung unantiken Zug hinein, dass er den untergeschlagenen Fufs von der Sohle zeigt. Ebenso sind Kopftypus, Handbewegung und Stimmung aufzufassen. Vermutlich ist Michelangelo geringen, von andern vernachlässigten Resten nachgegangen;¹⁾ aber genug thun konnten ihm seine Vorbilder nicht, er sucht sie zu überbieten, und damit geht ein gut Teil des antiken Charakters verloren.«

Nicht direkt von der Antike beeinflusst ist das Kind. Die eigentümliche Haltung desselben hat eine sichere Deutung bis heute ausgeschlossen. Springer nimmt an, dass die Mutter ihm die Brust reiche, Courajod, dass es schlafe, Wölfflin enthält sich der Deutung. Trinkt es nun, schläft es, oder ist es gar tot? Seine Haltung würde auch zu letzterer Auslegung passen, nur der Gegenstand lässt sie nicht zu, weil die Frau durch den Nimbus deutlich als Maria charakterisiert ist. Was soll also dieses merkwürdige Motiv hier? Wir werden auf den richtigen Weg gelangen, wenn wir das Relief darauf hin ansehen, was wohl zuerst im Geiste des Künstlers festgestanden haben mag, die Handbewegungen der Frau oder die Lage des Kindes? Ich glaube, dass man schon, ohne das antike Vorbild für die Handbewegungen zu kennen, herausfühlen dürfte, dass das Kind sich nach den Armen der Mutter richtet: durch sie eingeeengt in seiner Bewegungsfreiheit liegt es schief, senkt es den Kopf und lässt den rechten Arm, der keinen Platz mehr innerhalb der Arme hatte, über den einen derselben herausfallen. Die Madonna selbst kümmert sich auffallend wenig oder besser garnicht um das Kind. Kommt dazu noch, dass wir wohl für die Armbewegung der Madonna, nicht aber für das Kind die antike Quelle nachweisen können, so kann, glaube ich, mit Wahrscheinlichkeit gesagt werden, dass Michelangelo sich hier in der Weise half, wie das später in seinen Meisterjahren so oft hervortritt: er ordnete dem ihm zur Verfügung stehenden Raum einen Körper ein ohne Rücksicht darauf, ob derselbe darin auch leicht und frei bewegt sei. Ja, später sucht er sogar absichtlich schwierige Raumbedingungen auf und hilft sich dann, indem er ihnen einen Kadaver einordnet. Ähnliches hat er hier zum ersten Male versucht: dadurch kam in den Körper des Kindes das Willenlose, der Eindruck einer blofs lastenden Masse (Wölfflin). Zu denken ist es jedenfalls als beim Trinken eingeschlafen.

Im Marsyas-Relief kopiert Michelangelo die Antike, in der Heseltine-Zeichnung ein Renaissancewerk. In beiden Fällen behält er die Komposition bei, drückt aber der Kopie seinen Stempel derart auf, dass wir in den Details Änderungen finden, die charakteristische Züge seiner späteren Werke sind. In der Treppen-Madonna

¹⁾ Mein Freund H. Wölfflin macht hier auf ein antikes Grabrelief im Hofe des Palazzo Riccardi (Alinari No. 6321) aufmerksam, welches Michelangelo vielleicht gekannt haben kann. Der Steinwürfel als Sitz, die Handbewegungen und Faltenmotive sind ungefähr die gleichen.

vereinigt er seine Studien nach der Antike und der zeitgenössischen Kunst und wagt antike Motive für die eigenen Zwecke zu verwerten. In der Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und den Kentauren fühlt er sich seiner Lehrmeisterin bereits gewachsen. Man ist im Zweifel, ob man das Relief mehr antik oder mehr michelangelesk nennen soll. So tief hat er das Wesen der antiken Form erfasst, dass er die ihm vorliegenden konventionell römischen Bildungen zur reinen Form griechischer Originale zu erheben versteht, wie Burckhardt und Wickhoff bemerkt haben. Das Studium der Antike nimmt seine Individualität nicht mehr gefangen, sondern weckt dieselbe. Deshalb wird man stets vergebens nach direkten Vorbildern für diese Darstellung suchen. Herr Professor Carl Robert, dem ich diesbezüglich Fragen vorlegte, schrieb mir treffend: »Ein antikes Relief, das sich direkt als Vorbild Michelangelo's bezeichnen ließe, kenne ich nicht. Von den Kentauren-Sarkophagen könnte höchstens der jetzt im Palazzo Salviati befindliche¹⁾ für den gestürzten Kentauren in der Mitte das Muster gegeben haben, aber nur bei der Annahme sehr starker Umgestaltung; vor Allem wäre die charakteristische Rückenwendung ganz Michelangelo's Eigentum. Auch kann ich bis zur Zeit noch nicht nachweisen, ob der Sarkophag Salviati zu Michelangelo's Zeit schon gefunden war. Mehr Anklänge finde ich an die Amazonen-Sarkophage. So erinnert der nach rechts sprengende Kentaure in der Mitte an die eine Amazone von II 79;²⁾ die Gruppe rechts, Mann eine Frau am Schopfe fassend, an die linke Seitengruppe von II 89, die Gruppe darunter an die Penthesileagruppe desselben Sarkophags. Aber diese Anklänge sind so schwach, dass sie einen Skeptiker von der Abhängigkeit nie überzeugen werden. Es ist möglich, dass sich bei längerem Suchen Sicheres wird ermitteln lassen, namentlich für den nackten Krieger links, der ja einen ganz antiken Eindruck macht. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Gruppen links oben, rechts von dem Bogenschützen mit gleichen Motiven im Westgiebel von Olympia.«

Mit diesem Relief war Michelangelo's Lehrzeit zu einem ersten Abschlusse gelangt. Vom antiken Relief hatte er nichts mehr zu lernen. Er wendet sich nun, seit dem Tode Lorenzo's etwa, der Freiskulptur zu, deren Studium ihn die folgenden Jahre beschäftigt.

Es erübrigt uns noch einen Blick zu werfen auf eine sehr interessante und bisher nicht im Zusammenhange dargestellte Erscheinung: dass nämlich schon in den besprochenen Werken der Knabenzeit alle die Typen Form gewinnen, welche in den dreißig Jahren der Meisterschaft an der Sixtinischen Decke, dem Juliusgrab und den Mediceergräbern jene großartige Gestalt angenommen haben, die als die klassische Verkörperung des michelangelesken Geistes angesehen werden muss. Die bis jetzt apokryphen Kopien nach Martin Schöns Antonius und der antiken Faunsmaske können dabei aus dem Spiele bleiben. Sie zeigen nur, wie die in dem Knaben schlummernde Kraft ihn, bevor er den richtigen Weg gefunden hat, zu Bizarrerien treibt und er sich darin gefällt, die Natur in ihrer Verzerrung darzustellen. Vielleicht ist bei der Wahl des Schongauerschen Stiches Leonardo nicht ganz ohne bestimmenden Einfluss gewesen, wenn anders Vasari's Bericht über ein Monstrum, mit dem Leonardo einen Schild bemalte und die Medusa wahr ist. Der Faunskopf gehört in einer Richtung zusammen mit dem Giovannino und dem Bacchus: in allen dreien giebt

¹⁾ Matz-Dahn 2900, abgeb. Mon. ed Ann. dell' Instit. 1855 tav. 19.

²⁾ Es ist der zweite Band des von Robert herausgegebenen Corpus der antiken Sarkophagreliefs citiert.

Michelangelo eine Satyre auf die Natur, wie er sie in seinen übrigen Schöpfungen verkörpert: in der Maske zeigt er das rohe Lachen eines viehischen Wesens, im Giovannino personifiziert er die Naschhaftigkeit des Knaben, im Bacchus die Trunkenheit des Jünglings. Das Bargellorelief einer Faunsmaske ist an sich Michelangelo's nicht unwürdig. Doch scheint es technisch nicht das Werk eines Anfängers, besonders nicht in der Ausarbeitung der Epidermis. Falls es daher überhaupt auf Michelangelo zurückgeht, dürfte es später überarbeitet sein.

Auf seiner Höhe bildet Michelangelo zwei Typen aus, welche die eigensten Kinder seines Geistes sind. Während die Renaissance bestrebt ist, die menschliche Gestalt bei harmonischer Entfaltung der geistigen und physischen Kräfte darzustellen, gibt Michelangelo häufig einer der beiden Kräfte das absolute Übergewicht, indem er einmal Menschen von vorwiegend geistigem Sein, das andere Mal Menschen bildet, die, zumeist durch Bedingungen, welche ihre freie Beweglichkeit einschränken, zur Überanstrengung oder völligen Unterwerfung ihrer physischen Kräfte gezwungen werden. Zur ersteren Gruppe gehören die Propheten, Sibyllen und die Gestalt des Schöpfers an der sixtinischen Decke, der Moses des Juliusgrabes und die beiden Fürsten von den Mediceergräbern. Unter den besprochenen Werken der Knabenzeit trägt diesen geistigen Adel die Madonna an der Treppe an sich. Nach meinem Empfinden ist Courajod nicht zu weit gegangen, wenn er diese Muttergottes nennt »rêveuse, grave, triste, presque hautaine, le regard inquiètement fixé devant elle, semble avoir un pressentiment de son malheur et comme une vision de l'avenir«. Dass Michelangelo hier im Formellen noch unfrei ist, thut nichts zur Sache: die Wahl des Gegenstandes allein ist das Entscheidende.

Die zweite Gruppe der mehr körperlichen und in ihrer Bewegung beschränkten Menschen wird durch die Sklaven der Sixtina und des Juliusgrabes und die Tageszeiten an den Mediceergräbern vertreten. Wer erkennt sie nicht in ihrer Kindheit wieder in dem Marsyas, dem Christuskinde und den ringenden und gefallenen Kämpfern. Das Unerreichbare hat Michelangelo innerhalb dieser Gruppe später im Adam der Sixtina geleistet, dem er die freie Beweglichkeit der Glieder liefs, ihm dabei aber doch den vollen Stempel des rein physischen Seins im letzten Moment vor der geistigen Belebung aufzudrücken wusste.

Im Übrigen hat Bode bereits aufmerksam gemacht auf die Ähnlichkeit des Apollo im Marsyas-Relief mit dem David und Wölflin auf die Knaben, die sich auf der Treppe oder Brücke neben der Madonna tummeln und an die Buben und Mädchen der Prophetenthone in der sixtinischen Kapelle erinnern. So treten in den naiven Schöpfungen des Knaben im Keime schon die später mit elementarer Gewalt zum Durchbruch gelangenden Züge des genialen Charakters hervor. Mit dem Tode Lorenzo's sind die Tage heiterer Kindheit vorüber. Es beginnt die Sturm- und Drangperiode, in der sich der Künstler am meisten von seinem innersten Wesen entfernt. Dabei haben ihn überdies materielle Sorgen gezwungen, bei Bestellungen öfter auf den modernen Geschmack oder sonstige Bedingungen Rücksicht zu nehmen. Der Engel an der Arca di San Domenico, der seinem freundlichen Gegenüber ein so mürrisches Gesicht macht, spiegelt die Gemütsstimmung des vorwärts ringenden Jünglings wieder, im Petronius zwingt er sich zu einer Heiligenfigur im Geiste Quercia's, Giovannino und Bacchus zeigen, wie er im Naturalismus die Wahrheit sucht. Bei einem Vergleiche der Kompositionen des Kentaurenkampfes mit der Pietà wird deutlich, wie er in der ersteren Arbeit unbewusst mit den Prinzipien der Renaissance bricht, in der Pietà dagegen sich ihnen bewusst unter-

ordnet. In dem Kampfreliet halten sich die Massen das Gleichgewicht, in der Pietà bringt er die Natürlichkeit der Bewegungen der Gliedmaßen dem architektonischen Dreiecksaufbau der Komposition zum Opfer. Erst im David hat er sich triumphierend wiedergefunden. Gleichzeitig versucht er auch die Darstellung der Maria mit dem Kinde wieder und hier, in der Madonna des Angelo Doni ist es, wo seine individuelle Eigenart voll zum Durchbruch gelangt und er, mit aller Tradition rücksichtslos brechend, jenen imposanten Charakter annimmt, der ihn zum Schöpfer des Barock gemacht hat.

